

REVISTA *MUSICAL* CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO X

ENERO 1955

N.º/48.

"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; Héctor Franco, Delegado del Coro Universitario.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz.

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: PEDRO MORTHEIRU

AÑO X

Santiago de Chile, 1955

N.º 48

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL

Los Cuartos Festivales de Música Chilena. 5

ENSAYOS:

VICENTE SALAS VIU: *Ramón Carnicer, músico y liberal* 8

CARLOS LAVÍN: *El rabel y los instrumentos chilenos* 15

CRÓNICA:

Actividades chilenas 29

Actividades extranjeras 78

Música y músicos chilenos en el extranjero 80

EDICIONES

Partituras 83

Libros 95

Bibliografía 99

Ediciones varias recibidas 100

DISCOS

REVISTAS



EDITORIAL

LOS CUARTOS FESTIVALES DE MÚSICA CHILENA

CUANDO en 1947, Domingo Santa Cruz, como Director del Instituto de Extensión Musical, sometió a la Junta Directiva de este Instituto el proyecto de lo que habrían de ser los Festivales de Música Chilena, nadie pudo esperar que la audaz iniciativa, al ponerse en práctica, arraigaría con la firmeza que lo ha hecho, ni rendiría tan óptimos frutos. El éxito de los Festivales de Música Chilena ha puesto una vez más de relieve esa especie de genio para proveer a las necesidades del futuro y abrirles camino que caracteriza a la obra de Santa Cruz como organizador de nuestras actividades musicales. Desde diciembre de 1948, fecha en la que se celebraron los Primeros Festivales, han transcurrido ya más de seis años y cuatro Festivales, incluyendo el del pasado diciembre.

Los Festivales de Música Chilena cumplen tres fines esenciales: servir de estímulo a los compositores, a quienes tan amplias oportunidades se les ofrecen de dar a conocer sus obras; fomentar en el público el interés por la producción nacional al permitirle, no sólo el contacto con ella del auditor corriente, sino la posibilidad de influir en su destino como jurado que enjuicia las composiciones chilenas; familiarizar a un número creciente de intérpretes con la producción de sus conacionales. Es sabido que los Festivales han puesto en circulación, o han consagrado, tanto a valores nuevos de la composición como de la ejecución musical.

En los Festivales de 1954, la inscripción para integrar el público-jurado fué de 802 personas: 72 en la categoría A, 159 en la B y 586 en la C. El número de inscritos resultó así menor que en los Festivales anteriores, los de 1952, pero esta disminución se compensó con la regularidad de la asistencia del público a los conciertos y su participación, bastante pareja, en las votaciones. No hubo un descenso tan pronunciado desde el número de los que votaron en los primeros conciertos

a los que ejercieron este derecho en los últimos. Esa fidelidad del público a la responsabilidad aceptada como jurados se advirtió igualmente en la manera de proceder en las votaciones. Como en anteriores Festivales, y como es lógico también, las votaciones en los conciertos finales, de Premios, fueron más severas que en los de Selección, pero no se produjeron los bruscos cambios de opinión del público votante tan perceptibles en Festivales precedentes. Por ejemplo, la obra que mereció el más alto puntaje y el Premio de Honor en los Cuartos Festivales, el Cuarteto para cuerdas de Carlos Botto, obtuvo un porcentaje de 38,77 en el concierto de Selección y de 37,16 en el de Premios; el Trío para flauta, violín y piano de Gustavo Becerra, Segundo Premio de Cámara, obtuvo 32,50 puntos en el concierto de Selección, 31,97 en el de Premios. Otros casos parecidos podrían señalarse en las demás obras que, por alcanzar los votos necesarios para ser seleccionadas, volvieron a votarse en los conciertos finales. El público demostró una mayor madurez, una mayor serenidad en sus juicios. Podría afirmarse que los últimos Festivales han evidenciado que existe, o se está muy cerca de poseer, ese público de condiciones tan especiales a que idealmente se tendió al proyectar esta iniciativa. Un público que sopesa su reacción, que no se deja deslumbrar por efectismos, que exige mucho de sí al enfrentarse con las obras sometidas a su juicio.

El Jurado de Admisión de los Cuartos Festivales fué sobremanera benévolo en cuanto a las composiciones que eligió para integrar los conciertos de la Sección de Música de Cámara. Quiso, sin duda, ofrecer las mayores oportunidades a gran número de músicos jóvenes. El público pudo desorientarse ante lo heterogéneo de los programas y de las tendencias en ellos recogidas. No ocurrió así. Para un criterio musicalmente objetivo, el resultado de las votaciones en la Sección de Música de Cámara tiene que presentarse como muestra elocuente de ese buen juicio y ponderación que elogiamos en los auditores del pasado certamen.

El resultado final de los Cuartos Festivales de Música Chilena fué el siguiente:

Sección de Obras Sinfónicas.—Segundo Premio: Letelier. Fragmento de la ópera-oratorio "Tobías y Sara", para solos,

de pino, de arce, y de sicomoro, aquellas usadas en Chile han sido el raulí y el cedro (en Cauquenes) y el alerce, el avellano, el mañío, el nogal, el lingue, el castaño, el acacio y el canelo (en Chillán y Valdivia); todos sometidos al característico "coccimiento".

Las adopciones chilenas de modelos arcaicos exigen un breve simil extendido a los otros países del Continente. Por lo que al Brasil se refiere, y exceptuando el "violao", o sea, la guitarra universal, se podrían solamente considerar el "cocho" de una a cuatro cuerdas, la "viola", parecida a la anterior, pero con seis o catorce cuerdas apareadas, entre los instrumentos que se pulsan; y la "rebeca", que se frota con arco, llevando cuatro cuerdas. Ninguno de estos instrumentos puede compararse con el rabel o el guitarrón, aunque se les asemejen. Tampoco podría asimilárseles el "guitarrón" de México, reconocible como una simple guitarra de mayores dimensiones e indispensable como bajo en los "mariachis" y otros conjuntos típicos. Con características de inferioridad se presenta el tipo de rabel (de tres cuerdas), aún usado en Panamá, pero especialmente constreñido a acompañar a otros cordófonos en el baile típico denominado la "mejorana".



Aportó el rabel una época de esplendor a nuestra música popular y prestigió un determinado conjunto instrumental, de cuerdas frotadas, para acompañar la danza y el canto. El novelista Barros Méndez cita con honor las participaciones de estos grupos sonoros, pronunciando una pasajera hegemonía filarmónica hacia el fin del siglo pasado en la región metropolitana. Llamábanse "rabelistas" a los ejecutantes de pura raza criolla y su concurso era muy codiciado, pero la afición fué decayendo ostensiblemente en los días iniciales de nuestra centuria.

Hacia 1905, y describiendo las fiestas septembrinas, el cronista Sandoval se refiere a las carpitas que rodeaban a las fondas, en las cuales, "además de los danzarines y visitantes distribuidos en sillas de paja, banquetas de madera y una mesa repleta de vasos, surgía la cantora de aspecto campestre y dos

coros y orquesta (33,76 puntos). Focke, Segunda Sinfonía (33,60 puntos). Menciones Honrosas: Cotapos, "Imaginación de mi País". Vargas, Cantata de Cámara.

Sección de Obras de Cámara.—Primer Premio y Premio de Honor: Carlos Botto, Cuarteto para cuerdas (37,16 puntos). Segundo Premio: Gustavo Becerra, Trío para flauta, violín y piano (31,97 puntos). Menciones Honrosas: Jorge Urrutia, Sonata para violín. Federico Heinlein, Tres Canciones para soprano y piano. Leni Alexander, Tres Cantos Líricos.

Obras del contenido y la excelente realización que evidenciaron las de Letelier, Focke y Cotapos incluidas en la parte sinfónica y sinfónico-coral de los recientes Festivales; composiciones como el Cuarteto de Carlos Botto, el Trío de Gustavo Becerra o las demás seleccionadas en la Sección de Cámara bastan para probar que los Festivales organizados por el Instituto de Extensión Musical ofrecen el terreno más propicio para el estímulo y la difusión de nuestros valores en la música.

S. V.

RAMON CARNICER, MUSICO Y LIBERAL

P O R

Vicente Salas Viu

EN marzo de este año se cumple el centenario de la muerte de Don Ramón Carnicer, músico español que compuso el Himno Nacional de Chile.

Aparte de su nombre y del significado que tuvo en la música de su tiempo, poco más se conoce de Ramón Carnicer que el Himno Chileno. Ni en España ni en Chile y, por supuesto, tampoco en los demás países, se interpreta ninguna de las obras de este compositor, bastante prolífico y no sin relieve dentro de la música española del siglo romántico. El olvido en que se le tiene no se justifica ni por lo inaccesible de sus obras que, en buena parte, se conservan en las Bibliotecas Nacional, Municipal y del Conservatorio de Madrid, ni porque la calidad de esas obras sea deleznable. Carnicer no fué un genio ni un extraordinario músico. Pero sí uno de los compositores de mayor talento y mejor oficio dentro de una época de tan absoluta postración para la música como lo fué la primera mitad del Siglo XIX en España.

Ramón Carnicer pertenece a una generación de músicos españoles que no tuvieron ante sí otro camino que el de adaptarse al operismo italiano más dulzón, secundar los dictados de un ambiente en el que sólo la ópera italiana era música. No existían orquestas ni conciertos sinfónicos en España. Los de carácter público no se organizarían hasta que, en 1859, funda Asenjo Barbieri la Orquesta de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos. En la música de cámara, el brillo que se mantuvo en la Corte de Madrid y en las casas de la nobleza hasta 1808, hasta el final del reinado de Carlos IV y la invasión francesa, se había perdido sin que las sociedades filarmónicas pudiesen restaurar el cultivo de esta música hasta fines del siglo.

Cuando Carnicer, en 1818, a los veintinueve años, pasadas la guerra napoleónica y la primera represión absolutista de Fernando VII, que llevó al músico al destierro, vuelve a instalarse en Barcelona, están muy lejos y olvidados los tiempos

en que Haydn era de continuo interpretado en España (*), en los que Doménico Scarlatti era clavicembalista de corte en la de Fernando VI y Bárbara de Braganza, y en los que Luigi Boccherini compuso en Madrid sus admirables concertos, quintetos y cuartetos, protegido por el Infante don Luis, hermano de Carlos III, o por el Duque de Benavente. En los años de la juventud y madurez de Ramón Carnicer, a un compositor no se le ofrecían en España otras perspectivas que italianizar su nombre y componer óperas que pudiesen parecer de Paisiello, de Bellini o, más tarde, de Rossini. Así tuvo que proceder Vicente Martín y Soler (1756-1806), más conocido por Martini L'Espagnuolo, que un tiempo rivalizara con Mozart y a quien Mozart rindió homenaje al incluir en el "Don Juan" un fragmento de otra ópera del español. Baltasar Saldoni (1807-1889) e Hilarión Eslava (1807-1878), en la música para el teatro y en la religiosa, tuvieron que pasar por las mismas sirtes que su contemporáneo Carnicer. Sólo que éste les aventajó en la mayor calidad de su música y en el continuo esfuerzo por derivar de lo italiano imperante a un españolismo de raigambre popular, que pugna por abrir rutas al resurgimiento de la escuela española que se precipita años después de su muerte.

La posición de Carnicer respecto de la música española, por precarios que fuesen sus resultados inmediatos, merece ser destacada. Mas, consideremos antes los años de formación de este músico. Carnicer nació en Tárrega, Cataluña, en 1789. Hijo de un sastre, padre de otros veintiséis vástagos, adquirió la formación musical que era accesible en aquellos años a las gentes de condición modesta: aprendió solfeo como niño de coro en la ciudad natal hasta que, a los siete años, un canónigo de la Seo de Urgel, admirado de sus condiciones de músico, decidió protegerle. Le instruyó en música religiosa y en la interpretación de órgano en la Escolanía de su iglesia y, en 1806, cuando Carnicer contaba diecisiete años, le llevó a Barcelona para que estudiase Composición y Organo con los maestros Queralt y Baguer en la Catedral de la capital de Cata-

(*) Es conocido el encargo que se hizo a Haydn para la Catedral de Cádiz de la serie de obras para cuerdas sobre Las Siete Palabras de Cristo en la Cruz.

luña. En Barcelona fué donde Carnicer entró en contacto con la música contemporánea, sobre todo la de teatro, en el de Santa Cruz, donde admiró las óperas de Cimarosa, Paisiello y Mayr. Al invadir, Napoleón, España en 1808, Carnicer se trasladó a Mahón, en las Islas Baleares. Estas no sufrieron los estragos de la Guerra de la Independencia y de la ocupación francesa. Carnicer pudo continuar su labor de músico, como ejecutante y profesor de órgano, piano y canto; contrajo matrimonio con doña Magdalena España, que sería madre de sus cinco hijos, y enhebró una amistad de grandes consecuencias para su arte con un ingeniero alemán, el doctor Cook, más que aficionado a la música, puesto que en un tiempo recibió lecciones del propio Mozart. Carnicer conoció así y asimiló lo que pudo de las creaciones mozartianas, que pasaron por sus manos en buen número.

La vida de un español en el siglo XIX, —como en el que vivimos y como en casi todos los siglos de la accidentada historia de la Península—, estaba sujeta a toda clase de violentos azares. Terminada en 1814 la guerra contra Napoleón y repuesto en el trono Fernando VII, Carnicer vuelve a Barcelona. Una gran exaltación liberal prende en los mejores espíritus de la España rediviva. La bien ganada independencia nacional es también la victoria de la liberalísima Constitución de Cádiz, escrita bajo la metralla del invasor en 1812. Carnicer pertenece a las filas de los acérrimos defensores de la nueva Constitución, que se hace jurar al rey apenas pisa el suelo de la patria. Y no sólo esto, Carnicer se alista en la milicia nacional; es decir, con los que están dispuestos a defender el orden constitucional con las armas. En mayo de 1814, Fernando VII se proclama soberano absoluto y desencadena una cruenta persecución contra los liberales. Los que alcanzan a desterrarse, lo hacen en su mayoría a Londres y Carnicer es uno de ellos.

Por cuanto tiempo se prolongó el destierro de Carnicer en Londres, es cuestión todavía no bien dilucidada. Se sabe que en la capital de Inglaterra desarrolló pronto una estimada labor como compositor y director de orquesta. Es seguro que estuvo en estrecho contacto con los emigrados de sus mismas ideas políticas y con los extranjeros que simpatizaban con

ellas, en primer término con los hispanoamericanos que habían hecho también de Londres el centro de sus actividades en el exterior en pro de la liberación de sus patrias. Pero que todo esto sea cierto no permite suponer que durante sus años de destierro recibiese el encargo que le hizo don Mariano Egaña de componer la Canción Nacional de Chile, como tantas veces se ha afirmado. En 1818, Carnicer está de nuevo en Barcelona donde, bajo la protección del Duque de Bailén, el famoso General Castaños, organiza las compañías de ópera y dirige las orquestas que actuaban en el Teatro de Santa Cruz. No es verosímil que la Canción Nacional Chilena fuera compuesta entre 1814 y 1818 para no ser estrenada y diputada por tal hasta el 23 de diciembre de 1828, fecha en la que se ejecutó por primera vez en el Teatro Arteaga de Santiago, en una función extraordinaria de la Sociedad Filarmónica. El Himno de Carnicer debió serle encargado por el Ministro de Chile en Londres en alguno de los viajes que Carnicer hiciera a esta capital y a otras del extranjero entre 1820 y 1828, viajes a los que ya no fué como liberal desterrado, sino como músico que debía contratar artistas para las compañías de ópera que estaban bajo su dirección en España.

Los antecedentes liberales de Carnicer, su inclinación hacia los ideales que triunfaron en las nacientes repúblicas de Hispanoamérica, sin duda debieron influir en el ánimo de don Mariano Egaña al pensar en este músico para entregarle las estrofas donde se exaltaba la libertad de Chile. Pero Carnicer, si es cierto que hay hechos que demuestran que sintió por muchos años su repugnancia a tener ninguna relación con el poder o la corte de Fernando VII, no es menos cierto que debió recatar sus sentimientos liberales o supeditarlos en último grado a sus intereses de músico, cuando ya no volvió a sufrir destierros ni molestias por parte de la activísima policía absolutista en las varias alternativas que la lucha entre liberales y realistas presenta entre 1818 y 1824. Tampoco en este año, cuando se desencadenó la sangrienta represión contra los constitucionalistas que siguió a la intervención militar de la Santa Alianza en España y a la caída del régimen impuesto por el General Riego en 1820, Carnicer tuvo nada que sufrir. Tres años después de aquel luctuoso de 1824, fué llamado a Madrid,

por orden de Fernando VII, para dirigir el Teatro Real de Opera. Precisamente alrededor de 1827 fué cuando Carnicer debió recibir el encargo de componer el Himno de Chile. Lo que acredita que si Carnicer no era por entonces un liberal activo, seguía siéndolo de convicción para los que bien sabían quién era y quién no era liberal en lo profundo. Pero hay otro hecho aún más elocuente. Al recibir la orden real de presentarse en Madrid, Carnicer se excusó con el cumplimiento de un contrato por cuatro años que tenía pendiente con el Teatro de Barcelona. La regia voluntad no se paraba en barras y menos en argucias legales: dió orden al gobernador de Barcelona de tomar preso a Carnicer y su familia y de hacerlos conducir bajo custodia en la diligencia de aquella ciudad a la Corte.

Entre las mil paradojas de la vida española del siglo XIX es digna de señalarse ésta que hace a Carnicer subir los peldaños de su máxima influencia y gloria como músico contra su voluntad y por orden de su mayor enemigo. A partir de 1827, la carrera de Carnicer va en continuo auge, como compositor y como director de óperas en los teatros del Príncipe y de la Cruz. Cuando la reina María Cristina funda el Real Conservatorio de Música en 1830, Ramón Carnicer es nombrado su primer profesor de Composición, cátedra en cuyo desempeño continuó hasta pocos días antes de su muerte, el 17 de marzo de 1855.

Entre los discípulos de Carnicer que después alcanzarían relieve en la música española estaba Francisco Asenjo Barbieri. El solo, sin necesidad de recurrir a otros, es testimonio de la dirección que Carnicer imprimió a sus enseñanzas. Asenjo Barbieri fué el más brillante de los compositores que, a fines del siglo XIX, derivaron del operismo italiano hacia la zarzuela nacionalista, impregnada en la savia popular. "Pan y Toros" y "El Barberillo de Lavapiés" son los más altos logros de ese género teatral a la española y marcan el camino que seguirían el Chapí de "La Revoltosa" y el Bretón de "La Verbena de la Paloma". Asenjo Barbieri es, por otra parte, el fundador de la primera orquesta sinfónica de conciertos públicos, la que dió vida y desarrolló hasta nuestros mismos días esta actividad fundamental y, por sobre todo, Asenjo Barbieri, con Felipe Pedrell y Rafael Mitjana, es el primer músico que

se vuelve hacia el pasado español y quien estudia y edita el Cancionero de la Corte de los Reyes Católicos, el más valioso que aún existe de la polifonía peninsular en el siglo XV.

Así como todo padre desea ver realizado por sus hijos aquello que él pretendió sin que los azares de la vida le permitiesen llevarlo a cabo, en todo maestro se da un parecido afán hacia sus mejores discípulos. Hay mucho en lo frustrado o incompleto de la obra de Carnicer que establece el parentesco aludido con la de Barbieri. Carnicer tuvo que ser un compositor de pseudo-óperas italianas y compuso las siguientes de que hay noticia: "Adela de Lusignano" (1819), "Elena e Constantino" (1821), "Don Giovanni Tenorio" (1822), "Elena e Malvina" (1829), "Cristoforo Colombo" (1831), "Eufemio di Messina" (1832), "Morte ed Amore" (1837), "Ismaelia" (1838). Compuso, además, varias sinfonías y oberturas para introducción de otras óperas, entre ellas una muy celebrada para "El Barbero de Sevilla" de Rossini. Al margen de estas composiciones y de las religiosas, que son la parte principal de su obra en el estilo dominante, Ramón Carnicer procuró acercarse al venero de lo nacional en los trozos que esta inclinación muestran en sus propias óperas y en la serie de piezas españolas, en la técnica de la tonadilla castiza del siglo XVIII y comienzos del XIX, que logró intercalar entre las óperas propias o extrañas por él presentadas o dirigidas en los teatros de Barcelona y Madrid. Entre las más famosas de sus tonadillas, últimas muestras de un género que abonó el terreno donde surgiría el nacionalismo zarzueril, se cuentan "La Currilla", "El julepe", "La caramba", "El presidiario" y otras muchas conservadas en la Biblioteca Municipal de Madrid, archivo copiosísimo de la tonadilla desde sus orígenes hasta su decadencia.

Modesto género, escaso en valores musicales, fué la tonadilla, al igual que su continuador, la zarzuela, grande o chica. Pero las tiranas, polos, seguidillas, rondeñas, sevillanas, jotas y demás muestras de canciones y danzas populares recogidas en tonadillas y zarzuelas, fueron los esfuerzos iniciales por crear un lenguaje español en la música que el genio de Albéniz, de Granados y de Falla elevaría a las corrientes universales del arte en el, con justicia, llamado renacimiento contem-

poráneo de la música española. Falla, el más profundo, el más rico en técnica y en fuerza creadora de los tres, tuvo que partir todavía de la zarzuela para sus primeras composiciones. La ópera "La Vida Breve", que abrió a Falla las puertas de su prestigio por sobre las fronteras, tiene mucho de zarzuela "a lo divino". Los zarzuelistas del siglo XIX y quien fué el más ilustre de sus maestros, en la cátedra y en el ejemplo, merecen un lugar en la historia de la música española y de la americana con raíces en aquélla.

Marzo de 1955.

EL RABEL Y LOS INSTRUMENTOS CHILENOS

P O R

Carlos Lavín

Aquella especie de medioeval guitarrilla de tres cuerdas, que los juglares tañían con un pesado arco, formó parte de la herencia hispánica a las posesiones americanas y, por ello, la artesanía de los instrumentos de cuerda puede atribuirse siglos de existencia en nuestro pueblo. Fué una apreciable actividad en el Coloniaje y no sucumbió ante los disturbios de la Emancipación. Junto con las labores de la cestería, de la tejeduría y los arreos de montar —y sin la demanda de esta última— resistió los embates de la industria y soportó la competencia extranjera, diseminando sus talleres en todo el país. Dentro de su complicación es, sin duda, la más promisoría de todas las ramas artesanas y siempre se le ha confundido con las labores industriales, especialmente por el aporte de los trabajos carcelarios, siempre bien atendidos por las autoridades judiciales y el comercio nacional.

En la época neorepublicana, esta actividad quedó casi absorbida, muchas veces, por las industrias afines, al insinuarse los gloriosos tiempos de los fabricantes santiaguinos, tanto de órganos, armonios y pianos, como de arpas, guitarras, rabeles y guitarrones. En la manufactura de estos últimos instrumentos se destacaron obreros maestros y verdaderos laudistas (“luthiers”) que nos han legado piezas magníficas de la más excelsa artesanía.

Propiamente, no podrían ser achacados a la nacionalidad chilena —y como agentes espirituales de su cultura— los típicos instrumentos de música de nuestras razas autóctonas, en razón de la porfiada independencia en que ellas han vegetado al través de las edades postcolombinas.

No se conocen casos de la adopción de ese amplio equipo organográfico por la masa criolla, aunque nuestros museos exhiban verdaderos muestrarios de instrumental indiano. Dominan en esas exposiciones aquellos de soplo y de percusión, sin que falten los embrionarios cordófonos con que, a la postre, el indígena imitaba al colonizador. Ni aún la modalidad o

las técnicas primitivas de esas herramientas sonoras han influido en lo más mínimo en la literatura o en el cuerpo legendario de nuestros criollos; y, al mantenerse así excluido de la ciencia folklórica, todo ese material autóctono debemos relegarlo a la etnología musical.

La forma, el sistema sonoro y la composición tonal de la variada dotación de los instrumentos aborígenes de los quechuas, atacameños, aymarás, diaguitas, araucanos y otras parcialidades étnicas, no aportan ninguna novedad de factura, algún timbre particular ni recurso alguno propiamente sonoro susceptible de incorporarse a la dotación artística del blanco; todo lo cual no implica su repudio, pero lo relega a un campo experimental diferente de aquel en que se enseorea la producción folklórica, adjudicando todo ese arsenal de prueba al arte culto para su progresiva asimilación.



Propiamente, la organografía chilena empezó a darse a conocer en los certámenes organizados por el Presidente Manuel Montt. En el Concurso Nacional de 1854 aparecían cordófonos enteramente elaborados en el país, tanto de imitación francesa como española. Antonio Guzmán exhibía varias guitarras en madera de olivo, sobresaliendo los tipos hispánicos de 69 pisos. Más aún llamaban la atención los pianos chilenos del expositor Emilio Bergeret. Sus modelos en madera de rosa, con mueble, máquina y teclado de su mano, fueron aclamados y convocaron mucho público a su taller del villorrio de Yungay, donde se expendían en mil cien pesos de 48 peniques.

En la Exposición Nacional de 1856 se impusieron las máquinas de piano y las vihuelas de José Romeu y Hermanos. Ya desde 1869 se comentaban en la prensa santiaguina (revista "Bellas Artes" N.º 4) los trabajos de Pedro Verdi, quien empezaba a manufacturar órganos para las iglesias. Posteriormente, en 1869 y 1872, llegaban a regularizarse en los certámenes, organizados en el nuevo local del Mercado Central, las muestras de instrumentos de música. En la Exposición de Artes e Industrias de esa última fecha, quedaron calificadas las arpas de Erasmo Zalazar y las guitarras de Manuel y Pedro

Guzmán, como asimismo las de Juan Naranjo. Posteriormente, estos éxitos se consolidaron en la Gran Exposición Universal de 1875, integrando un verdadero torneo cosmopolita en los jardines de la Quinta Normal de Santiago.

Si en la Feria Nacional de Artes e Industrias de 1884 no se presentaron novedades de consideración, las hubo, y bien definidas, en la Exposición Nacional de 1888. En veinte años de labor la firma Verdi y Cía., coronaba sus esfuerzos con varios modelos de pianos, enteramente elaborados en el país. En el ramo de los accesorios, compartió esos lauros y recompensas el maestro Carlos Debuysère, con su aparato para ejercitar los dedos en el teclado.

Como una selección de las capacidades y un aumento de la producción, se hizo notar, hacia 1894, el variadísimo muestrario de esta artesanía en diversos "stands" de la Exposición de Minería y Metalurgia. Repartiéronse las medallas Romualdo Fallado, con varios tipos de guitarras, laúdes, tiples, cítaras y bandurrias; Manuel Ubeda con sus arpas; Enrique Tacconi con sus mandolinas y Francisco Vidal con sus guitarras y bandurrias.

Sin embargo, la prosperidad de estas labores de obra fina solamente logró culminar en 1901 con los premios conquistados por los concurrentes chilenos a la Exposición de Buffalo (U. S. A.). Si apenas se hicieron notar los expositores de cuerdas y accesorios, en cambio, tanto Cormatches como Vidal, se adjudicaban medallas, anticipándose a los grandes triunfos que les estaban reservados a los talleres santiaguinos. En la Exposición de Industrias del Centenario (1910), verdadera apoteosis del arte y de las industrias nacionales, y antes de la ofensiva de la radiodifusión y del fonógrafo, se reunió un verdadero arsenal de organografía chilena, en el cual obtuvieron las máximas recompensas las guitarras, mandolas y mandolinas de Enrique Bosco, en competencia con los similares instrumentos de los sucesores de Alberto Cormatches, aplicados esta vez a las cuerdas y accesorios. Los grandes premios de esta última especialidad los conquistó Dionisio Sánchez con sus encordaduras de tripa y entorchados; y, sus familiares han logrado proseguir hasta nuestros días, y sin ninguna protección, la actividad de estos talleres.

Producida la decadencia de esta rama comercial, le correspondió el honor de defender los fueros de esta habilidad al artífice italiano Enrique Tacconi, ya laureado en varios certámenes. Consiguió prestigiar, en Santiago, una escuela de laudistas y le sucedió en este honroso cargo, y como su alumno, el instrumentista italiano Atilio de Dominicis. Aplicóse éste a la elaboración de órganos, pero más pudo distinguirse en el tallado de los instrumentos de cuerda, incorporando, entre los materiales, los desechados cajones de "pino-abeto" en que se importaban las "Velas Buque", o bien los típicos palos de peral como generosa madera para determinadas piezas. Hacia los comienzos de nuestro siglo aún persistían los talleres de las calles de San Pablo y de San Diego, en la capital, mientras otros laudistas aficionados, como Humberto Bussenius y Ernesto Valdivia, lograban mantener estas dilecciones. Participando de un cometido propiamente industrial y de la alta artesanía, han venido desarrollando sus labores los artífices siguientes: el alemán Roberto Broschek en Santiago y el checo Osvaldo Wrbka en Entre Lagos, cerca de Osorno. Especializado el primero en todos los cordófonos, y en tipos de serie, se ha inclinado más bien el segundo a los instrumentos antiguos, como vielas (soprano y tenor) y otros modelos arcaicos.

Esporádicas participaciones han destacado a los fabricantes de pianos. Hacia 1923, vendía sus modelos parados (en \$ 5.000) el industrial Rouaix en su taller de la calle Santos Dumont, legando ejemplares de normal duración. Asimismo, el fabricante catalán Alfredo Dawins, asociado con el capitalista A. Nagel, dieron a conocer, en 1946, series de modelos de la marca "Microns", en los más diversos estilos, conquistando rápidamente la aceptación que se merecían.



Esta hegemonía metropolitana, constantemente malograda por la ofensiva de la radiodifusión, pudo salvaguardarse en las provincias, donde, felizmente, ha continuado gozando de la efectiva protección de los aficionados. Han sido justamente las ciudades tributarias, con tradiciones acendradas, como Copiapó, La Serena, Chillán, Cauquenes, Valdivia y Ancud aquellas que más han protegido las labores de los laudistas

coloniales y neorepublicanos y aún se encuentran en ellas progenies de estos artífices.

En los días que corren, y en la lista de honor de los artesanos de la organografía casera con el carácter de "hechiza", militan los siguientes artífices establecidos: en Copiapó, el taller (calle Freire) de Manuel Enrique Torres Flores; en Santiago, el de Juan Santibáñez y su hijo Octaviano (calle del Cóndor); en Colchagua, los de Prudencio Cueto y de V. López; en Cauquenes, el de Pedro Luna, sucediendo a su padre; en Chillán, el de Gilberto Rojas y, en la región valdiviana, Cipriano Silva Beltrán (Las Animas), Evaristo Coronado (Pishuinco) y Robilán Berrocal (Valdivia). La aplicación de algunos artífices —más bien como aficionados que como de planta— pervive en Coquimbo, La Ligua, Valparaíso, Rancagua, Talca, Concepción, Castro, y en los arrabales de Santiago, emulando con la "mano de obra" de las cárceles, ya positivamente cimentada en toda la República y más bien absorbida por el régimen y los procedimientos de la usina. Hasta ahora, no se ha podido igualar la calidad óptima de los instrumentos del pasado siglo (Ubeda, Cormatches). El preciosismo en la ornamentación hizo época en los prodigiosos guitarrones incrustados que legaron los desconocidos artífices Pedro Culén (de Colchagua) y Paco Garza (de Santiago).

Otros tantos elogios se pueden dedicar al cometido de laudistas y ejecutantes que figuraron en el promedio del siglo, como Aniceto Pozo (guitarronero) de Renca y destacado informante del profesor Rodolfo Lenz; C. Silva (guitarronero), conocido en Santiago como payador; Anselmo Velárdez (guitarronero) de Santiago; Ramón Reyes (guitarronero) de Barrancas y otros. Todos ellos integraron la gran escuela instrumental de este género, legando estas dotes a la última generación, esparcida en todo el país. Militan en esta falange: Amaro Garrido, de Barrancas, Julio Morales, de Andacollo y Manuel Quiroga Quiroz, Antonio Venegas Vargas, Gilberto Avila Aguirre y Luis Gurra Seura, todos ellos guitarroneros de Mejillones. De esta lista se han excluido otros ejecutantes que figuraron hasta hace dos decenios, tanto en Santiago como en provincias, actuando con pseudónimos o nombres inciertos o atribuidos. Algunos de ellos han usado diversos cordófonos,

tanto aquellos tañidos con plectro como los pulsados, frotados, punteados y rasgueados (grandes laúdes, guitarras, guitarrones, guitarrillas, grandes bandurrias, etc.) por lo cual siempre se les ha considerado como guitarreros. Han sido los ejecutantes de rabel los más escasos y los que menos huellas han dejado, posiblemente porque muchos tocaban en conjuntos o como meros acompañantes de los cantores populares.



La informe guitarrilla medioeval a que venimos aludiendo, y como singular instrumento tricordiano, brindó una herencia artística a la época del Renacimiento y en su materialidad prevalecieron dos técnicas diferentes: la árabe o asiática y la celta del norte de Europa. Con difusión universal se pronunció el modelo asiático del "rebab" y su distribución y variantes en España e Italia son demasiado conocidos, tanto en la vihuela y guitarra castellanas como en la amplísima familia italiana de las violas. Sin embargo, desde el siglo V (según el testimonio del Obispo de Poitiers) y hasta el siglo XI (tal como lo consigna un manuscrito de la Abadía de San Marcial de Limoges), dominaba la afición de trovadores y juglares por el modelo celta del "crouth". Postergado fué éste a su vez como primitivista en virtud de la incapacidad técnica que le aseguraba su peculiar forma, impidiendo la ejecución de acordes y "fiorituras". En todo caso, su repudio no fué tan absoluto como para impedir, en pleno Renacimiento, su translación a las vírgenes tierras de América, prodigándose en un amplio surtido de variantes, técnicamente diversificadas, tanto de modelo árabe como del celta.

Resulta, así, inestimable el instrumento de este último tipo que luce en la colección del Archivo Folklórico del Instituto de Investigaciones Musicales (Universidad de Chile), con su peculiar factura artesana y su rotunda antigüedad, encuadrada en la genuina técnica que prestigiaron los bardos de Gales. Esta típica herramienta celta se impone no precisamente por las dimensiones un poco ampliadas del instrumento y un arco de medio aro, sino por la característica galense de su puente y de su alma. Uno de los pies del primero traspasa por una incisión la cubierta superior; y, haciendo el papel de alma, se

afirma en la cubierta inferior, pronunciando en este agente sonoro, típico de un remoto pasado, un tono cavernoso y ácido que no posee el otro violín de tres cuerdas con puente independiente del alma interior.

La portentosa conservación de este arcaico instrumento lo presenta intacto en su silueta, diríamos cortesana, de un corto mástil, un exageradamente tieso clavijero, una caja burdamente estrechada en el centro (escotadura) y otros burdos y candorosos detalles de construcción que lo circunscriben en la más estricta artesanía. Contribuye esta pieza organográfica a prestigiar la escuela de los rabelistas chilenos con toda una tradición multisecular y exótica procedencia. La tonalidad honda y profunda, aunque algo chillona, de su tañido, contribuye a caracterizarlo. Aún más: su pesada y peculiar estructura dificulta la ejecución al afirmarlo de costado en el pecho, para concebirlo exclusivamente colocado sobre las rodillas, tal como siempre lo han usado los rabelistas de nuestros campos. Es en esta posición como pueden verse mejor las posturas propias de la izquierda y las arcadas que corresponden a la mano derecha.

Tan reducida como la colección de guitarrones que se ha podido conservar hasta nuestros días, es la de los rabeles del tipo, diríamos, clásico. Con la técnica arábica, o sea, un simple violín de tres cuerdas y semejándose a los modelos corrientes, no se ha identificado más de una decena de instrumentos. En el tipo del "crouth", o sea, dentro de la tradición celta, se impone el prodigioso modelo precitado de la colección del Archivo Folklórico. Este arquetipo instrumental, confeccionado posiblemente por algún misionero de la Conquista, participa en su estructura de los peculiares rasgos académicos concebidos con cierta fantasía y de los más arbitrarios detalles bien concebidos dentro del libertinaje manual de la artesanía. Sus dimensiones son las siguientes: caja de 36 cm. por 22 cm. y 5 cm. de espesor; largo total de 61 cm. y longitud del arco curvado de 50 cm.; lo que vale decir que el instrumento y el arco están bien concebidos en el diseño de las violas medievales.

Del modelo "crouth", pero de muy burda factura, es uno de los modelos del Museo Histórico de Santiago, contrastando con el modelo árabe de los otros ejemplares. Ultimamente,

ha sido encontrado en Colchagua otro ejemplar tricordal diseñado con cierta corrección; siempre de mástil corto, caja más alta, pero larguísimo cordaje, doble puente y curiosas aberturas en la cubierta. Su arco es similar al del violín corriente.

Sea cual sea el tipo de los rabeles chilenos, todos ellos participan de sus genéricas particularidades instrumentales, o sea, una simplificación que contradice enteramente la técnica del guitarrón. Poseen un timbre más grave que el del violín académico, con gran similaridad a las violas medioevales, sin poseer la acidez del violinillo chino ni la indecisión tonal de los cordófonos árabes del norte de Africa.

Tradicionalmente, hablando, el rabel chileno ha proseguido el uso y los procedimientos del bajo de viola o de la "viola da gamba", con su típico arco encorvado, el cual debe empuñarse en forma especial para rozar las cuerdas con otro ángulo, ya que el instrumento debe colocarse sobre las piernas. Igual arcaísmo consulta el guitarrón, y heredado de la viola bastarda y de la "viola d'amore", las cuales combinaban las cuerdas de tripa y las de metal, reservando estas últimas para la vibración por simpatía.

Digno de recordarse, asimismo, es el uso en Chile, y hasta fines del siglo XIX, del arpa campesina reducida a un tamaño portátil, que se podía ejecutar sobre las piernas estando sentado el ejecutante. En los primeros años de la presente centuria, se podía aún ver a los mendigos en las puertas de los templos tañendo este instrumento, especialmente en la ciudad de Cauquenes; como, asimismo, a algunas arpistas campesinas en los villorrios del Valle Central.



Los antecedentes expuestos demuestran que el rabel y el guitarrón de Chile representan honrosamente, en América, la proliferación europea de instrumentos de cuerda de la Baja Edad Media y del Renacimiento. Por otra parte, nuestro país, asociado al Perú, Bolivia y Argentina, aparece más ortodoxo que las otras naciones americanas de las otras latitudes. Este grupo austral conserva la guitarra auténtica y el arpa campesina y aún ha adoptado en escasas regiones el uso del "cha-

rango" o guitarrilla rústica a base de un caparazón de armadillo como caja de resonancia. Además de la adopción parcial del "charango", ha logrado generalizarse —y se podría decir que especialmente a lo largo de los parajes cordilleranos—, el uso del "charrango". Se trata de un primitivo cordófono —bien pulsado reserva algunas sorpresas— que consiste en una tabla hasta de 1.60 cm. de alto y de 32 cm. de ancho, la cual sostiene dos cuerdas de alambre, burdamente montadas, cubriendo casi toda la longitud del instrumento. En los extremos, la somera encordadura es alzada por una botella tendida, una en cada extremo. La indecisa afinación con que llega a pulsarse le imprime un carácter inconfundible. Debe hacerse referencia además al violín de los araucanos, concebido como una herramienta sonora de una o dos cuerdas y sin tipo definido, a la cual los mapuches llaman "kangkirkawe" (quinquecahue).

En concreta referencia al más complicado de los instrumentos chilenos, puede calificarse el guitarrón como uno de los más originales del Nuevo Mundo. En su obra "Cómo se canta la poesía popular chilena", el profesor Rodolfo Lenz describió este instrumento con lujo de detalles. En virtud de su voluminosa caja y la curiosa dotación de 25 cuerdas, cuatro de las cuales actúan solamente por simpatía y se les llama "diablitos", exige una gran virtuosidad en el ejecutante, en orden a destacar sus grandes recursos tanto de timbre como de matices. Sus "bajones" y "tiples" son de gran fuerza. Puede dominar el "trémolo" (las cuerdas están muy juntas y algunas afinadas o al unísono o a la octava). Puede dominar el punteo y asocia y funde todos esos procedimientos en una técnica sonora absolutamente característica que sugiere el conjunto instrumental. Es tan sensible su superioridad que ha llegado a destacar ciertos pasajes típicos de su técnica, introduciéndolos en la frase vocal que domina en los "Cantos de Velorio" o en los "Cantos a lo Divino", haciéndolos, asimismo, adoptar por la guitarra, simulando sus propios y peculiares sistemas de acompañamiento. Se comprende, de esta manera, que los laudistas chilenos se hayan empeñado en decorar este "instrumento madre" y se conservan ejemplares suntuosísimamente inscrustados.

Si los materiales empleados por los laudistas europeos, en los tiempos del gran apogeo (siglo XVIII), fueron las maderas

veteranos vestidos a la antigua usanza, cada cual con un desgredado instrumento en forma de violín, con sólo tres cuerdas y con un descomunal arco". Agrega que éstos seguían el compás de la guitarra, que se les conocía por rabelistas y que eran músicos contratados ex profeso en los campos de Catentoa para tocar en las fiestas.

De toda esa progenie de músicos viajeros apenas si lograron destacarse algunos ejecutantes de Colchagua, de Cauquenes y de Chiloé en los días en que las renombradas escuelas de Cauquenes (Maule) y Catentoa (Linares) entraban en efectiva decadencia. Cabe una recomendación especial para los últimos sobrevivientes de la colectividad maulina que lograron darse a conocer en Santiago y sucediéndose en su magisterio de padres a hijos. Entre éstos logró descollar Honorio Díaz, haciendo alarde de su curso de perfeccionamiento en los campos de Catentoa. Vivió en Conchalí hasta 1947, preservando celosamente las normas maulinas, en abierta oposición con su hijo Eliseo, lamentablemente "extranjerizado" por sus incursiones en otros círculos musicales. Desapareció con ellos esta arcaica dilección —con similar fatalismo al que persiguió a la estirpe de guitarroneros de Colchagua— en toda la región metropolitana y se desespera que puedan algún día renovarse estos fastos. Actuaban estos trovadores como solistas y en conjunto, y de su vasto repertorio solamente pudieron anotar algunos aires y retornelos.

En Santiago aún viven los testigos (Sra. Adriana Valdivia) de la postrera actuación de estos instrumentistas de la calle. Se pondera la capacidad de "Ño Paulo", prodigioso ejecutante, vecino de un fundo de Nos, desde donde venía a la metrópoli a hacerse oír en un rabel tiple y con excelente afinación. Tocaba en los mercados y en las fiestas suburbanas.

De la ejecución típicamente solista del rabel se logró, así, retener ciertos aspectos, sin que llegara a ser posible inscribir en la cera sus prerrogativas estrictamente folklóricas. El timbre era vidrioso y con mayor "cavernosidad" que el violín académico, alternando fruslerías sonoras con sorpresivas "honduras" de tono. Colocado expresamente el instrumento sobre las rodillas, y gozando de un decidido apoyo, la presión del vigoroso arco era muy distinta y ponderada: no favorecía la ce-

leridad del juego de este arco, pero sí granjeaba una desusada reciedumbre a las cadencias y a las notas prolongadas, especialmente cuando eran favorecidas por un acento tónico o expresivo. Por el contrario, algunos efectos de lija, chillones giros, desfallecimientos de la caja armónica y otra serie de perturbaciones sonoras descalificaban al rabel, supeditándolo al fulgor y a la elástica prestancia del violín.

Considerando los aires reposados y expresivos, como los juguetones retorneos (ritornelli) con que los rabelistas Díaz prodigaban su variado programa, no era difícil percibir las huellas de los arcaicos "tientos" del Renacimiento Español y no pocos resabios de la escuela vihuelista, entremezclados con añejos temas chilenos. El Aire I es una fiel versión del antiquísimo cantar maulino "La Aparición", así como el Aire II, reflejando añejas cantilenas, consulta una perniciosa influencia del fraseo de populacheros cantares. En los "ritornelli" surgen melismas comunes a todo el repertorio de la cuerda frotada o pulsada en toda Hispanoamérica, contradiciendo la rotunda antigüedad de otras melismas peninsulares. Se hacía, además, en esa academia de influencias y estilos de todas las épocas, un gran conflicto entre el respeto tradicional y la posición netamente folklórica del padre, contraponiéndose a la petulante y descastada versación del hijo en murgas de circo y bandas militares.

Dispersos y aislados en las más alejadas e inaccesibles comarcas, los mantenedores de la desmembrada escuela chilena de rabelistas, puede desesperarse de reconstituir sus honorables aspectos en nuestro patrimonio folklórico, aún con mayor fatalismo que la literatura sonora del guitarrón, de suyo más desarrollada y con mayores alcances y proyecciones en la literatura popular.

Podíase, además, verificar en el campo sonoro del rabel una más acrisolada incorporación de antigüedades organográficas, todas las cuales, posiblemente, no permitieron a este instrumento evolucionar hacia el criollismo acendrado y castizamente chileno del guitarrón.

BIBLIOGRAFÍA:

- Lavignac* (Alexandre Jean Albert): "Encyclopédie de la Musique". París, 1929.
- Bessaraboff* (Nicholas): "Ancient European Musical Instruments". Nueva York, 1941.
- Galpin* (F. W.): "Old English Instruments of Music". Nueva York, 1932.
- Panum* (Hortense): "The Stringed Instruments of the Middle Ages". London, 1941.
- Cabos* (Francine): "Le violon et la Lutherie". Paris, 1948.
- Vasiljevie* (Miograg): "Les bases tonales de la musique Populaire Serbe"; *Hoerbuerger* (Felix): "Correspondance between eastern & western folk epics".
- Yugoslav Folk Music Festival*: "Programme Notes on the Dances and Songs"; estudios publicados en el "Journal of the International Folk Music Council"; Vol. IV, 1952. London.
- Barros Méndez* (Daniel): "La Academia Político-Literaria". Santiago, 1890.
- Sandoval* (José): "Un Dieciocho de Septiembre en Linares", en la revista "Linares", de enero-marzo 1942. Linares, Chile.
- Lenz* (Rodolfo): "Cómo se canta la poesía popular chilena". Santiago, 1912.

SONES DE RABEL
(Anotados por el autor a Honorio y Eliseo Díaz. Conchalí, 1945)

AIRE I.

edmodo

AIRE II.

muy moderado

a) RETORNELO DE CONJUNTO

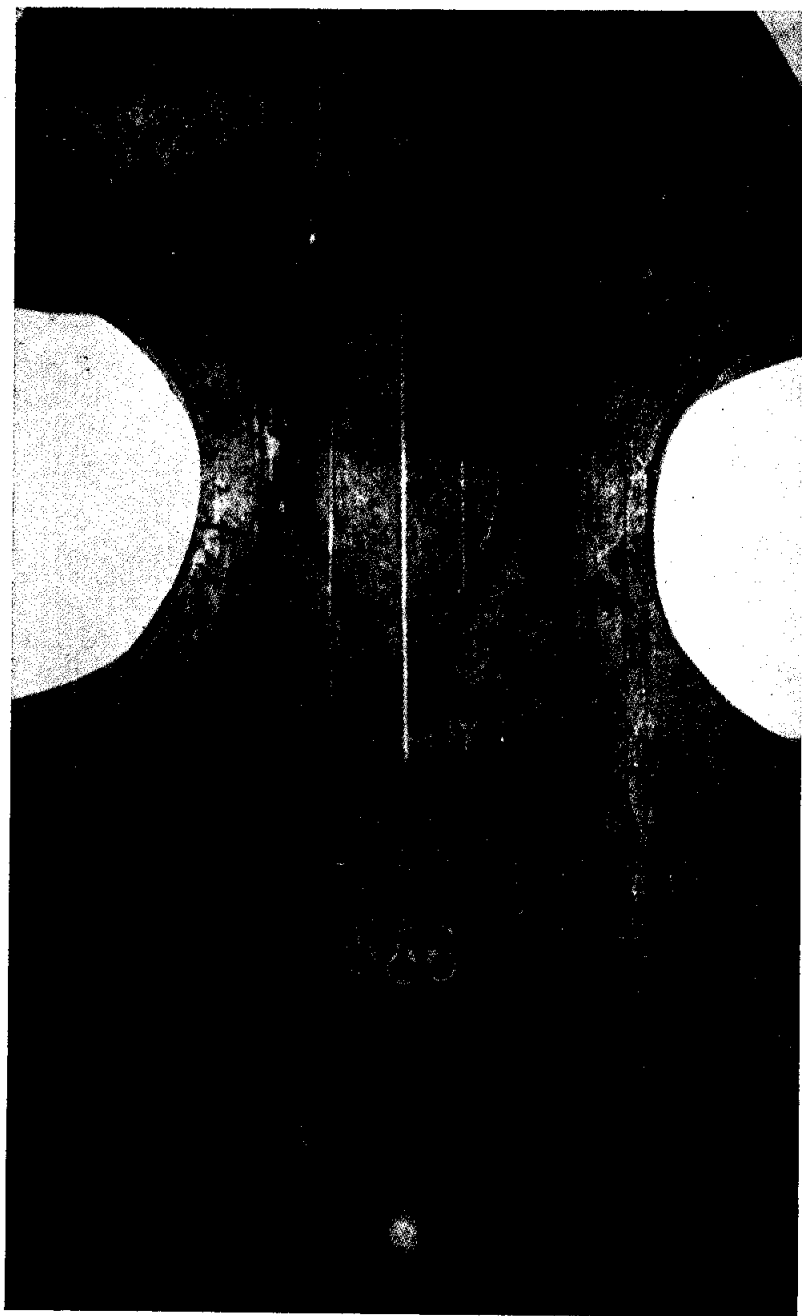
jugando

b) RETORNELO DE CONJUNTO

algo movido

c) RETORNELO DE SOLISTA

vivo



Estructura frontal del rabel, cordófono chileno heredado de la cultura medioeval, al través de los colonizadores del Nuevo Extremo.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA.
UNIVERSIDAD DE CHILE).

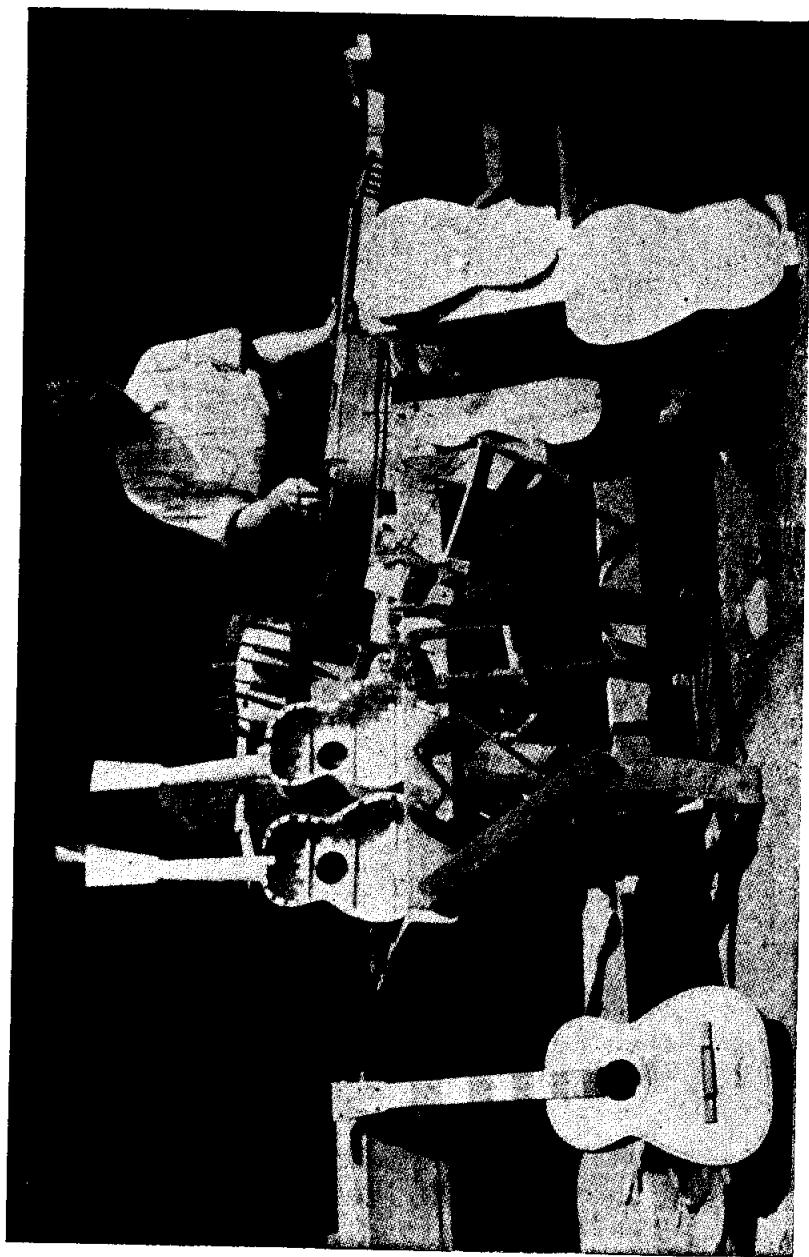


Juana Subercaseaux, del «GRUPO DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS», ejecutando el rabel.

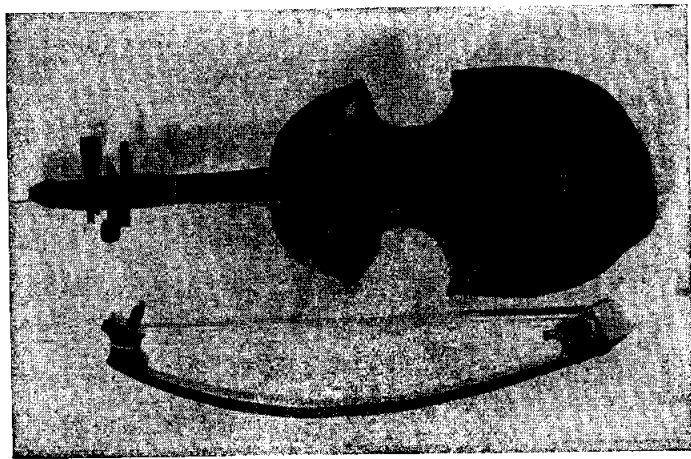


Un modelo intermedio de rabel chileno, procedente de Colchagua.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA. UNIVERSIDAD DE CHILE)



El taller de Pedro Luna, de Cauquenes, laudista como sus dos antecesores.



El rabel colonial de Santiago, en posición frontal.



El mismo, de perfil, posición que permite conocer sus verdaderas dimensiones.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA. UNIVERSIDAD DE CHILE)

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

NOTICIAS

VARIAS

PROSPERO BISQUERTT

Como número de apertura de los Cuartos Festivales de Música chilena, que organiza el Instituto de Extensión Musical, se rindió un homenaje a Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954. Fué un concierto sinfónico dedicado exclusivamente a obras de este compositor chileno, bajo la dirección de Víctor Tevah.

EDICION DE LA UNION PANAMERICANA

Este organismo, con sede en Washington, acaba de editar el primer número de "*Directorio Musical de la América Latina*", publicación que aparecerá periódicamente. Esta reciente iniciativa de la Unión Panamericana, que viene a sumarse a la edición de su "*Boletín de Música y Artes Visuales*", estará destinado a consignar la vida musical de nuestros países, en especial lo que se refiere a sus instituciones musicales, con el objeto de intercambiar experiencias y propender a un mejor conocimiento mutuo. Hay que destacar que este primer número de "*Directorio Musical de la América Latina*" ha sido dedicado a la vida musical en Chile y va precedido de un acucioso resumen de Vicente Salas Viu, Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, sobre la actividad musical chilena.

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

ASOCIACION FOLKLORICA CHILENA

Bajo los auspicios de esta entidad y en los primeros días de octubre, Carlos Isamitt dictó una conferencia sobre "El folklore en la obra de Compositores chilenos". El acto formaba parte de la "Semana del Folklore", iniciativa que realizó la citada agrupación que preside don Leopoldo Pizarro.

Celebrada en el Auditorium del Museo Histórico Nacional, Isamitt subrayó en su conferencia algunos nombres indiscutibles: don Rodolfo Lenz, Dr. Aureliano Oyarzún, Ortiz de Zárate, Remigio Acevedo (padre), Humberto Allende y Carlos Lavín, el profundo folklorista chileno de prestigio internacional.

BICENTENARIO DE MOZART

Durante el mes de diciembre, bajo los auspicios del señor Embajador de Austria, Dr. Carl Hudeczek, se constituyó el Comité Chileno para la Conmemoración del Bicentenario del nacimiento de Mozart. Tomando en cuenta que el 27 de enero de 1956 se cumplen doscientos años de su nacimiento, este comité, siguiendo la iniciativa de la Sociedad "Mozarteum" de Salzburg, preparará un variado programa de conciertos, funciones de ópera y conferencias para el próximo año, además de la divulgación de la nueva edición fiel de la obra completa del compositor, realizada por el "Mozarteum". El comité chileno quedó integrado por las siguientes personas: Presidente, señor Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Vicepresidenta, señorita Brunilda Cartes, Directora del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación; señor Jan Spaarwater, Director del Conservatorio "El Golf"; Secretario, señor Juan Adolfo Allende, Profesor del Conservatorio Nacional de Música; Directores: señor Jaime Eyzaguirre, Profesor de la Universidad Católica; señores Free Focke y Federico Heinlein, Profesores del Conservatorio Nacional de Música; señor Erich Leo Neuburg, delegado cultural de la Asociación Austríaca en Chile; señor Vicente Salas Viu, Director del Instituto de Extensión Musical y señor Francisco Walker Linares, Presidente del Comité de Cooperación Intelectual.

GUSTAVO BECERRA

Recientemente se ha dirigido a Europa este joven compositor chileno, con el fin de perfeccionar estudios de su especialidad. Alumno destacado de Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, se desempeña actualmente como Profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio Nacional de Música y, asimismo, como Profesor de Análisis de la Composición en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Antes de su partida, Becerra realizaba la música de un nuevo ballet de Patricio Bunster, basado en "Sub-Terra", la conocida obra de Baldomero Lillo.

INES PINTO

Becada por el gobierno italiano para realizar estudios de canto durante un año en ese país, Inés Pinto acaba de regresar a Chile. Durante su estadía en Italia, permaneció en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma y, en entrevistas aparecidas últimamente en la capital, Inés Pinto declara su incondicional fe en la eficacia de la enseñanza de las disciplinas vocales en Italia, país de maestros de primera línea en el ramo. Son conocidas las capacidades de esta joven cantante chilena, entre las que se cuentan su cultura y su intransigencia en el logro de una severa disciplina personal artística. Estamos seguros que la vuelta de Inés Pinto podrá significar un aporte serio a nuestro activo musical.

TEATRO EXPERIMENTAL

Durante el mes de noviembre, nuestra primera institución teatral chilena, dependiente de la Universidad de Chile, ha hecho una noticia de primerísima importancia al inaugurar su permanente sala de espectáculos: el Teatro Antonio Varas. Aún cuando la Revista Musical Chilena, por su carácter, no analiza las actividades teatrales, consideramos que, esta vez, debe consignar y subrayar este hecho de la mayor proyección cultural. Después de trece años de intensa renovación y recuperación de una perdida tradición teatral en Chile, el Teatro Experimental, junto al Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, todo lo ha intentado para formar nuevos actores,

técnicos, dramaturgos y un público vivo y sólido en sus principios.

En el acto inaugural de esta nueva sala de espectáculos, realizado el jueves 11 de noviembre, participaron las siguientes entidades dependientes de la Universidad de Chile: Ballet y Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, Coro y Orquesta Sinfónica.

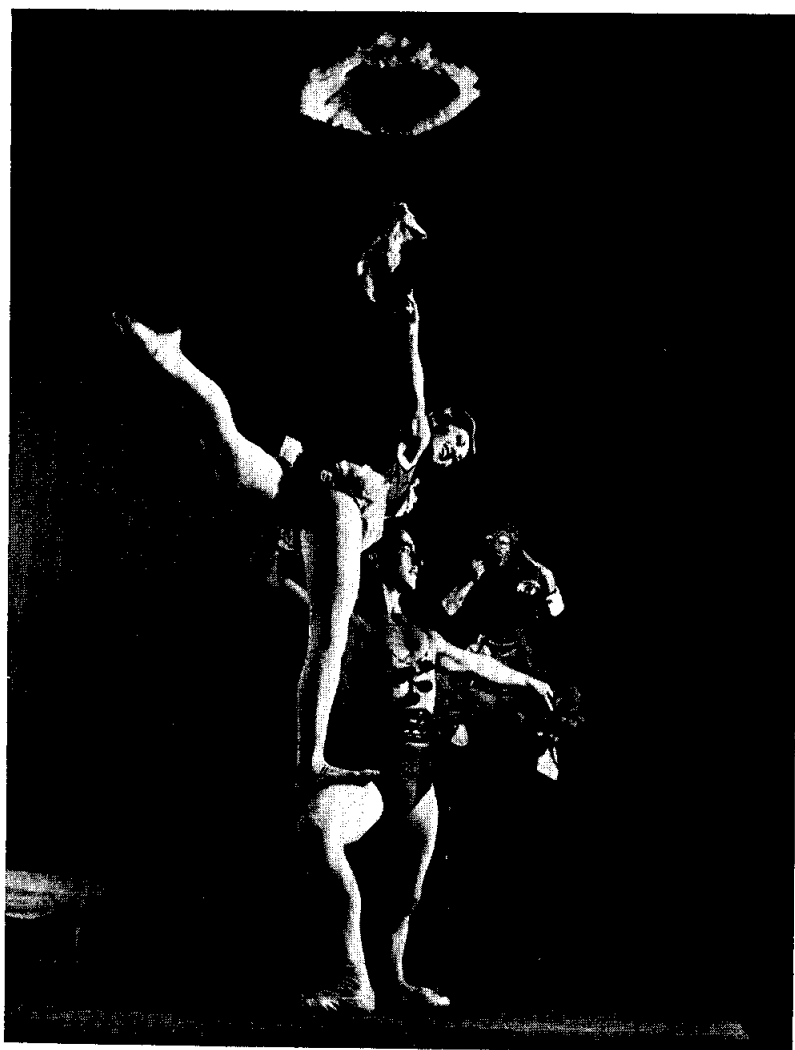
PREMIO "OLGA COHEN DE PENI"

Durante el mes de enero ha sido discernido este estímulo a la creación musical chilena. Instituido por don Juan Agustín Pení en memoria de su esposa, este premio distingue a la mejor composición de autor chileno o residente en Chile escrita dentro del lapso de los dos últimos años. En esta ocasión, correspondía premiar a las obras musicales escritas entre 1952 y 1954. El Jurado premió al compositor chileno Juan Orrego Salas por su "Sexteto para clarinete, piano y cuerdas". Dicho Jurado estuvo integrado por Víctor Tevah, (presidente), miembro del Jurado elegido por los compositores concursantes; Zoltan Fischer (secretario), elegido por la Asociación Nacional de Compositores de Chile; Vicente Salas Viu, elegido por la Universidad de Chile; Fernando Larraín, elegido por la Universidad Católica y Emeric Stefaniai, elegido por el donante, don Juan Agustín Pení.

D A N Z A

BALLET DEL INSTITUTO

La presentación de "Alotria", nuevo ballet en un acto y ocho escenas, realizada en función de pre-estreno el miércoles 10 de noviembre en el Teatro Municipal de Santiago, constituyó un éxito rotundo. Su estreno oficial corresponde a la temporada del presente año. Con coreografía y argumento de Ernst Uthoff, director del Ballet del Instituto, "Alotria" conquistó de inmediato al público por su atmósfera de humor sano, la extraordinaria participación de los bailarines Unanue y Frowin y la música de Johann Strauss. Mención especialísima corresponde la actuación de Lola Botka. Su caracterización ya ha quedado entre las más certeras que puedan haberse visto en



«ALOTRIA»

Ballet en un acto y ocho escenas.

Coreografía y argumento: Ernst Uthoff.

Música: Johann Strauss.

Ballet del Instituto, Teatro Municipal, 1954.

(DEPARTAMENTO DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA,
UNIVERSIDAD DE CHILE).

danza en nuestro país. En otras palabras, junto a Unanue y Frowin, Lola Botka ha compuesto un trío inolvidable, con toda la eficacia que tiene una verdadera creación. De argumento simplísimo, "Alotria" toma por su humor desatado: dos tonys han perdido su empleo, se duermen y tienen un sueño dentro del más despreocupado clima de circo. La música de Strauss, de una alegría contagiosa, los trajes, la iluminación y la ágil coreografía de Uthoff, todo contribuye a vaticinar para "Alotria" un afecto incondicional de parte del público de danza. La música de Strauss fué orquestada con especial eficacia por el compositor Gustavo Becerra. La escenografía y los trajes, del mejor humor, fueron diseñados por José Gutiérrez y la iluminación, adecuada, se debió a Irma Valencia. Víctor Tevah, dirigiendo a la Sinfónica, dió en forma inmejorable el tono festivo de la partitura. Por otra parte, si el público se sintió conquistado de inmediato por esta nueva producción del Ballet del Instituto, la crítica especializada se mostró, asimismo, adepta sin reservas.



Junto a una intensa labor de fin de año realizada por nuestra Orquesta Sinfónica en conciertos gratuitos al aire libre en diversos puntos de Santiago y en ciudades vecinas, al Ballet del Instituto le cupo actuar también en ese mismo tipo de espectáculos, logrando, como siempre, un éxito extraordinario. En tales funciones gratuitas al aire libre se presentaron las siguientes obras: "Redes", de Octavio Cintolessi (música de Scarlatti); "Czardas en la Noche", de Uthoff (música de Kodaly); "Façade", de Malucha Solari (música de Walton) y "Don Juan", de Uthoff (música de Gluck). En estas ocasiones, la Sinfónica actuó bajo la dirección de Juan Matteucci. Finalmente, como término de esta breve reseña de las actividades del Ballet del Instituto podemos adelantar su próximo estreno: "El Hijo Pródigo", con coreografía de Uthoff y música de Prokofieff.

BALLET CLASICO NACIONAL

Este grupo de danza, dirigido por Vadim Sulima, siguió presentando funciones en el Teatro Municipal, en las que hay

que destacar, por su valor de difusión, las matinées a precios populares. Con un repertorio principalmente integrado por "El Príncipe Igor" (Borodin), "Lago de los cisnes" (Tschaikowsky), "Tres Pascualas" (Acevedo), Vadim Sulima ha realizado una meritoria actividad.

BALLET EXPERIMENTAL

Este conjunto, recientemente creado en Santiago, bajo la dirección del coreógrafo y bailarín Carlos Szedenyi, se presentó por primera vez en el Teatro Municipal el 23 de diciembre con dos estrenos exclusivos para Chile: "El Príncipe de Madera" (música de Béla Bartók) y "El Peine de Oro" (música del compositor nacional Roberto Falabella y argumento de René Zarsosa), ambas con coreografía de Szedenyi. Esta presentación, sin duda realizada en una época inapropiada del año, no obstante logró despertar interés en el público, dado los antecedentes de Szedenyi, primer bailarín de la ópera de Budapest durante más de una década.

En general, el resultado final fué más positivo con la obra de Bartók, destacándose, además, en forma especial, el calor con que el público recibió este primer paso del nuevo conjunto, el cual aún se enfrenta con las naturales limitaciones de un grupo recién formado. Sin embargo, ya destaca figuras como Evelyn Cordero, Jorge Pinto e Iván Gelcich. Finalmente, la crítica subrayó en forma especial la labor de Héctor Carvajal como director de orquesta y la de Raúl Aliaga como escenógrafo, lamentando, por otra parte, algunas fallas de orden técnico durante la representación.

BALLET ALICIA ALONSO

Esta eximia bailarina de prestigio internacional finalizó su temporada en el Teatro Municipal en los primeros días de octubre, pues sus compromisos en el exterior no le permitieron prolongar su temporada entre nosotros. Como balance final de esta compañía de ballet, es indiscutible reconocer la alta jerarquía de la Alonso y el sólido virtuosismo de Royés Fernández, Dulce Wohner y Víctor Álvarez. Con un repertorio que no nos significó estrenos de cierto interés, salvo "La fille mal

gardée", el conjunto carece de una intransigente dirección artística general.

JOAQUIN PEREZ FERNANDEZ

Aun cuando este espectáculo no es exclusivamente de danza, hemos creído oportuno ubicarlo dentro de este rubro por ser su aspecto dominante. Llegado a Santiago durante el mes de diciembre y habiéndonos visitado en pasadas temporadas, este conjunto no logró atraer el interés de nuestro público. Con un repertorio basado en motivos de América Latina, el espectáculo, después de su jira por Europa, ha perdido su fresca visión de lo popular latino, transformando sus enfoques de los diversos países en una especie de affiches inconvincentes.

KALAKSCHETRA

De paso al Congreso de la UNESCO, durante el mes de noviembre estuvo entre nosotros esta célebre representante de la danza tradicional de India. Directora del "Centro de Formación de Danzarines Indúes" de Madrás, Kalakschetra dió una conferencia sobre su especialidad en la Sala Valentín Letelier, con el auspicio del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

ACTIVIDAD LIRICA

"LA VIDA BREVE"

Durante estos últimos meses, aparte de la reposición de "Haensel y Gretel" (Humperdinck) y "La Flauta Mágica" (Mozart), el único acontecimiento de importancia ha sido el estreno de "La Vida Breve", ópera en dos actos y cuatro cuadros de Manuel de Falla. La presentación, realizada en el Teatro Municipal durante el mes de diciembre por el "Grupo de Opera" del Conservatorio Nacional de Música, contó con la dirección escénica de Ernst Uthoff y Clara Oyuela y la orquestal de Héctor Carvajal. Hubo especial interés en escuchar esta famosa obra, ya que se ponía por primera vez en escena en nuestro país y por el "Grupo de Opera" del Conservatorio, conjunto de reconocida solidez, que nos ha presentado, hasta la fecha, un repertorio de selección integrado por "L'enfant

prodigue" (Debussy), "Don Pasquale" (Donizetti), "La Serva Padrona" (Pergolesi), "Gianni Schichi" (Puccini), "L'enfant et les sortilèges" (Ravel) y "Las Bodas de Fígaro" (Mozart). Las partes principales de "La Vida Breve" fueron interpretadas por Angélica Montes, Marta Rose, Jenaro Godoy, Oscar Kleinhempel, Homero Belmar, Dora Prajoux, Armando Iribarren y Raúl Acuña. Asimismo, actuó el Ballet Fiori-Ruiz, en la famosa danza de esta ópera. En la parte coral actuó el conjunto del Conservatorio, formado por Ema Ortiz y el Coro "Pablo Vidales". El resultado final de esta interesantísima iniciativa, a juzgar por la crítica y la acogida del público, fué digno y eficiente y representa, sin duda alguna, una nueva conquista de calidad para el "Grupo de Ópera" del Conservatorio.

OPERETA EN EL TEATRO SATCH

Durante los meses de verano y con inusitado éxito de público, un conjunto integrado por figuras extranjeras y nacionales inició una temporada de operetas. Este género, por muchos años fuera de la actividad teatral en nuestro país, demostró tener aún adeptos incondicionales. El repertorio estuvo confeccionado por las obras ya clásicas en el género. El elenco fué integrado por Victoria Sportelli, Matilde Broders, Mario Fontana, Teseo Stanchi, Guido Bragagnolo y Rogel Retes. Con dirección orquestal de Enrique Giusti y el Cuerpo de Baile a cargo de Doreen Young, esta temporada, aun cuando contó con la más extraordinaria afluencia de público, no pudo cumplir con cierto nivel de calidad, faltando una severa dirección artística general, la que hubiera podido evitar improvisaciones y concesiones excesivas.

AGrupaciones Musicales

SOCIEDAD RICHARD STRAUSS

Esta prestigiosa agrupación de difusión musical ha realizado, últimamente, interesantes conferencias a cargo de algunos musicólogos. Es así como Werner Guttman disertó sobre "La Canción de la Tierra", de Gustav Mahler; Jorge Dahm sobre "Aspectos de La Walkiria, de Wagner" (ilustrada con grabaciones exclusivas) y Leopoldo Castedo acerca de "Forma y

estilo en la música española", con ilustraciones en piano por Pilar Mira. Todas estas charlas fueron realizadas en el Hotel Carrera y contaron con un firme respaldo público.

ESCUELA MODERNA DE MUSICA

Durante el mes de enero, el citado plantel anunció una serie de cursos sobre diversos temas musicales, a cargo de profesores de reconocido prestigio, tales como Enrique Iniesta, Clara Oyuela, Adolfo Allende, María Pfenning, Juan Matteucci, Elena Waiss y Hernán Würth.

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

Disponemos de un balance anual de actividades de este organismo. A continuación, hacemos un breve resumen de dicho balance:

A) *Conciertos Sinfónicos Educativos*. (Tanto en Santiago como en provincias). (Orquesta Sinfónica de Chile). *Total: Trece. Total público asistente: 19.500 estudiantes.*

B) *Conciertos de Cámara Educativos*. (En Santiago). (Cuarteto del Instituto). *Total: Diez y siete.*

C) *Conciertos Educativos con conjuntos del Conservatorio*. (En Santiago). *Total: Veintiuno.*

D) *Conciertos por diversos conjuntos y solistas*. (En Santiago). *Total: Quince.*

E) *Conciertos varios en Sala Valentín Letelier (Días lunes)*. *Total: Dieciocho. Total público asistente: 1.620 estudiantes.*

F) *Cursos y charlas musicales*. (En Santiago). *Total: Once.*

G) *Sesiones de trabajo*. (Realizadas en la Sala Septiembre del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile. Son sesiones a las cuales asisten, semanalmente, delegados de los Centros de Arte y Cultura de cada Escuela universitaria, efectuándose en ellas una labor de información, organización y divulgación, no solamente de música, sino de toda la actividad artística y cultural de nuestra Universidad. Además, se hace entrega en ellas de las franquicias a los delegados, tanto de música, como de teatro, plástica y ballet).

Total: Treinta y seis. Promedio de asistentes: Sesenta por sesión.

H) *Franquicias.* La Sección Extensión Educacional dió franquicias para: Instituto de Extensión musical; Conservatorio Nacional de Música; Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile; Asociación Nacional de Compositores; Organización de conciertos Vivart (Claudio Arrau, Victoria de los Angeles); Organización de conciertos Gerard; Instituto Chileno-Alemán de Cultura; Solistas varios (Luis Landea, Galvarino Mendoza, Rudy Lehmann, Philippa Duke, Lucía Guitlitz); Teatro Experimental de la Universidad de Chile; Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; Teatros de Cámara (Petit Rex, Atelier, Maru, Talía); Varias actividades de Plástica (Invitaciones e información de todas las exposiciones de pintura, escultura, grabados, etc., organizadas durante el año en la capital).

*DEPARTAMENTO DE EXTENSION
CULTURAL DE LA U. DE CHILE*

Con una intensa actividad en sus variados intereses de difusión, en lo musical presentó a Vicente Salas Viu en la Sala Valentín Letelier, en un ciclo de charlas acerca de *"La Música y el Humanismo"*. Puntos culminantes del temario fueron los dedicados a "Boecio en el Alba de la Edad Media", "Haydn y el Ocaso del Clasicismo" y, finalmente, una visión de la obra de Chopin. Con este ciclo, el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile satisfizo, una vez más, la curiosidad cada vez más creciente de un público atento a todo perfeccionamiento sobre materias culturales de real interés.

*DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL
DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA*

Bajo la dirección del profesor e historiador Jaime Eyzaguirre, este Departamento cumplió su primer año de vida con un balance optimista. La Revista Musical Chilena se complace en subrayar este hecho. Con un programa variado, esta agrupación cultural buscó calidad indiscutida en todas sus muestras. Su órgano oficial, la revista "Finis Terrae", contó con colaboradores de primera fila. Por otra parte, su audición ra-

dial "Universidad y Espíritu", bajo la dirección de Pedro Morthieru, dispuso siempre del mejor material humano referente a entrevistas y de grabaciones de alta jerarquía. En cuanto a su labor de difusión a través de conferencias, cursos y conciertos, fué intensa y de calidad homogénea. En nuestra respectiva sección haremos una breve crónica de los últimos conciertos que este Departamento de la Universidad Católica presentó en la capital.

J I R A S

ARMANDO PALACIOS

Este pianista chileno realizó una jira al Sur del país con conciertos en Puerto Montt, Osorno, Valdivia, La Unión, Temuco, Angol, Traiguén, Concepción, Chillán, Talca, Curicó y Rancagua.

ORQUESTA SINFONICA

Durante el mes de enero, nuestro primer conjunto orquestal ofreció conciertos en Melipilla y Peñaflor, bajo la dirección de Víctor Tevah. En el Estadio de Melipilla se congregó un público cercano a las 5.000 personas y en esa ocasión se escuchó un programa de obras de Wagner, Tchaikowsky, Borodin, Johann Strauss, Milhaud y del compositor nacional Bisquertt. Muy similar, en cuanto a la acogida, fué la visita que se realizó a Peñaflor con obras de Wagner, Lalo, Rimsky-Korsakov, Soro, Grieg y Johann Strauss. Estas breves jiras de verano de nuestra Orquesta Sinfónica complementan a aquellas que anualmente realiza a provincias con un amplio radio de lugares visitados y contribuyen a difundir la música dentro de un público entusiasta de pequeñas poblaciones.

GALVARINO MENDOZA

Este joven pianista, —después de realizar un concierto en el Teatro Municipal durante el mes de agosto y habiendo obtenido en el año 1952 el Premio Rosita Renard—, durante el mes de octubre anunció el comienzo de una jira que comprendería las ciudades de Temuco, Puerto Montt, Osorno, Victoria, Concepción, Chillán, Curicó y Valdivia. En el repertorio

de obras de su jira figuran Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy y, de compositores nacionales, René Amengual y Pedro Humberto Allende.

PROVINCIAS

SAN FELIPE

Un hecho insólito y digno de destacarse lo constituye la reciente creación de un grupo de danza en esta ciudad. Mme. Claire de Robilant tiene la tuición de este nuevo conjunto y, por su decidido interés en divulgar no sólo la disciplina de la danza sino también la de la música, merece todo estímulo. Recientemente, ha realizado la presentación de dos coreografías de que es autora: "Variaciones Sinfónicas" (música de César Franck) y "Blanca Nieves" (música de Tschaikowsky). Es preciso destacar la labor de Mme. de Robilant, como un ejemplo de difusión en pequeños centros que carecen de las facilidades de poblaciones mayores.

PUERTO MONTT

El Conservatorio Nacional de Música de esta ciudad llevará el nombre de René Amengual, después de haber sido oficialmente reconocido como organismo del Estado, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Sin duda, ha sido una actitud del mayor significado de parte de la directora del plantel, Sra. Marta Pérez de Gallardo, actitud de reconocimiento hacia la persona de Amengual y que se suma a las diversas muestras de recuerdo y afecto que el compositor recién fallecido ha provocado en los círculos musicales y culturales de todo el país.

LA SERENA

La Orquesta Sinfónica "Juan Sebastián Bach" de esta ciudad ofreció, durante el mes de enero, un concierto al aire libre en la Plaza Santo Domingo. La afluencia de público fué extraordinaria, contándose con la presencia de habitantes de la ciudad de Coquimbo y, en general, una gran mayoría formada por alumnos de los establecimientos educacionales de ambos lugares.

VALPARAISO, VIÑA

Valparaíso y Viña han desarrollado una significativa actividad musical.

A continuación, haremos una breve reseña de éstos:

Cuarteto Santiago (Tertz, Grazioli, Martínez, Loewe). (Aula Magna de la Universidad Santa María). (Obras de Mozart, Beethoven y Ravel); *Orquesta de Cuerdas de la Escuela de Derecho de Valparaíso*. (Aula Magna de la Universidad Santa María). (Director: Marco Dusi. Solista: Margarita Domenech). (Obras de Haendel, Vivaldi, Bach y Grieg); *Ballet Maruja García*. (Municipal, Viña). (Director de Orquesta: Manuel Contardo); *Academia de Canto de Manuel Núñez Medina*. (Teatro Victoria, Valparaíso). (Presentación de sus alumnos en obras de Toselli, Puccini, Verdi, Bizet, Bellini y Mascagni); *"Carmina Burana"*. (Municipal, Viña). (Ballet-Oratorio de Carl Orff). (Dirección de orquesta: Tevah. Coreografía: Uthoff. Solistas cantantes: Victoria Espinoza, Jenaro Godoy, Marta Rose). (Dirección Coral: Mario Baeza). (Orquesta Sinfónica de Chile, Ballet del Instituto de Extensión Musical y Coro de la Universidad de Chile); *Conjunto de ballet de Evelyn Cordero*. (Municipal, Viña); *Academia de Danza de Matilde Peón*. (Aula Magna Universidad Santa María); *Recital de canto*. (Aula Magna de la Universidad Santa María). (Soprano Adriana Cádiz, tenor Sergio Maturana y bajo Gastón Vergara). (Obras de Haydn, Vivaldi, Beethoven, Hálévy, Schubert, Falla, Brahms, Fauré, Mozart, Bizet, Gounod y Amengual); *Concierto de piano a cuatro manos*. (Palacio de Bellas Artes, Quinta Vergara, Viña). (Free Focke y Ellen Tanner). (Obras de Mozart, Ravel, Debussy y Poulenc); *Cuarteto del Conservatorio de Música de la Universidad de Chile*. (Palacio de Bellas Artes, Quinta Vergara, Viña). (Obras de Mozart, Debussy, Tchaikowsky, Gretry, Mendelssohn, Borodin y Frank Bridge); *"La Flauta Mágica"*. (Aula Magna Universidad Santa María). (Opera de Mozart). (Dirección: Juan Peyser). (Intérpretes: Clara Oyuela, Victoria Espinoza, Hernán Würth, Genaro Godoy, Alfredo Neugebauer y Mariano de la Maza); *Coro de la Escuela de Derecho de Valparaíso*. (Dos conciertos al aire libre: Quinta Vergara en Viña y Plaza Victoria en Valparaíso). (Director: Marco Dusi); *Concierto de piano de Elma*

Miranda. (Instituto Chileno-Británico de Cultura). (Obras de Mozart, Chopin, Frank Bridge, Cyril Scott, Debussy, Eduardo Fabini y Leng); *Concierto de Canto de Pablo Sommer*. (Club Alemán). (Acompañante: Free Focke). (Versión completa de "Die Winterreise", de Schubert); *Coro de la Universidad Santa María* (Aula Magna de la Universidad Santa María). (Director: Demóstenes Penna): (Obras de Lassus, Gluck, Carl Philipp Emanuel Bach, Binimelis y Alfonso Letelier); *Presentación Folklórica de Carmen Cuevas Mackenna*. (Aula Magna Universidad Santa María). (Conjunto de guitarras); *Coro de la Escuela de Derecho de Valparaíso*. (Aula Magna de la Escuela Normal de Valparaíso). (Director: Marco Dusi). (Obras de Palestrina, Marenzio, Monteverdi, Jannequin, Amengual y Letelier); *Recital de Música de Cámara*. (Instituto Chileno-Francés). (Intérpretes: Amelia Buruchaga y Rogelio Arancibia). (Obras de Mozart, Beethoven, Godard, Saint-Saëns, Debussy y Fiocco); *Coro Alpino Italiano de Santiago*. (Aula Magna, Scuola Italiana de Valparaíso). (Director: Juan Matteucci). (Repertorio folklórico italiano variado).

CONCIERTOS

CUARTOS FESTIVALES DE MUSICA CHILENA

A fines de noviembre y comienzos de diciembre se efectuaron los Cuartos Festivales de Música Chilena.

Cada dos años puede el público conocer el estado de la más reciente producción musical chilena y, a la vez, tienen nuestros compositores la ocasión de interrogar a sus auditores.

Si lanzamos una mirada general a las composiciones enviadas, debemos constatar la gran inquietud de expresión, manifestada en la cantidad de obras y en la diversidad de estilos.

Por otra parte, debemos concluir que varios compositores no dominan aún la técnica del oficio necesaria para expresar con soltura y exactitud el pensamiento musical. Unos tratan de ocultar esta laguna bajo una capa de modernismo falso; los otros, so pretexto de espontaneidad, nadan en algunos lugares comunes del lenguaje tonal. De allí el escaso número de obras seleccionadas.

El Cuarto Festival se inició con un concierto sinfónico en homenaje a Próspero Bisquertt, quien recibió el Premio Nacional de Arte correspondiente a 1954. El programa contenía la suite "Metrópolis", el poema sinfónico "1945" y "Juguetería", serie de trozos infantiles.

El concierto inicial de la sección de música de cámara presentó una *Sonata para violín y piano*, de Roberto Falabella. (A. Dourthé, F. Focke); *Tres Canciones para voz y piano*, de Federico Heinlein. (Clara Oyuela y el autor); *Tres Cantos Líricos* de Leni Alexander. (Ría Focke, Free Focke) y la *Sonata para violín y piano* de Jorge Urrutia. (E. Iniesta, Giocasta Corma).

El segundo concierto de cámara contenía de Alfonso Montecino: *Cuatro Canciones para voz y piano*. (Margarta Valdés, F. Focke); *Dos Baladas Amarillas y Cortaron tres árboles*, canciones corales de R. Falabella (coro Pablo Vidales); *Trío para flauta, violín y piano* de Gustavo Becerra. (J. Bravo, E. Inies-

ta, Giocasta Corma); y *Cuarteto para cuerdas* de Carlos Botto (Cullel, de la Jara, Avendaño, Román).

El único concierto sinfónico comprendía la *Segunda Sinfonía* de Free Focke, la *Cantata de Cámara de Darwin Vargas*, *Imaginación de mi País* de Acario Cotapos y algunos fragmentos de la ópera-oratorio *Tobías y Sara* de Alfonso Letelier.

Hechos los escrutinios dieron los siguientes resultados: Premio de Honor: Carlos Botto. En la sección sinfónica no hubo primer premio. Alfonso Letelier y Free Focke obtuvieron segundo premio.

Menciones honrosas recibieron Darwin Vargas y Acario Cotapos. En cámara: Primer premio, Carlos Botto; segundo premio, Gustavo Becerra; menciones honrosas: Jorge Urrutia, Federico Heinlein y Leni Alexander.

MUSICA SINFONICA

SINFONIA N.º 2 DE FREE FOCKE

No hay fuerza vital que no esté bien organizada. Así, esta Sinfonía de Free Focke. Optima redacción de su lenguaje musical y potencia viva que arrastra. Focke se vale de una atonalidad libre que oscila entre sugerencias tonales (pedales de quinta, triadas) y llega hasta series de doce tonos.

La *Segunda Sinfonía*, consta de tres movimientos enlazados entre sí: allegro-adagio-allegro; en todos ellos la forma crece por desarrollo orgánico del material que se va presentando.

El allegro inicial consta de una sección A, otra B que va seguida de un desarrollo de A y B, y una repetición abreviada de B.

El adagio posee una forma similar, sólo que en el desarrollo utiliza exclusivamente elementos de A sin mezclarlos con B.

El último movimiento nos muestra este esquema:

A—B—C—sección A del Adagio—B y Coda
allegro — adagio — allegro

Vemos, en los dos primeros movimientos, un acercamiento hacia la sonata—esquema típico de la tonalidad—, pero, inteligentemente, el autor se apartó lo suficiente de ella para

lograr así una unidad estructural mayor entre su lenguaje atonal y la forma.

Señalaré aquí algunos de los procedimientos típicos para esta obra:

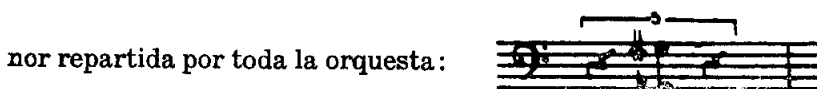
1.—*Un ejemplo de recurso de desarrollo.*—La Sinfonía se inicia con una segunda menor en las dos trompetas con sordina, que se prolonga por seis compases (4/4). Breve tiempo después aparece la misma segunda menor en los dos oboes, pero esta vez dará origen a un despliegue melódico. (Ej. N.º 1).



Al final del desarrollo en el primer movimiento, la encontramos transformada sirviendo de puente para la reexposición de B. (Ej. N.º 2).

Example 2: Musical notation for the bridge section. It shows a transformed melodic line in the oboes (Ob. 1 and 2) and other instruments (V. 1st, V. 2nd, Vln., Cello, Bass). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings, indicating a complex orchestral texture.

En el compás siguiente la encontramos como novena menor repartida por toda la orquesta:



2.—*Un ejemplo de métrica.*—Indiquemos aquí el empleo de figuras binarias en compases ternarios: (Ej. N.º 3).



3.—*Los ostinatos.*—Focke recurre a tres tipos de ostinato:

a) El puramente rítmico (en los instrumentos de percusión);

b) El rítmico-melódico (es decir, donde tanto el ritmo y la melodía se repiten inalterados);

c) El melódico con variación rítmica. De este último mostraremos un ejemplo (Ej. N.º 4).



La orquestación no sólo es orgánica y está íntimamente ligada a los otros elementos de la estructura global, sino que es un bello despliegue de imaginación.

CANTATA DE CAMARA DE DARWIN VARGAS

Esta fué la única composición sinfónica de un autor novel. Vargas demostró poseer una técnica en general limpia y clara, pero, lógicamente, no exenta de titubeos, pues no podemos olvidar que se trata de una obra todavía escolar y escolástica. No dudamos de que su responsabilidad de compositor joven lo llevará a un contacto hondo con el lenguaje musical actual —contacto que tanto echamos de menos—, para así

poder mostrar libremente su personalidad ahora aún velada.

La obra consta de las siguientes partes: I.—“Introducción” (orquesta sola). II.—“Nochebuena” (soprano y orquesta). III.—“Suenan tambores” (coro mixto y orquesta). IV.—Villancico “Venid al valle” (coro femenino a dos voces y orquesta). V.—“Despertad, dormidos pastores” (coro mixto y orquesta). VI.—“Canción de cuna” (contralto y orquesta). VII.—“Con zagalejos, venid al portal” (coro solo con una pequeña introducción de cornos y trompetas). VIII.—“Quedito, quedo” (coro femenino a tres voces y cello solo). IX.—“Coral” (Coro mixto, maderas y contrabajo).

Esta cantata es cíclica, es decir, posee un motivo generador que siempre variado recorre toda la obra. (Ejemp.).

The image displays a musical score excerpt with the following parts and staves:

- Violines y Cl.**: Violins and Cello, staff 1.
- Soprano**: Soprano voice, staff 2.
- Bajo**: Bass voice, staff 3.
- Soprano**: Soprano voice, staff 4.
- Corno y Tenores**: Horns and Tenors, staff 5.
- Soprano**: Soprano voice, staff 6.
- Contralto**: Contralto voice, staff 7.
- Soprano**: Soprano voice, staff 8.
- Contralto**: Contralto voice, staff 9.
- Bajo**: Bass voice, staff 10.

IMAGINACION DE MI PAIS DE ACARIO COTAPOS

Todos conocemos a Cotapos como uno de nuestros compositores más espontáneos e inquietos. Está muy lejos de su

espíritu desbordante el seguir los rigores de una disciplina, y aún menos, de alguna teoría. En esta "Imaginación de mi país" trató de dar una descripción interna, imaginativa, de Chile y usó para ello un estilo rapsódico de narración permanente sin llegar a definir una forma. Advertimos sí, una mayor lógica en la ilación de sus ideas, pero lamentamos la introducción de un lirismo ajeno a su personalidad (Strauss), como asimismo una relajación en el interés armónico y rítmico.

FRAGMENTO DE LA OPERA-ORATORIO

"TOBIAS Y SARA" DE ALFONSO LETELIER

La Historia de Tobías y Sara es la última obra dramática de Paul Claudel y, a nuestro juicio, la más débil. Este "misterio en tres actos, con música, film y pantomima", como lo titula su autor, fué escrito en 1938 a petición de Ida Rubinstein. Sólo quince años más tarde, el 15 de marzo de 1953, se efectuó su estreno mundial en Hamburgo, con la asistencia

Ej. N.º 1

Ej. N.º 1 (continuación)

del anciano poeta. La música incidental exigida por Claudel fué realizada en aquella ocasión por Enno Dugend, quien acogió la salmodia gregoriana para los recitantes y usó coros y orquesta sinfónica para las intervenciones de carácter dramático.

Alfonso Letelier utilizó este texto para una ópera-oratorio, cuyo primer acto presentó a los Festivales y del cual se ejecutaron algunos fragmentos.

Nos hallamos en presencia de una obra seriamente trabajada, pero que no alcanza el dinamismo de otras de sus composiciones como, por ejemplo, las "Variaciones para piano", y ello se debe, según creemos, al texto elegido. En este

hablada (Ej. N.º 3). El ejemplo siguiente nos revelará el tratamiento de la voz solista (Ej. N.º 4).

Letelier ha deseado elaborar una estructura lineal de melodías amplias, aún en desmedro de una mayor riqueza armónica. Su lenguaje es tonal (teniendo como centro tonal a Mi) sin ser funcional. Percibimos un colorido más sutil y personal cuando su autor maneja pequeños grupos solísticos. En estos momentos crece, también, el interés rítmico.

Esperamos la audición íntegra de los dos actos para dar nuestro juicio definitivo. La forma y sus aristas sólo se perfilan en el conjunto de la obra.

Ej. N.º 3

The musical score for Ej. N.º 3 is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: TM (Timpani), Timbal, Bombo, Plat. (Platillo), Mandolón, Piano (Piano), Arpa (Arpa), Vcllo (Violoncello), Piano (Piano), Arpa (Arpa), Vln. I (Violín I), Vln. II (Violín II), Viola, Vc. (Violoncello), and Cs. (Cello). The score includes vocal lines with lyrics in Spanish. The lyrics are: "Yo puse la - co la reli-gión, ¿qué dice Dios? ¿Que di - co la reli-gión?" and "Dios dice que - no a los que no - se han movi-do". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into two systems, with the first system containing the vocal lines and the second system containing the instrumental lines.

Ej. N.º 4

The musical score is a complex orchestral and vocal work. It features a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, strings, and piano. The vocal soloists are prominently featured throughout the piece. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a fast and intricate composition. The dynamic markings suggest a range of volumes, from soft to loud. The tempo is marked 'Allegro', indicating a lively and energetic performance.

Unánimemente han aplaudido todos los sectores la actuación brillante de Víctor Tevah, quien, en un tiempo brevísimo, preparó con tanta propiedad cuatro extensas obras nuevas.

A. A. B.

MUSICA DE CAMARA

A simple vista, las obras de cámara del Cuarto Festival de Música Chilena ofrecen un notable retroceso frente a las del Festival anterior. De hecho, y no pretendemos negarlo, los dos conciertos de selección y el concierto de premios fueron, para decir lo menos, aburridísimos. Pero ése es otro problema: varias de las obras eran aburridas y la forma en que se distribuyeron en los programas no hizo sino acentuar ese carácter. Sin embargo, si analizamos el resultado final de los conciertos en cuanto a las obras representativas que aportaron, podemos afirmar que la "Sonata para violín y piano" de Roberto Falabella, el "Cuarteto de cuerdas" de Carlos Botto y el "Trío para flauta, violín y piano" de Gustavo Becerra constituyen un aporte de mayor significación que el "Dúo para violines" de Becerra, los "Preludios para piano" de Botto y el "Sexteto para instrumentos de viento" de René Amengual, las obras más importantes del Tercer Festival de Música Chilena en su sección de Cámara. Con Roberto Falabella se introduce al público una personalidad renovadora; en su Cuarteto, Carlos Botto aborda por primera vez géneros musicales de alta responsabilidad; el Trío de Gustavo Becerra representa un paso adelante de este compositor en la búsqueda de una expresión personal.

Del resto de los programas, sólo destacan los "Tres cantos líricos para voz y piano" de Leni Alexander, de gran belleza expresiva y finura de lenguaje, productos de una sensibilidad ricamente dotada para los más mínimos matices requeridos por la técnica del Lied, aunque en su carácter de obra primera y transitoria, en especial en el tratamiento de la armonía, no ofrece el atractivo de los "Epigramas para orquesta" o de su "Sonata para violín".

Federico Heinlein aparece con una concisión que habría beneficiado mucho su "Cuarteto de Cuerdas" y da pruebas de un mayor rigor autocrítico unido a un cuidado extremo por la limpieza técnica y estilística, haciendo de sus "Tres canciones para voz y piano" una composición excelentemente realizada dentro de un vocabulario sonoro convencional, inexpresivo

y frío. Análogo es el caso de las "Cuatro canciones para voz y piano" de Alfonso Montecino, cuyo compromiso entre los principios lineales de Hindemith y el lenguaje armónico bartokiano no logra llenar ninguna función expresiva y se reviste de la misma aridez que señaláramos antes en su "Composición en tres movimientos para la mano izquierda".

Más genuina en su ampulosidad post-romántica, la "Sonata para violín y piano" de Jorge Urrutia se extravía en medio de un marco formal inorgánico y dilatado, diluyéndose sus mejores ideas en detalles secundarios y de relleno, principalmente de finalidad virtuosística instrumental.

GUSTAVO BECERRA: TRÍO PARA FLAUTA, VIOLÍN Y PIANO

Ha sido preocupación constante de este compositor la solución de los problemas formales y lógicos de la composición musical. Su música ha sido el reflejo fiel de esta preocupación y estos problemas, alcanzando paulatinamente soluciones más perfectas y precisas, como las aportadas en su Trío, de clara y convincente factura estructural, limpia técnica y concentrado virtuosismo, expresado mejor en la versión original para flauta, violín y clavecín.

Este progreso en la forma de expresión no ha marchado junto a un progreso análogo del lenguaje sonoro, sino más bien ha jugado un papel morigerador en los procesos experimentales tan necesarios para la adquisición de una estilística personal, lo que ha llevado a Becerra a un eclecticismo en las ideas que sólo en forma muy parcial permite entrever la presencia de una verdadera obra de creación y la voluntad expresiva responsable de su gestación.

Esto se comprenderá mejor a través del ejemplo concreto del Trío para flauta, violín y piano. La influencia de la época neoclásica de Stravinsky es muy visible en el movimiento de Sonata inicial (Allegro moderato) y en el festivo tratamiento en fuga del final (Allegro giusto), con sus intencionales reminiscencias del estilo de Bach.

El movimiento central, en cambio, incide de manera humorística en la técnica de instrumentación, giros melódicos y rítmicos y agregaciones verticales propios del estilo de Anton Webern, desplegando una firme y segura imaginación sonora,

para conducir casi inmediatamente a un melodismo fácil y anacrónico, incomprensible después de semejante introducción.

En su conjunto, el Trío de Becerra es una obra sana de espíritu, brillante de realización, limpia de estructura, ágil y jocosa, que responde con mayor exactitud al nombre de "Divertimento".

Esperamos que, ya en posesión de una buena formación técnica, Becerra profundice sus medios de expresión y nos entregue obras más ricas de contenido y más suyas, buenas por fuera y también por dentro. Tal es la obligación de un verdadero creador.

CARLOS BOTTO: CUARTETO DE CUERDAS

Siempre despierta interés la labor de un músico que, como es el caso de Carlos Botto, presenta una actitud creadora en cada nueva composición, resolviendo nuevos problemas, buscando otros medios expresivos que los ya incorporados a su vocabulario. O, dicho con mayor exactitud, un músico que no se repite.

Este Cuarteto es la cuarta obra de Carlos Botto (sin contar las composiciones menores) y está tan lejos de las juveniles y dinámicas "Variaciones para piano", como de los "Preludios para piano" premiados en los Festivales anteriores o de las "Doce canciones sobre textos de Lope de Vega", obra que demostró palmariamente cómo se pueden escribir canciones castellanas sin imitar a las de Juan Orrego... o a las de Turina. (¿Cuándo podremos escuchar una audición integral de estas canciones de Botto?).

Sin embargo, el dramatismo, el impulso eminentemente motor y la intensidad lírico-melódica de esta obra no son sino el acentuamiento de estas mismas características ya presentes en las composiciones para piano, y en particular, en los Preludios. También se anuncia allí esa renovación del lenguaje armónico por el cromatismo y la estructuración emocional de los movimientos lentos que encuentran una expresión más definitiva e intensa en el segundo tiempo del cuarteto.

En primer lugar, debemos referirnos a la enorme actividad contrapuntística de las partes, determinantes de una muy rica escritura cuartetística y de una fuerte elaboración del rit-

mo. Esta conducción lineal se complementa con una firme trabazón temática de cada parte individual y de la obra entera, aspecto que le da una consistencia muy superior a los Preludios.

El primer movimiento, Largo-Allegro, está escrito en forma de Sonata bi-temática, pero por el insistente uso de la técnica de desarrollo motivico, por el predominio absoluto de la primera idea y por el artificio de acompañar la segunda idea con elementos empleados ya en la primera, se obtiene un resultado análogo a la Sonata monotemática, más acorde con las nuevas tendencias formales que el tradicional esquema neoclásico. Con este último procedimiento se evita también esa peligrosa detención de la pulsación del allegro en la entrada de la segunda idea, tan frecuente en las sonatas chilenas, verdadero "complejo de la segunda idea" que ha malogrado varias creaciones de otro modo interesantes.

El Largo de introducción se inicia con una frase del violín primero (Ej. N.º 1-a) que anuncia ya los motivos de la primera idea (Ej. 1-b) y del tema del segundo movimiento (Ej. 1-c),

LARGO ($\text{♩} = 58$)

Ej. 1 a) 
molto espressivo e intenso

ALLEGRO ($\text{♩} = 108 \text{ a } 112$)

Ej. 1 b) 
mp fluido

MOLTO MODERATO ($\text{♩} = 10 / \text{mod} = 90 \text{ a } 100$)

Ej. 1 c) 
mp muy expresivo

tanto en el ritmo como en los intervallos característicos (quinta y segunda). Esta frase, presentada en un ambiente muy

cromático, se desarrolla tres veces consecutivas hacia un clímax de intensidad, interrumpido bruscamente, hasta adquirir la fisonomía que tiene como primer elemento del allegro.

Ej. 2.

The musical score for Example 2 is written for viola and cello. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (p) marking and a 'lo' (lento) tempo change. The second system includes a 'pp (misterioso)' marking. The third system includes an 'aspr. e tranquilo' marking. The music is characterized by frequent quintas (fifths) in both instruments.

El puente, presentado por la viola y el violoncello (Ej. N.º 2), es uno de los pasajes más característicos del cuarteto por la singular personalidad de sus ritmos. Sus frecuentes quintas, tanto sucesivas como simultáneas, tienen un efecto to-

nal que contrasta con el cromatismo predominante en el movimiento. La entrada de la segunda idea en la viola (Ej. N.º 3),

Ej. 5.

(lento)

60

(lento)

mf cantando

pp pizz arco

cuyo parentesco con los motivos del Ej. N.º 1 son perfectamente claros en el aspecto rítmico, es precedida por una falsa entrada en el violín primero, más deceptiva aún cuanto está preparada con una figuración acompañante del violoncello (Ej. N.º 4). Esta misma figuración es la que, variada, acompaña a la viola en el Ej. N.º 3, en canon rítmico de los violines.

Ej. 4.

55

pp epic.

cantabile

tranquillo

En el desarrollo participan activamente los ritmos del puente, debido a lo cual en la reexposición aparece muy abre-

viado. Por otra parte, la segunda idea aparece sin su complejo acompañante, pero una transformación melódica, conservando los elementos rítmicos principales, se emplea en la sección conclusiva (Ej. N.º 5). El motivo de dos notas de la viola

Ej. 5.

pp e cresc. coll' cello poco a poco...
 cresc. colla viola poco a poco...

se va a convertir, en el tercer movimiento, en el acompañamiento del elemento temático principal (Ej. N.º 6).

Vivo (1.-120)

Ej. 6.

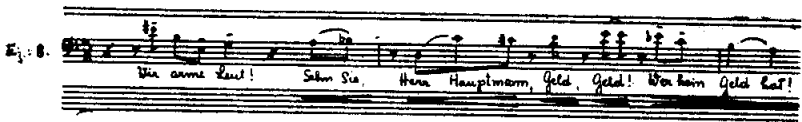
f *mp*

El segundo movimiento, Molto Moderato, presenta una estructura unitaria, basada en el motivo ya señalado (Ej. 1-c). Este motivo se desarrolla en forma contrapuntística y mediante imitaciones hacia un imponente clímax que, en su disolución, cede el paso a elementos secundarios, derivados del puente del primer movimiento, que se combinan con el motivo principal, en secciones interruptivas de efecto análogo a las de la

introducción. Después de un segundo clímax, más intenso y decisivo, el violín primero presenta, sobre elementos del motivo principal, una amplia melodía, (Ej. N.º 7) reminiscente del



parlamento de Wozzeck en la ópera de Alban Berg, "Nosotros los pobres ..." (Ej. N.º 8). Su efecto penetrante se acentúa



con la interpretación inexpresiva pedida por el autor y la entrada en imitación del violín segundo. Una pequeña coda pianísimo cierra el movimiento.

El final es un Scherzo construido sobre dos elementos, el primero ya mencionado (Ej. N.º 6) y otro basado en la serie de cuartas (Ej. N.º 9), relacionado por lo tanto con los moti-



vos del primer movimiento. La estructura reposa especialmente en el ritmo, manteniéndose en toda la pieza una insistente pulsación de corchea en compás de tres octavos, que le da su carácter liviano y juguetón, tan en contraposición con los dos movimientos anteriores. No quiere decir esto que aparezca desligado del resto de la obra, por cuanto hay un número suficiente de nexos temáticos y de tratamiento, pero indis-

cutiblemente ocuparía un lugar mejor en el total si estuviera ubicado al centro de la composición. Así, el cuarteto concluiría dentro del ambiente dramático y expresivo que le sirve de eje de sustentación.

ROBERTO FALABELLA: SONATA PARA VIOLIN Y PIANO

¡Vaya una obra para presentar, por vez primera, al público a un compositor nuevo! Y, por si pareciera poco, encabezando un programa. No es de extrañar que desde el más honrado y “bona fide” amante de la música al más experimentado oyente de Categoría A demostraran su asombro mediante el voto en blanco... o mediante los comentarios más increíbles que puedan imaginarse. En todo caso, la música produjo su impacto (si agradable o desagradable, no tiene mucha importancia) sobre el oyente, no lo dejó indiferente ni frío, y eso basta para comprender que, al fin de cuentas, había “algo” (llámesele inspiración, talento, genio o simplemente fuerza expresiva) en el fondo de sus agresivas y descaradas sonoridades.

Porque Falabella no busca la posición cómoda y placentera. Muy al contrario, su música parece escrita contra el público o, más bien, contra la molicie, la indolencia y ¡también! la flojera de quienes entre el público se conforman con saborear lo mil veces oído por la única y sencilla razón de que es más fácil, requiere menos atención y menos ejercicio mental. Para los que tienen inquietudes y voluntad de ampliar sus capacidades de apreciación esta obra está compuesta con cariño, honradez y completa entrega. Demuestra que la música no ha muerto.

La técnica empleada es la de doce tonos, en forma bastante libre, pero homogénea. (Con Alban Berg sucede lo contrario, alterna zonas trabajadas ortodojamente dentro de la técnica dodecafónica con otras libremente atonales: *Wozzeck*, *Suite Lírica*, etc. De los dos procedimientos nos parece más inteligente el del músico chileno, así se habla un solo lenguaje en toda la composición). El ritmo es de alucinante riqueza y vigor, con más de una alusión a la música de tambores africana, pero con esta diferencia colosal: su perfecta organización intelectual dentro del todo. (Los africanos interpretan

una polirritmia estupenda y variadisima en sus tambores, pero, salvo en contadas excepciones, no pueden crear grupos expresivos desarrollados sino mediante la repetición insistente que no conduce a ningún clímax. Es útil, también, recordar esta observación cuando se tratan los aspectos —mal llamados— primitivos en obras como “La Consagración de la Primavera” de Strawinsky o, para referirnos a un ejemplo más reciente, en la “Sinfonía N.º 2” de Focke. Se olvida con frecuencia que la polirritmia de tambores africana es mucho más evolucionada que cualquier expresión musical que pudiera merecer el calificativo de “primitiva”).

El problema de la forma es el más arduo que ofrece esta exuberante partitura, pero no por falta de organización sino en razón de la complejidad y novedad de la distribución de los diferentes integrantes lógicos. Es una forma de Sonata Global, en la tradición de la “Sonata” de Liszt y de la “Sinfonía de Cámara” de Schönberg, con el Andante interpolado en el puente de la exposición y con reexposición simultánea de las dos ideas. Para mejor comprensión del lector hemos realizado un esquema de la forma, que presentamos a continuación.

EXPOSICIÓN: Primera idea (Allegro), (Ej. N.º 10), puente, Andante cantabile (interpolado), (Ej. N.º 11), puente, Segunda idea, (Ej. N.º 12), Sección conclusiva.

ALLEGRO (J. 110).

Ej. 10.

The musical score for Example 10, titled 'ALLEGRO (J. 110)', is presented in two systems. The first system shows the initial measures with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense and complex rhythmic texture. Dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte), 'f' (forte), and 'dim.' (diminuendo) are used throughout. The piece concludes with a 'les.' (less) marking, indicating a decrease in volume or intensity.

ANDANTE CANTABILE (1-6)

Ej. 11.

TENUE GIUSTO

Ej. 12.

p subito *cresc. poco a poco*

♩ = 100 *mp dolce* *p misterioso*

Ej. 13.

DESARROLLO: Desarrollo del obstinato acompañante de la segunda idea, (Ej. N.º 13), desarrollo variado de la segunda idea, (Ej. N.º 14).

REEXPOSICIÓN: Reexposición simultánea de las dos ideas, (Ej. N.º 15), coda, (Ej. N.º 16).

La exposición de la primera idea, penetrada por un profundo sentido lírico, es encargada al violín, quien presenta la serie de doce tonos en su forma original, en sucesión melódica. Sus rasgos más distintivos se pueden encontrar en el consecuente del primer período: las transposiciones de octava y el fraseo de dos notas en la relación agógica débil-fuerte. La entrada del piano se produce al comienzo de la segunda frase, en imitación de la primera con un tratamiento coral. Obsérvese con qué plasticidad y gracia espontánea se

desenvuelve la curva expresiva en la melodía del violín hacia su culminación en el *La* natural del penúltimo compás (Ej. N.º 10).

Ej. 14. *l. 120*

Después de este primer periodo, un pequeño grupo de enlace nos conduce al segundo, planteando un diálogo entre el piano y el violín sobre el motivo de corcheas.

El puente de esta Sonata merece ser objeto especial del análisis, por la decisiva función que le corresponde en la estructura. En este aspecto, la obra de Falabella continúa la mejor tradición de la forma de sonata mozartiana, modelo entre los modelos, con el énfasis en los elementos de enlace y de clausura de temas, complejos temáticos y secciones; es decir, en los elementos dinámicos, determinantes del “andar” elástico y natural de la forma, por lo general tan descuidados en el análisis. (Este descuido es consecuencia lógica de la actitud analítica de Vincent D’Indy, que distingue de hecho entre elementos principales de la forma: los temas y elementos secundarios, puentes y grupos conclusivos).

Este asunto de los puentes habría que enfrentarlo de la misma manera como Stravinsky trata el de la secuencia en su “Poética Musical” (“When a sequence is good, it IS good”),

sólo que debemos determinar primero qué entendemos por un "buen" puente (aunque sin considerar el aspecto ético, claro está). Lo fundamental reside en la función doble que llenan los puentes: 1) como elementos de transición, de ajuste o ensamblaje, entre los temas, y 2) como "partes integrantes" de

ritardando

mf f

Fig. 15.

sfz cresc. sfz

mf dolce sempre cresc.

non pesante sfz

poco accel.

poco accel.

Fig. 16.

ff cresc. sfz sfz

la estructura total de la obra. En la mayoría de los casos sólo cumplen la primera de estas funciones, la más evidente, o sea, que juegan un papel de simple "relleno", en el peor sentido del término.

Y en el discurso musical no hay cabida para los rellenos, por una razón muy sencilla: la música es un "art chronique", un arte del tiempo, sus detalles se presentan sucesivamente y DEBEN, por ello mismo, ofrecer constantemente interés y llenar una función orgánica. De otra manera, el interés del oyente decae o se dispersa. (Ver: Strawinsky, "Poética Musical").

Consideremos ahora el problema en el caso particular de la Sonata de Falabella. Si observamos el esquema formal de la obra, notamos que el puente sirve para enlazar las dos ideas, pero también para realizar la interpolación del movimiento lento. Ahora bien, es obvio que no se puede llegar de la misma manera a un Andante cantábile que a una segunda idea en Allegro; tampoco sería razonable componer un puente hacia el Andante y otro desde allí a la segunda idea: el conjunto no funcionaría como nexo de enlace entre las dos ideas del Allegro, de modo que no se cumpliría con la condición primaria del puente y la sucesión de elementos sería puramente arbitraria. La solución en esta obra es sencilla: el puente está concebido de acuerdo a su función principal, la que le corresponde en la exposición de una Sonata, y su enlace con el Andante se realiza mediante otro puente más pequeño. El movimiento retrógrado de este puentecillo enlaza a su vez con el puente principal (también libremente retrogradado), de modo que se obtiene una estructuración simétrica: puente-puentecillo-Andante cantabile-puentecillo-puente. En el Ej. N.º 17, (a y b), mostramos el enlace hacia el Andante y desde allí a la segunda idea.

La segunda idea está compuesta de dos elementos. El primero, un ostinato rítmico acompañante del piano; el segundo, un ostinato rítmico-melódico del violín. Sobre este último elemento se construye la sección conclusiva, que enlaza con el desarrollo. En esta sección, el impulso motor de la segunda idea es fundamental. Llamamos la atención hacia la segunda sección del desarrollo (Ej. N.º 14), basada en una variación de los elementos de la segunda idea (Ej. N.º 12) expuestos en distinto orden. Obsérvese también en el Ej. N.º 14 (y en la parte de violín del Ej. N.º 12) la acentuación del último tiempo del compás de cuatro cuartos, típica de la música africana.

En la reexposición, preparada al final del desarrollo, se presenta el ostinato acompañante de la segunda idea, al cual se superpone más adelante el violín entonando la melodía de la primera idea (esta vez en compás de cuatro cuartos) (Ej. N.º 15). Por una transformación gradual del ostinato se llega a sugerir, primero rítmica y luego melódicamente, el andante cantábile, sujeto ahora al tempo más rápido del Allegro, mientras el violín continúa con la primera idea. Una versión abreviada del puente conduce a una nueva insistencia en el ostinato rítmico, para cerrar la obra con un acorde que contiene los doce tonos (Ej. N.º 16).

Por comodidad expositiva, hemos hablado de la "interpolación" del movimiento lento, aunque la expresión no es exacta. Da la impresión de un cuerpo extraño a la obra insertado artificialmente, y no es ése el caso. En primer lugar, en esta composición hay un nexo que relaciona todos sus integrantes: la técnica serial de los doce tonos (en el Ej. N.º 11, extraído del Andante Cantabile, la serie aparece en su forma original en el registro grave —comparar con Ej. N.º 10— e invertida interválidamente en el agudo); por otra parte, la inclusión de motivos de este movimiento en la reexposición lo afirman en su función dentro del todo.

The image shows a musical score for Example 15, consisting of four staves. The top two staves are for piano (p) and violin (v). The bottom two staves are for a lower instrument, likely a cello or double bass (cb). The score includes various performance instructions such as *sfz*, *sim.*, *decresc. e rall. molto*, *ANDANTE CANTABILE (L. 16)*, *sempre rall. e delosificando*, and *poco a poco*. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *ff* and *ffz*.

The musical score consists of three systems of staves, likely for piano and violin. The first system includes markings for *con fantasia*, *accelerando*, *con fantasia*, *accel.*, and *a tempo (andante)*. The second system includes *p dolce*, *cresc.*, and *mf*. The third system is marked **ALLEGRO SUBITO** (♩ = 120) and features a complex, fast-paced melody with many beamed notes and slurs.

Quedan por investigar las ventajas de esta forma de Sonata-Global empleada por Falabella o, lo que es lo mismo, la razón para no haber empleado la forma habitual de Sonata. Tenemos que investigar para ello la intención del compositor, que a la luz del análisis brevemente esbozado surge a flor de piel: se trataba de reunir en una composición breve y condensada la expresión lírica, el elemento cantable y la fuerza arrolladora de los impulsos rítmicos para, por la fuerza misma de sus contrastes, alcanzar con ellos una entidad superior, compleja y rica de matices. No sólo esto ha conseguido Falabella sino, por medio de la ordenación cuidadosa de sus materiales desde el más simple (la cantilena del violín solo al comienzo) al más complejo (la conjunción de las dos ideas y el movi-

miento lento en la reexposición), ha sabido dar a su creación una claridad expositiva y una lógica de desarrollos realmente raras. Creemos ver en esto la influencia de la acertada dirección de Gustavo Becerra, el joven y talentoso profesor de Roberto Falabella, eterno defensor de la claridad de redacción de la materia musical.

LOS INTERPRETES

En un Festival de esta naturaleza, en el que todas las obras se ejecutan en primera audición, los intérpretes se hacen merecedores de un elogio especialísimo, dadas las dificultades que representa el concretar por vez primera el contenido virgen de la partitura, hazaña más valiosa y significativa que la simple ejecución de una obra ya consagrada y con una firme y definida tradición interpretativa (como puede ser una Sonata de Mozart, un Cuarteto de Beethoven, un ciclo de Lieder de Schubert).

Con mayor razón merecen estos intérpretes nuestro aplauso por el entusiasmo que puso cada uno de ellos en la realización de las obras y por la honradez y seriedad de las versiones entregadas. Sólo una excepción lamentable debemos señalar en medio de este alto standard de calidad interpretativa, la intervención coral en "Cortaron tres árboles" y "Baldada amarilla" de Falabella, bajo todo aspecto incalificable, hasta tal punto que podemos decir con absoluta certeza que dichas obras no tuvieron una participación dentro del Festival.

A modo de compensación, tuvimos oportunidad de escuchar, por primera vez en un concierto público de alta responsabilidad, al Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música, un grupo de jóvenes ejecutantes que ha logrado adquirir ya la virtud capital de un conjunto de cámara, la homogeneidad técnica y estilística. La versión que nos brindaron del Cuarteto de Carlos Botto no puede calificarse sino de excelente.

Una mención especial corresponde también a Alberto Dourthé y Free Focke por la fogosa actuación en la densa y compleja Sonata para violín y piano de Falabella; a Clara Oyuela, por la emotiva dicción de las Canciones de Federico Heinlein, que trascendió el contenido mismo de la composi-

ción (esta excelente soprano ha llegado en 1954 a una estu-
penda culminación de su carrera); a Ría Focke y Free Focke,
por la intimidad y concentración lírico-dramáticas que con tan-
to acierto supieron comunicar al público la rica cualidad in-
trospectiva de los *Lieder* de Leni Alexander. Enrique Iniesta
(violín), Giocasta Corma (piano), Margarita Valdés (con-
tralto) y Juan Bravo (flauta), demostraron una vez más su
experiencia y calidad habituales.

M. A.



COROS

SEXTOS FESTIVALES CORALES

Durante el mes de octubre, la Asociación de Educación Musical organizó una serie de conciertos corales en diversas salas de la capital, bajo los auspicios del Ministerio de Educación. Estos Festivales, de decisivas proyecciones en la formación de las juventudes musicales, gracias a la labor conjunta de sus principales organizadoras, —Brunilda Cartes, Cora Bindhoff y Elisa Gayán— congregaron esta vez a un numeroso y variado grupo de conjuntos. Se explica, entonces, que al término de esta jornada el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Dn. Alfonso Letelier Llona, haya saludado a través de la prensa, y con verdadero interés, la labor realizada por la Asociación de Educación Musical por medio de estos Sextos Festivales Corales. Finalmente, cabe consignar algunos grupos que intervinieron en esta ocasión: *Coro de la Escuela Normal N.º 2* (Director: Erasmo Castillo); *Coro de la Universidad Católica* (Director: Hugo Villarroel); *Coro de los Pensionados Católicos* (Director: Silvio del Lago); *Niños Cantores* (Director: Pbro. Fernando Larraín); *Coro Alemán* (Director: Arturo Yunge); *Coro Alpino* (Director: Juan Matteucci); *Coro del Colegio Dunalastair* (Director: Jan Spaarwater). Además, es preciso subrayar la participación de 13 conjuntos corales pertenecientes a la enseñanza secundaria particular y fiscal, con un total de 800 alumnos.

CORO SANTIAGO

Este serio conjunto, bajo la dirección de Lucía Correa, que ha venido presentándose desde 1948, año de su creación,

obtuvo en Roma (1953) un importante galardón en el "Primer Festival Internacional de Polifonía Vocal Clásica". Es por eso el justificado interés por escuchar a este grupo en un concierto que realizó en el Teatro Municipal durante el mes de noviembre y que la crítica analizó con la acuciosidad que se merecía un conjunto de su rango. En el concierto que reseñamos, el Coro Santiago abordó un interesante programa con obras de Lassus, Palestrina, Victoria, Bach y otros.

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

En cuanto a presentaciones públicas, este plantel desarrolló una labor meritoria durante el año 1954, propendiendo al perfeccionamiento de nuevos elementos propios y a la difusión de variados aspectos de las disciplinas que imparte. A continuación, hacemos una escueta enumeración de los conjuntos y solistas que intervinieron en conciertos organizados por el Conservatorio, en los últimos meses del año recién pasado:

Alumnos de Lila Cerda (Sala Valentín Letelier). (Obras: Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Orrego Salas, Villa-Lobos y Lorenzo Fernández). (Intervinieron: Ida Rojas, Olga Ruiz, Emma Salas, Virginia Marín, Marina Palma y Mara Ramírez. Acompañamiento de piano de Elvira Savi); *Cuarteto del Conservatorio*. (Salón Sur Hotel Carrera). (Interpretes: Cullel, De la Jara, Avendaño, Román). (Obras de Mozart, Becerra y Debussy); *Orquesta de Cuerdas del Conservatorio*. (Conciertos en el Liceo Victorino Lastarria y en la Escuela Experimental Salvador Sanfuentes). (Director: Víctor Tevah). (Obras de Bach, Grieg, Boyce). Finalmente, se presentaron: *Elizabeth Rosenfeld del Campo* (piano); *Presentaciones de alumnos* (solistas varios y pequeños conjuntos); *Conciertos de obras de alumnos de composición*.

DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Continuando con su ciclo de conciertos, este Departamento de la Universidad Católica finalizó su año con tres recitales realizados en el Salón de Honor de dicho plantel. El primero de ellos, dedicado a música del Renacimiento y del Barroco, por el Grupo de Música Antigua, e interpretado en instru-

mentos de la época. Con un programa desusado en nuestros conciertos por la poca difusión de autores tales como Staden, Holborne, Isaak, Gervaise, Dowland, Pachelbel, etc., fué éste un recital sobresaliente en muchos aspectos. El conjunto que lo interpretó ha sabido ganarse, en el corto tiempo de vida que posee, la atención y preocupación de los grupos musicales más selectos.

El segundo concierto fué patrocinado por el Instituto de Cultura Alemana "Albertus Magnus", organismo adherido al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica. Dicho concierto fué dedicado a la música contemporánea alemana y, lo que es más interesante, de primeras audiciones en Chile. Sus intérpretes fueron Gerd Zacher, María Cristina von Moltke y Arturo Allende. Fué así como se conocieron novedades absolutas a través de obras de Hermann Heiss, Alban Berg, Anton von Webern y Boris Blacher, las cuales fueron precedidas por una nota explicativa a cargo del compositor y musicólogo Juan Adolfo Allende.

Finalmente, reseñamos el concierto que realizó la mezzosoprano Ruth Henning acompañada al piano por David Goldstein. Con un programa integrado por obras de Rieger, Brahms, Mahler y Wolf, esta destacada cantante supo extraer de ellas lo que su sensibilidad y cultura prometían.

MUSICA DE CAMARA

Sin duda alguna, durante el año que pasó, el grupo TONUS dió siempre a conocer un panorama musical refrescante y estrenos insólitos, con especial énfasis en la música contemporánea.

Así es como, en los últimos meses del año, es preciso reseñar dos conciertos a cargo de esta agrupación. Uno de ellos, realizado en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, contó con obras de Telemann, Haydn, Reinecke y Beethoven, interviniendo los intérpretes Eitler, Loewe, Focke y Raúl Martínez. Finalmente, en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el grupo TONUS se presentó con un interesantísimo programa de música de cámara contemporánea, lo que constituye, por cierto, la mayor dedicación de este grupo musical. Con obras de Esteban Eitler (su *Divertimento* 1953, para flautín, viola, cla-

rinete y piano), Thomas Pittfield, Adolf Weiss, Hernán Morales y J. Nepomuk David, el concierto sobresalió por el fervor puesto en la difícil interpretación del programa y la seriedad de sus intérpretes.

Por último, en esta sección de reseña de conciertos de música de cámara, hay que recordar el realizado en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura a base de música contemporánea, interpretada por Ria Focke. Estuvo constituido por obras de Leng, Anton Webern, Hans Helfritz y el "Tombeau de Van Gogh", 24 trozos para piano, de Free Focke.

*TEMPORADA DE VERANO DEL INSTITUTO DE EXTENSION
MUSICAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE*

Los conciertos nocturnos gratuitos, realizados durante diciembre y enero, constituyeron, como es ya tradición, un éxito extraordinario. Bajo los auspicios de la I. Municipalidad de Santiago, intervinieron la Orquesta Sinfónica, el Coro Universitario y variados solistas. Entre los Directores de Orquesta se contó como titular a Víctor Tevah y, como invitados, a Víctor Krüger y Marco Dusi. Respecto a la dirección coral, ella estuvo a cargo de Marco Dusi y Hugo Villarroel. Además, se contó con los siguientes solistas: Victoria Espinoza, Regina Middleton, Susana Bouquet, sopranos; Margarita Valdés, contralto; Francisco Bilbao, tenor; Miguel Concha, bajo; Oscar Gacitúa, Frieda Conn, Mauricio Rosemann, Margarita Domelech y Graciela Yazigi, pianistas; Jorge Román y Roberto González, violoncellistas; Fernando Ansaldi, violinista. Por cierto que esta temporada de verano contó, asimismo, con la participación del Ballet del Instituto, actividad que ya hemos comentado en la Sección Danza de la presente crónica. A continuación, consignamos un cuadro somero de las actividades de la Temporada de Verano, la cual se desarrolló en su totalidad en sesiones nocturnas a las 10 p. m., salvo los conciertos en Melipilla y Peñaflor:

DICIEMBRE:

Martes 21.—Concierto Sinfónico-coral en el Parque Forestal: Oratorio de Navidad de Juan Sebastián Bach (Orquesta Sinfónica de Chile — Coro Universitario).

- Jueves 23.—“Retablo de Navidad”, por el Coro Universitario, interpretado en diversas plazas y calles de Santiago.
- Martes 28.—Concierto sinfónico-coral en el Parque Forestal, (los mismos conjuntos y programas del día 21).
- Jueves 30.—Función de Ballet en el Parque Bustamante con “Don Juan” y “Czardas en la noche”. (Ballet del Instituto y Orquesta Sinfónica de Chile).

ENERO 1955:

- Martes 4.—Concierto Sinfónico en el Parque Forestal.
- Viernes 7.—Función de Ballet en el Parque Bustamante, con “Redes”, “Czardas en la noche” y “Façade” (Ballet del Instituto y Orquesta Sinfónica de Chile), ofrecido a los alumnos de la Escuela de Verano de la Universidad de Chile y al público.
- Martes 11.—Concierto sinfónico en el Parque Forestal, dedicado a los estudiantes de la Escuela de Verano.
- Jueves 20.—Concierto sinfónico en Melipilla.
- Martes 25.—Concierto Sinfónico en el Parque Forestal.
- Viernes 28.—Concierto final de la Orquesta Sinfónica de Chile en el Parque Forestal.

AGRUPACIONES MUSICALES

SOCIEDAD RICHARD STRAUSS

Continuando con su plan de divulgación, esta agrupación de prestigio en nuestro medio musical organizó un concierto en el Hotel Carrera a fines de Noviembre, el cual contó con el concurso de los intérpretes Marta Rose, Raúl Martínez, Tito Dourthé, David Goldstein y Sergio Valenzuela, en un programa integrado por obras de Telemann, Mozart, Brahms, Schumann y Haendel.

ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

Durante el mes de octubre, y en la Sala del Conservatorio, esta institución musical dió término a su ciclo de cinco conciertos de cámara, dentro del cual se equilibró un repertorio siempre de alta jerarquía e interpretado por serios ejecu-

tantes. Los dos últimos de esta serie fueron dedicados a música antigua y moderna, respectivamente. El dedicado a Música Antigua se desarrolló con el siguiente programa: Motete de la Epoca de Petrus de Cruce (S. XIII); Salmo 149 de André Campra (S. XVIII); Canzona de Heinrich Isaac (S. XVI); Ballet de Michael Praetorius (S. XVII); La Muerte de Adonis de Adam Krieger (S. XVII); "Je ne vis oncques la Pareille", "Adieu m'amour" de Guillaume Dufay (S. XV); La violeta de Claudio Monteverdi (S. XVII); Ma bouche vit de Johannes Ockeghem (S. XV); Intrada de J. H. Schein (S. XVII); Diálogo entre Dios y un alma creyente, de Andreas Hammer-schmidt (S. XVII); Dúo de Cámara de Francesco Durante (S. XVIII); Basse Danse, Pavane D'Angleterre et Gaillarde de Claude Gervaise (S. XVI); La Anunciación, de Matthias Weckmann (S. XVII). El 5.º concierto, correspondiente al de clausura del ciclo 1954, fué dedicado a las siguientes obras: *Cuarteto N.º 3 de Schoenberg* (por el Cuarteto del Instituto); *Concertino de Janacek* por la pianista Elvira Savi, Stefan Tertz y Ubaldo Grazioli, violinistas, Raúl Martínez, viola, Fritz Bergmann, fagot, Rodrigo Martínez, clarinete y Benjamín Silva, corno; *Orden N.º 1, para piano de Celso Garrido* (Mariana Grisar); *Sonata N.º 2 para piano, de Miguel Aguilar* (Alfonso Boegeholz). Finalmente, en homenaje al compositor René Amengual, se ofreció su Sonata para violín y piano, interpretada por Iniesta y Giocasta Corma.

S O L I S T A S

MARIA MOLINA MURILLO

En el Salón Auditorium del Ministerio de Obras Públicas, durante el mes de octubre, esta conocida cantante ofreció un concierto, acompañada al piano por Carlos Friedemann. El programa que desarrolló en esta ocasión se compuso, entre otras, de obras de Beethoven, Schubert, Brahms, Scarlatti, Rachmaninoff, Hagemann, Soro y Rodrigo. Si tal repertorio pudo ser más exigente en la selección de algunas de sus partes, en cambio la cantante lo expresó con sinceridad y verdadera técnica vocal, según la crítica.

GERD ZACHER

De hecho musical de importancia deben catalogarse los conciertos que el organista y compositor alemán Gerd Zacher realizó en la Iglesia Alemana. Como organista, Zacher posee grabaciones hechas en Hamburgo y Colonia y, además, en su patria es conocido como un destacado director de coros de diversas ciudades de su país, especialmente de conjuntos dedicados a la música antigua. Los dos conciertos que el organista realizó en Santiago tuvieron el auspicio del Instituto de Extensión Musical y sus programas fueron de una alta selección. Zacher dedicó exclusivamente a Bach el primero de ellos y, en el segundo, interpretó obras de Georg Boehm, Scheidt, Buxtehude, Mendelssohn y Bach. La crítica tomó estos conciertos con el interés que su calidad merecía y se mostró entusiasta ante el dominio de Zacher sobre el instrumento y su profundidad interpretativa.

MARCELA DE LA CERDA

En el Teatro Municipal, el 29 de octubre, la citada soprano dramática chilena ofreció un concierto con un programa extenso que abarcaba serios compromisos de épocas y estilos. La crítica se mostró inclinada a realzar sus versiones de las arias de ópera, opinando, en cambio, que sus enfoques del género del lied eran ajenos al espíritu de éste. Marcela de la Cerda interpretó obras de Haendel, Marcello, Gluck, Brahms, Schumann, Ginastera, Nin, Bellini, Armando Carvajal y María Luisa Sepúlveda. Acompañó Lina Santelices.

DOBRILA FRANULIC

Nuestro público musical deseaba escuchar a esta destacada celista, quien bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, se presentó a mediados del mes de noviembre en el Salón Sur del Hotel Carrera, acompañada por el pianista Carlos Oxley. Sin duda, su programa era de interés, titulado por la intérprete "Tres Sonatas del Siglo XX". Lo integraban la "Sonata en mi menor" de Enrique Soro, la "Sonata" de Debussy y la Sonata Op. 40 de Dimitri Shostakovitch en primera audición en Chile. La crítica se refirió en forma especial a la interpretación que Dobrila Franulic hizo de la obra de Shos-

takovitch y puso de relieve el particular afecto con que la ejecutante la abordó, destacando los valores valederos de la partitura.

PHILLIPPA DUKE SCHUYLER

En general, la pianista norteamericana provocó en el público la indiferencia con que suelen pasar por el Teatro Municipal ejecutantes que no son conocidos entre nosotros. Sólo un escaso número acudió a sus conciertos. No obstante, su personalidad de pianista y compositora atrajo cierta atención de la crítica, aun cuando ésta fué casi unánime en declarar su ausencia de una real capacidad interpretativa, a pesar de reconocerle una técnica fuera de lo corriente en un ejecutante de sus años. En sus conciertos, Phillippa Duke Schuyler interpretó música de Bach, Scarlatti, Beethoven (su Sonata "Waldstein"), algunos Intermezzi de Brahms, la Sonata en Re menor de Charles Griffes, obras de Ravel y, finalmente, una composición propia: Scherzo "Rumpelstiltskin", obra efec-tista que se prestó al lucimiento técnico de la intérprete.

LUCIA GUITLITZ

Después de realizar estudios en Francia, Italia e Inglaterra por un período de tres años, la mezzo-soprano Lucía Guitlitz se presentó durante el mes de noviembre en el Salón Sur del Hotel Carrera, acompañada por la pianista Elvira Savi. Existía verdadera curiosidad por escuchar a esta cantante en su único concierto auspiciado por el Instituto de Extensión Musical. La crítica destacó su comprensión de los estilos y su profundidad, no obstante limitaciones de orden técnico subsanables con una mayor experiencia. Asimismo, subrayó la extraordinaria musicalidad de la acompañante, la conocida pianista Elvira Savi. Su programa abarcó, entre otros autores, a Gluck, Purcell, Haendel, Schumann, Moussorgsky, Debussy, Poulenc y Carlos Botto, el joven compositor nacional que obtuviera el premio de honor de Música de Cámara en el Cuarto Festival de Música Chilena recientemente celebrado.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

NOTICIAS

WILHELM FURTTWAENGLER

No lo olvidaremos fácilmente. Lo escuchamos por primera vez, hace algunos años, en el Royal Albert Hall de Londres y, después, en la Opera de París. Sabíamos que su temperamento algo teatral y su estructura más bien romántica le habían valido cierta crítica, aunque respetuosa, de las nuevas generaciones. No obstante, nos encontramos con un director de movimientos enjutos, con una soberana calma física. Tal vez, los años. Ahora, su muerte reciente nos ha devuelto esa imagen que no se borra. Acaso fué el único director de orquesta que pudo ponerse junto a Toscanini, aún con un temperamento tan opuesto.

Furtwaengler fué un gran personalista, avasallador a fuerza de ángulos insólitos con que penetró algunas partituras. En sus conciertos en París le escuchamos su versión de la Tercera Sinfonía de Brahms, con la Filarmónica de Berlín. Sólo Toscanini, en otro tipo de "pathos", en otras esferas de lo musical interpretativo, pudo conmovernos en igual forma. Había tal "intensidad" (atributo muy germano, por lo demás) en su versión, que su Brahms apareció en toda su vitalidad pesante y oleosa. Pero fué en Wagner donde Furtwaengler logró lo gigantesco. Por lo demás, no hay más que escuchar su grabación del "Tristán" para darse cuenta que era ése el mar propio del eminente director alemán. Si Toscanini era la claridad formal, Furtwaengler era un espíritu desatado y, por lo mismo, maravilloso y discutible, pero jamás indeciso ante una partitura.

Su carrera fué una sucesión de éxitos. Estos comenzaron, realmente, en forma decisiva, en el año 1920, cuando fué nombrado sucesor de Richard Strauss en la Preussische Staatskapelle de Berlín. Pronto, en 1922, lo vemos al frente de la Filarmónica de Berlín, reemplazando a Arthur Nikish y, posteriormente, en la Orquesta del Gewandhaus de Leipzig. Finalmente, en 1927, se le nombra Director Titular de la Orquesta

Filarmónica de Viena, volviendo a tomar la jefatura de la Filarmónica de Berlín en 1952.

Ante su muerte, los círculos musicales de todo el mundo, en especial los europeos, donde Furtwaengler tenía fanáticos, lo recuerdan como el intérprete más lúcido de Wagner, autor en el que siempre encontró el más verdadero medio de expresión de sí mismo.

FESTIVAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE LA S.I.M.C.

Se anuncia que, del 17 al 21 de julio de 1955, se realizará un Festival de Música contemporánea en Baden Baden. Por cierto que esto es un hecho de primerísima importancia en el mundo musical, pues se interpretará a distinguidos compositores contemporáneos de todo el mundo, tales como Luigi Dallapiccola, Pierre Boulez, Carlos Chávez y Elliott Carter, entre otros. La música sinfónica será ejecutada por la Orquesta de la Südwestfunk, dirigida por M. Hans Rosbaud. Este es el XXIX Festival de esta prestigiada institución musical mundial y, oportunamente, en próximos números, reseñaremos más datos sobre él.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA POPULAR

El Consejo Internacional de Música Popular, con sede en Londres, cuyo presidente es el destacado compositor británico R. Vaughan Williams, anuncia este interesante Festival y Conferencia en Oslo, entre el 29 de junio y el 5 de julio de 1955. Los temas escogidos para la conferencia son los siguientes: 1. La música popular escandinava actual, de preferencia sus viejas tradiciones y su renacimiento; 2. La danza cantada; 3. a) Análisis y estudio comparativo del estilo y la técnica de los cantantes, danzarines e instrumentistas tradicionales (con ilustraciones de discos, films y representaciones); b) La adopción o la adaptación del estilo y la técnica tradicionales por ejecutantes no tradicionales.

La participación tanto al Festival como a la Conferencia está abierta a los miembros del Consejo Internacional de Música Popular.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

ALFONSO MONTECINO

El pianista y compositor chileno Alfonso Montecino, ganador de la Medalla Bach de 1954, de la Fundación Internacional Harriet Cohen de Inglaterra, inauguró la XXXII temporada de conciertos de la Unión Panamericana, el 12 de octubre, en Washington.

El éxito obtenido por Montecino lo atestiguan las críticas de Frank C. Campbell y Paul Hume, este último del "Washington Post" y del "Time Herald", quien se refirió en la siguiente forma acerca del pianista chileno: "El pianista Montecino empezó con la "Suite Inglesa" de Bach, y las "Variaciones" de Beethoven. En su Bach, demostró excelente preparación y genuina apreciación. Su técnica y su comprensión están bien adaptadas a la música de comienzos del siglo XIX". Finalmente, Campbell comentó: "Montecino es notable, particularmente en su ejecución de los pianísimos. Sus efectos fueron deslumbrantes, especialmente en lo más florido de las "Variaciones" en Fa Mayor de Beethoven".

ARNALDO TAPIA CABALLERO

Noticias de Viena nos hacen saber del Concierto que ofreció en esa ciudad el pianista chileno durante el mes de febrero, realizado en la Sala Mozart del "Konzerthaus". En general, la prensa representada por "Die Presse" y "Neue Wiener Tageszeitung", en su edición del 20 de febrero, destacan la personalidad de Tapia Caballero, analizando un programa integrado por obras de Scarlatti, Beethoven, Schumann, Debussy, Albéniz y Falla. No nos extraña que los críticos musicales de las citadas publicaciones se hayan inclinado favorablemente a sus interpretaciones de las obras de Scarlatti, Debussy, Albéniz y Falla, pues conocemos lo que nuestro pianista es capaz de ver en el fondo de esos autores.

OSCAR GACITUA

En conexión con las preliminares del Concurso Internacional de Piano "Federico Chopin" el cual se realiza actual-

mente en Varsovia, Oscar Gacitúa fué el único latinoamericano que quedó seleccionado para la competencia, teniendo una destacada participación en la primera fase de este concurso. La actuación de Oscar Gacitúa ha sido meritoria, tomando en cuenta que se presentaron al Concurso 136 pianistas de todo el mundo, alcanzando sólo 40 el puntaje necesario de parte del Jurado para continuar compitiendo. Desgraciadamente, al finalizar la primera etapa de esta competencia, Oscar Gacitúa sufrió un serio accidente en la mano izquierda, lo cual le impidió seguir adelante, debiendo retirarse. No obstante, a juzgar por las noticias que hemos recibido de Varsovia, se deja muy en claro la brillante participación del joven pianista chileno.

JUAN ORREGO SALAS

Este destacado compositor chileno, que reside actualmente en Nueva York, becado por la Guggenheim Foundation, ha obtenido recientes éxitos. El 5 de febrero, el "Composers Forum", que funciona en Nueva York bajo los auspicios de la Universidad de Columbia, la Biblioteca Pública y la Fundación Ditson, presentó en el Mac Millin Theatre un programa con obras del compositor norteamericano Burril Phillips y de Orrego Salas. La Junta Directiva de esta organización, que selecciona las obras, está constituida por Aaron Copland, William Schumann, Nikolai Sokoloff, Carleton Smith, Olin Downes, Douglas Moore y Virgil Thompson. Las obras de Orrego Salas ejecutadas en esta oportunidad fueron: Sexteto para piano, clarinete y cuerdas y Canciones Castellanas, para mezzo-soprano y conjunto de cámara. Los críticos del "Herald Tribune" y del "New York Times" se refirieron en forma elogiosa a las composiciones de Orrego Salas. Taubmann, perteneciente a esta última publicación, expresó sobre el Sexteto: "La variedad de sus recursos y su vitalidad constituyen las características notables de esta obra, no su extensión. Este músico demuestra poseer los requisitos necesarios para ser un compositor: ideas propias, individualidad y profundos sentimientos".

El 28 de enero, la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, bajo la dirección de Antal Dorati, realizó el estreno en Estados

Unidos de la "Obertura Festiva", de Juan Orrego Salas, en el décimo tercer concierto de la Temporada de Invierno de este renombrado conjunto. La obra del compositor chileno figuró en un programa integrado por la Quinta Sinfonía de Beethoven y el Concierto N.º 1 para piano y orquesta de Brahms, en el cual actuó como solista Arthur Rubinstein.

El crítico John K. Sherman, del "Minneapolis Star", dijo en esta ocasión: "La Obertura Festiva del notable compositor chileno Juan Orrego Salas, sobresalió en el programa por su brillante y variada orquestación. Fué ésta una de las obras más cosmopolitas escuchadas en el programa latinoamericano, donde se ejecutó por segunda vez. Sus constantes cambios rítmicos y variedad de atmósferas aparecen en esta partitura bien amarrados por la hábil recurrencia a una alegre melodía en ritmo de 6/8".

Finalmente, otro de los éxitos de Orrego Salas ha sido la reciente publicación por parte de la Unión Panamericana, de su "Sinfonía Rústica".



EDICIONES

PARTITURAS

TRES OBRAS DE CHARLES IVES.—*Peer International Corporation*, 1954.

En la historia de la música contemporánea, la figura de Charles Ives ocupa un lugar particularísimo, comparable en más de un sentido a la posición de Berlioz en el siglo diecinueve. Innovador innato, revolucionario por naturaleza, practicó todas las técnicas modernas de composición, anticipándose a Bartók en el uso de armaduras distintas para cada una de las manos en la música de piano y a Schoenberg en el uso de series de sonidos. Dueño de un caudal inimaginable de ideas brillantes y de un alto grado de talento, Ives pecó de polimorfo por el exceso de fórmulas diversas que empleó en casi cada una de sus composiciones, que se nos aparecen así heterogéneas y desiguales de calidad y nos muestran al artista desprovisto del indispensable sentido de autocrítica. Sus obras son ricas de contenido, ágiles, siempre plenas de vida y hallazgos novedosos, pero todas estas bondades se resienten ante la ausencia de un verdadero sentido constructivo y de una lógica continuidad de las ideas y, sobre todo, por la falta de discriminación entre lo que es musicalmente bello y lo que es simple banalidad, juxtapuestos en los contrastes más violentos que podamos concebir.

Tal es el caso de la Primera So-

nata para piano (1902-1910), obra extensa, rica en sugerencias, de brillante y compleja escritura instrumental (aunque pálido reflejo de los alucinantes pasajes de la Concord Sonata del mismo autor), recorre en sus cinco movimientos toda la gama emocional romántico-impresionista-postromántica-neoclásica y alterna secciones del más evidente tonalismo con otras de recargada y densa escritura cromática con citas folklóricas y jazzísticas abundantemente distribuidas a lo largo de toda la obra, pero especialmente en los dos scherzi (II y IV). En verdad que una comprobación semejante en una obra de inventiva normal bastaría para que el crítico más paciente la dejara de lado con una sonrisa despectiva y buscara materiales de mayor interés, sólo que el caso de Charles E. Ives es diferente; saltando por encima de todos los escollos y despropósitos, el compositor sale adelante con lo que tiene que comunicar y llega hasta la última página dejando en el ánimo esa impresión de verdad difícilmente falsificable que distingue las genuinas obras de arte de los híbridos productos de laboratorio. Y, por último, se pasa por alto la ampulosidad de la técnica y el mal gusto de ciertos pasajes.

Porque Charles Ives es músico de brios. Allí está el Adagio con moto que abre su Sonata, reminisciente del Op. 1 de Alban Berg en su

primera frase, cálida y vigorosa, y delicadamente elaborada sobre dos motivos principales (Ej. 1): el grupo de quintas ascendentes (marcado en el ejemplo con pequeñas cruces)

ADAGIO (CON MOTO) (1.10-12)

Ej. 1.

po de sexta menor y segunda mayor que introduce la mano derecha, desarrollado y variado en diversas formas (marcadas por arcos rectos en nuestro ejemplo), de las cuales va a tener principal importancia la de segunda menor y tercera menor, base del último movimiento, del que citamos el primer compás (Ej. 2)

importante en todo el trozo y fundamento de la segunda idea (Ej. 4) transformado también en cuartas descendentes como puede observarse en el Ej. 5, en que aparece con un refuerzo a la quinta acompañado por el otro motivo variado (segunda mayor, tercera menor) reforzado por terceras alter-

ANDANTE MAESTOSO

Ej. 2.

Ej. 3.

Exercise 3 is a piano piece. The right hand (R.H.) plays a complex sequence of chords and single notes, primarily in the upper register, featuring a chromatic and diatonic exercise. The left hand (L.H.) plays a sustained bass line with a few moving notes, including a prominent octave G in the lower register. The piece concludes with a final chord in the right hand.

ANDANTE (60-70) (or a bit of slow allegretto)

Ej. 4.

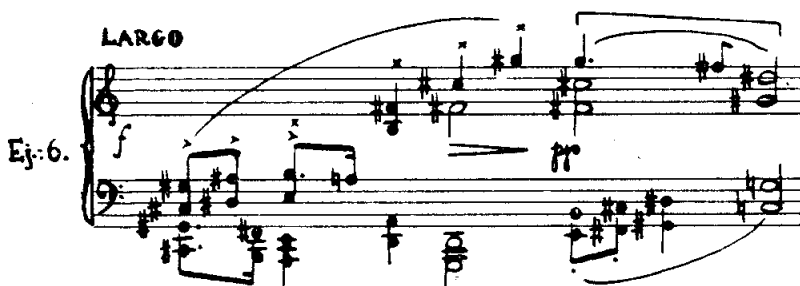
Exercise 4 is a piano piece in 3/4 time. The right hand (R.H.) plays a flowing melody with eighth and sixteenth notes, featuring a chromatic and diatonic exercise. The left hand (L.H.) plays a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Ej. 5.

Exercise 5 is a piano piece. The right hand (R.H.) plays a complex sequence of chords and single notes, primarily in the upper register, featuring a chromatic and diatonic exercise. The left hand (L.H.) plays a supporting bass line with eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in the right hand.

nativamente mayores y menores. La combinación melódica de estos dos motivos da origen a la hermosa frase que inicia el tercer tiempo (Ej. 6), tratada también por refuerzos a la quinta en ambas manos.

recorren el teclado en sugerencias acuáticas reminiscentes de La Catedral Sumergida de Debussy y, más adelante, con el carácter enérgico del Allegro risoluto (Ej. 7), con sus enlaces paralelos de acordes de séptima.

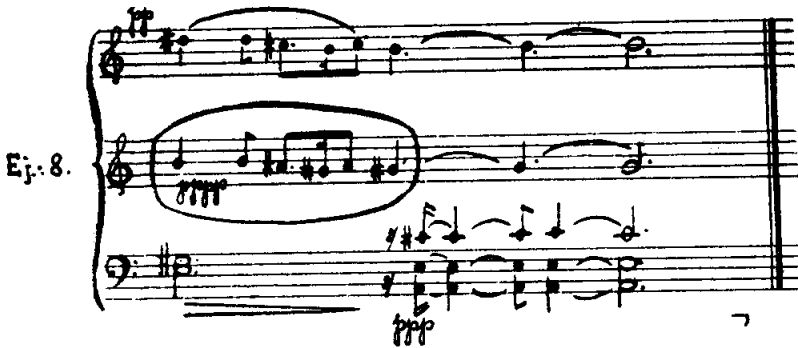


Obsérvese también en la primera frase (Ej. 1) de la Sonata el brusco e inexplicable descenso de la tensión armónica antes de la coma, que después de un elaborado tratamiento cromático se desmorona en una serie de acordes en segunda inversión, de escasa tensión relativa. Ejemplos como éste abundan en la obra y hacen peligrar su consistencia sonora.

Y de qué manera injustificada contrasta con esta primera frase el tratamiento impresionista del puente con su fondo de quintas que

La enorme densidad de la escritura es, con frecuencia, resultado del empleo de refuerzos a gran variedad de intervalos y acordes. Ya hemos hecho referencia a varios ejemplos de este recurso, pero llamamos la atención ahora en forma especial al ejemplo tres, en un tratamiento de típica sonoridad medieval (!Hindemith!) del refuerzo a la cuarta y a la quinta superpuestos y al final del primer movimiento (Ej. 8), indicado por el compositor y matizado en forma casi inaudible, como también en el



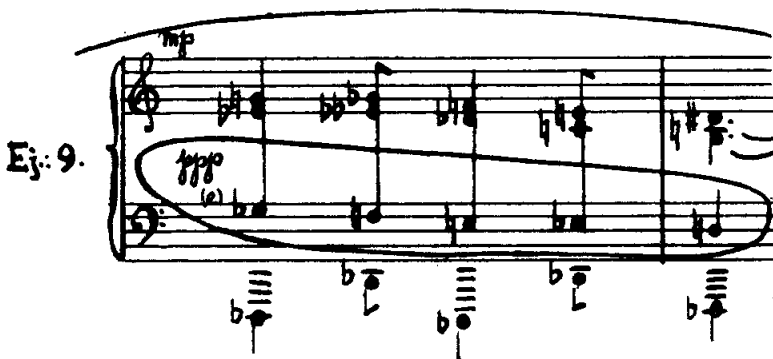


Ej. 9, en que se sugiere se le ejecute con leve retraso respecto a las otras partes.

La originalidad de las soluciones de Ives puede comprobarse en el acertado uso de la cadencia plagal en el fin de la obra (Ej. 3) precedida por la dominante novena de la subdominante, con la delicada referencia al motivo principal de la composición levemente audible en un plano politonal sobre la función de tónica. Merecen también una mención especial los reiterados pedales que estructuran la primera sección del cuarto movimiento, de entre ellos mencionamos dos (Ejs.

10 y 11), de cualidad strawinskiana el primero (Les Noces) y bartókiana el segundo (Microcosmos: Diario de una mosca).

De aciertos y errores como los ya señalados está compuesta esta Primera Sonata para piano, todavía novedosa después de 45 años fecundos para la evolución musical, abundante de métodos que otros emplearon con más consistencia e hicieron suyos, pero casi siempre con posterioridad a este ejemplar típico del músico de vanguardia norteamericano, generoso en ideas y métodos, víctima de la misma inquietud que lo llevó a in-



Ej. 10.

Ej. 11.

vestigar todas las posibilidades del lenguaje musical y aplicarlas en obras siempre atractivas, si bien a veces desorganizadas.

En el Cuarteto N.º 2 lo vemos abordar con humor una sencilla idea programática que no es sino el símbolo de la escritura para cuarteto de cuerdas: una acalorada discusión entre cuatro personajes, que responden por último, en el tercer movimiento, al "llamado de las montañas", olvidando la discusión y los argumentos por las delicias de la vida a pleno aire. Y las citas humorísticas abundan. Allí está en el segundo movimiento ese personaje romántico y dulzón, amante de los discursos y el lirismo, deseoso de acaparar sobre sí la atención (solo y cadencia), para

ser interrumpido abruptamente en sus sueños por sus furibundos compañeros de discusión (Ej. 12). Y es un pasaje notable en otros aspectos también: la disposición polirrítmica entre los violines (tres octavos) y violas y cellos (cuatro cuartos), la ambiciosa sonoridad orquestal, los enérgicos ritmos de los acordes interruptivos, la consistencia en sonoridades de máxima tensión del violín primero, etc.

Pero donde Ives realmente demuestra sus condiciones de "enfant terrible" es en el inverosímil tratamiento de melodías conocidas (Ejs. 13 y 14), presentadas en los ambientes más increíbles. Sin duda, Ives no es músico para tontos graves. Pero mucho menos es músico para oídos blandos y venerables.

Obsérvese, por ejemplo, un pasaje (Ej. 15) concebido, por lo visto, dentro de los límites más ortodoxos de la técnica de doce tonos tal como la emplea Anton von Webern (¡y que nadie cuente los tonos del violín primero, porque si falta el fa

natural es pura mala suerte!; después de todo es más importante el espíritu que la letra), y no olvidemos que Ives no había oído hablar ni de doce tonos, ni de serie, ni de Webern. Tampoco es verosímil que antes de 1913 hubiera podido es-

Ej. 12.

The musical score for Example 12 consists of three systems of staves. The first system has four staves, the second has four staves, and the third has three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rit.' (ritardando) and 'p' (piano). The score is written in a complex, modern style, likely representing a twelve-tone composition.

Ej. 12 (*continuación*)

Excerpt of musical notation for Ej. 12 (*continuación*). The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The tempo marking **LARGO** is present in the upper right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*.

Excerpt of musical notation for Ej. 13. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The tempo marking **LARGO** is present in the upper right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*. The measure number 60 is indicated at the beginning of the first staff.



tudiar la instrumentación despolarizada del Ej. 16, si bien en este pasaje hay otros intervallos aparte de tritonos, segundas menores y séptimas mayores.

Estos casos recién expuestos son dignos de consideración, tanto más cuanto en una obra contemporánea a este Cuarteto, el Scherzo "Over the Pavements", encontramos una extraordinaria cadencia del piano con el tradicional ensanchamiento de la escala cromática empleado por Schönberg en innumerables obras concebidas dentro y fuera del sistema dodecafónico (Ej. 17). Ese mismo recurso lo aplica Ives a la escala diatónica en su segundo

cuarteto (Ej. 18). Cuarenta y un años más tarde lo encontramos en las "Shakespearean Songs" de Strawinsky (ver número anterior Revista Musical Chilena).

Como en Berlioz, estos avances inusitados de técnica y lenguaje derivan espontáneamente de la búsqueda de mejores medios descriptivos. Al comenzar el segundo movimiento del Cuarteto ("Argumentos"), los motivos breves y precisos, los incisivos acentos y las agrias disonancias (Ej. 19) retratan no sólo la animación de la discusión sino los gestos mismos. Y por eso, también como en Berlioz, el lenguaje musical sacrifica su



Ej. 16.

80

ff

Ej. 27.

PIANO

etc.

Ej. 28.

f

ALLEGRO con SPIRITO

Ej. 19.

f

coherencia a las necesidades extra-musicales y, junto a los pasajes atonales que hemos discutido, aparecen secciones construidas en la escala por tonos (el extenso bajo obstinado antes de la cadencia final) y partes de un tonalismo odioso (Ej. 20). La falla más sen-

Ives (Ej. 17) sobre el fondo de los acordes de clarinete, fagot y trompeta. Sorprende que la edición consulte la posibilidad de suprimir este pasaje singular en las ejecuciones, por cuanto con ello la forma se mostraría más tiesa y convencional. M. A.



ñal de la composición, como en muchas obras contemporáneas, es la ausencia casi total de buenas conducciones melódicas. Da la impresión de descuido en este factor tan importante en todo lenguaje, imposible de compensar con agregaciones verticales interesantes o con polirritmias de efecto.

En contraste con estas obras de contenido denso y de extracción romántica, el Scherzo "Over the Pavements" (1906-1913) hace gala de una inspiración más fresca, una construcción más precisa y una sonoridad más cristalina, debidas en gran parte a la instrumentación. Flautín, clarinete y fagot, trompeta y tres trombones, percusión y piano son empleados en forma concertada y ágil, en ritmos vivaces y pequeños motivos melódicos o figurativos que, combinados en forma ingeniosa, producen una impresión chispeante y jovial, no exenta de imaginación. La forma es la tradicional del Scherzo y trio, completada con una cadencia de transición hacia la repetición del Scherzo que constituye uno de los más notables aciertos sonoros de

VIRGIL THOMPSON.— *Symphony on a Hymn Tune*.—Southern Music Publishing Company, 1954.

Se ha discutido mucho sobre la inconveniencia de basar una Sinfonía en melodías folklóricas o populares. Incluso Arnold Schönberg ha dedicado un estudio a este tema, refiriéndose principalmente a la ausencia de elementos de desarrollo en ese tipo de melodías, elementos que constituyen la esencia misma de la obra sinfónica, sin los cuales no tiene otro camino que recurrir a repeticiones relativamente variadas y progresiones de interés escaso, o bien a la yuxtaposición de pasajes contrastantes, mediante la introducción de nuevos materiales melódicos. Ninguno de estos métodos conduce a la creación de composiciones sinfónicas de auténtico cuño.

Considerados estos antecedentes, cabe todavía preguntarse cuáles podrían ser las exigencias mínimas de una Sinfonía así gestada, puesto que efectivamente son, pese a todas las improbabilidades teóricas, creadas en grandes cantidades. La

moda se inició con el nacionalismo musical del siglo pasado, cuando surgió ampliamente en América del Sur y ahora ha invadido los Estados Unidos del Norte. Nosotros resumiríamos nuestra respuesta en

¿de picardía?) y esquemas rítmicos cuadrados, repetidos con una majadería digna de mejor causa. Como nuestra opinión puede parecer exagerada, nos limitamos a remitir al lector al Ej. 21 para que



un punto capital: una exuberancia imaginativa capaz de compensar la pobreza temática del material melódico. Cumplida esta condición, la Sinfonía presentaría una orquestación atractiva, una elaboración rítmica rica, una armonía plena de colorido y novedosa.

¿Qué nos ofrece en cambio Virgil Thompson? Una orquestación académica (alternada con grotescas cadencias del trombón y diálogos inverosímiles, graciosos cuando los usaba Stravinsky por primera vez), una armonía seca y rutinaria basada en interminables progresiones de terceras (con tensiones

admire junto con nosotros la belleza melódica del bajo, la tercera duplicada en a), las quintas paralelas entre tenor y bajo en b), el enlace de Dominante y Subdominante en c) y las quintas paralelas en d). No creemos necesario referirnos a la conducción de las voces ni al valor rítmico y melódico del ejemplo; "el crimen se declara de viva voz".

Al menos en la ópera "Cuatro Santos en Tres Actos" el libreto ingeniosísimo de Gertrude Stein hacía perdonable la escasa inventiva musical. Aquí, nada.

M. A.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

BEESON, JACK.—*Five Songs, para voz y piano.* (Ed. Peer International Corporation, New York).
DIAMOND, DAVID.—*Love is more, para voz y piano.* (Ed.

Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

JIMENEZ BERNAL, MIGUEL.—*Antigua Valladolid (The Ancient*

- City), para piano. (Peer International Corporation. New York).
- FLANAGAN, WILLIAM.—*Billy in the Darbies*, para Coro Mixto (S. A. T. B. y piano). Peer International Corporation, New York).
- MOZART.—*Sinfonía N.º 34 en Do mayor*. (Southern Music Publishing, Inc. New York).
- PERGOLESI, G. B.—*Concerto en Sol maggiore*, para flauta, cuerdas y cembalo. (Boosey & Hawkes. London).
- SCHUMANN.—*Genoveva. Overtu-* re. (Southern Music Publishing Company, Inc. New York).
- SOKOLOFF, NOEL. — *Epithalamium*, para violín y piano. (Ed. Peer International Corporation. New York).
- STEVENS, HALSEY.— *Four Carols*, para coro masculino (T. B. B. a cappella). (Peer International Corporation. New York).
- WAGNER, JOSEPH. — *Northland Evocation*, para gran orquesta. (Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

LIBROS

LEON, ARGELIERS: "*El patrimonio folklórico musical cubano*" y "*El paso de elementos por nuestro folklore*". La Habana, 1952.

Al considerar la incierta fórmula con que se ha venido concentrando el zumo del cubanismo en la producción musical y folklórica de su país, el eminente profesor habanero Argeliers Leon, en los ensayos precitados, recurre con gran ingenio y acierto a evocar el proceso que se opera tanto en la marmita como en el alambique. A esta marcha evolutiva la llama "mecánica de interacción de los varios aportes de la cultura folklórica"; y, para encarar esta faz cultural, el autor se extiende y relaciona los varios elementos que se diluyen, las aleaciones, los agentes que se infiltran o asimilan y otros fenómenos de ósmosis; considerando, asimismo, las selecciones y desintegraciones presuntivas.

Solamente un folklorista de la autoridad musical del profesor Leon puede abordar plenamente el examen de esas particularidades en

ese magno campo de experimentación que se llama Cuba. Al través de los grupos urbanos y rurales, y con elementos étnicos los más disímiles, da fórmulas para precipitar los reactivos, decantar y trasvasar los caldos, soluciones y extractos, trasegando líquidos con condimentos e ingredientes de las enigmáticas mezclas, juntas y agregaciones, pronunciadas por la obra secular del criollismo.

Al final de uno de los ensayos concluye por fijar nueve elementos estilísticos que han hecho cristalizarse la cubana música folklórica. Dos con potencia de canto, dos con potencia de danza y los restantes clasificados por la mera sonoridad o la concepción melódica determinante, integrando un ingenioso cuadro de posibilidades.

El estudio en referencia, disgregado en los dos ensayos, merece calificarse como una obra de consulta dedicada a los folkloristas americanos. Encara con valentía y sapiencia hechos consumados y toda una serie de complicaciones bien características de la producción

concretamente folklórica de esa gran isla, acertadamente considerada como la caja de resonancia de todo ese mundo caribe.

C. L.

FENTON, WILLIAM N.: *"Notas para un programa de música india del oriente norteamericano"*. Washington, 1942.

Es la Smithsonian Institution la editora de esta reseña del conocido investigador del Bureau of American Ethnology y se refiere al arte sonoro de los Iroquois Longhouse que, junto con los Onondaga, Cayuga, Mohawk, Seneca y Oneida integran una confederación reducida en algunas aldeas cercanas a Nueva York. Reseñando las grabaciones, se analizan diversos cantos y ritos y se incluyen interesantes ilustraciones fotográficas.

C. L.

CARRIZO, JUAN ALFONSO: *"Historia del folklore argentino"*. Edición del Ministerio de Educación. Buenos Aires, 1943.

Como Director del Instituto Nacional de la Tradición Argentina, el folklorista Juan Alfonso Carrizo ha reunido en un volumen de 185 páginas un enjundioso comentario de los trabajos de la nueva ciencia tradicionalista, reservando un prólogo para los precursores y las instituciones del ramo. Es ésta la sección más documentada del libro y, naturalmente, la más útil. Se pasan en revista todas las iniciativas del Gobierno en pro de la recuperación del patrimonio cultural heredado, los estudios colectivos, los museos folklóricos, los tratadistas y la difusión de la nueva ciencia.

Empezando con las noticias folklóricas que han legado los historiadores coloniales, reseña los datos de los misioneros, viajeros y visitantes.

Al final, dedica capítulos exclusivos a los cantares tradicionales, como, asimismo, a la música y a las danzas vernáculos.

C. L.

AYESTARAN, LAURO: *"La música en el Uruguay"*. Volumen I. Montevideo, 1953. 818 págs. Prólogo de Juan E. Pivel Devoto.

Durante largos años en una dinámica labor en que se combinan, en áurea proporción, la erudición bibliográfica, la rebusca directa en el campo folklórico y la inteligente pericia musicológica, Lauro Ayesarán, fino y culto investigador uruguayo, fué acumulando los valiosos materiales que hoy entrega al público organizados en una monografía de excepcional mérito, impresa en denso y elegante volumen. Contiene la historia de la música de su patria en un relato exhaustivo de todos los aspectos que puedan iluminar el cabal proceso de su desarrollo histórico y cultural. Aborda primero los antecedentes vernáculos, examinando, en un apretado capítulo henchido de novedades conceptuales, la música primitiva. Estudia la tradición indígena tanto en su parte organográfica como la forma expresiva de sus ritmos y expresiones musicales. En cuanto al aporte negro ilumina, con un criterio científico acucioso y novedosas aportaciones documentales, la trayectoria del "candombe".

La música culta la divide en tres aspectos fundamentales, de acuerdo

con el contenido de la historia del Uruguay. Primero, aborda la música religiosa y, utilizando el archivo de la iglesia de San Francisco, da una síntesis histórico-cultural de la introducción y evolución de este género en su patria. La música escénica le ofrece amplio tema para disertar con completo conocimiento de causa sobre los géneros líricos, la tonadilla escénica, la música melodramática y la ópera italiana, la zarzuela, la opereta, el baile y, en general, todas las formas de este tipo de música.

En el capítulo tercero se detiene a describir el panorama de la música de salón, dedicando sendos capítulos a las danzas de nuestros abuelos. Por último, estudia la creación artística, a través de la biografía de los precursores musicales en su país.

Este mero guión informativo de la estructura externa de la fundamental obra del profesor Ayestarán, no permite entrar en la intimidad de este libro, uno de los aportes más valiosos a la historiografía musical americana. El lector deberá penetrar en sus páginas, adentrarse en el espíritu que las anima y obtendrá así la suprema lección que se desprende de su lectura. Es una verdadera enciclopedia musical uruguaya, que permite, gracias a sus cuidadosos índices, el estudio pormenorizado de la evolución integral de ese país hasta el año 1860.

El libro es al mismo tiempo un modelo de presentación tipográfica, y la documentación gráfica subraya oportunamente el texto, haciendo aún más viva la enseñanza del profesor Ayestarán.

E. P. S.

ARRIETA CAÑAS, LUIS. *Música: "Recuerdos y Opiniones" y "Reuniones musicales"*.

Asombra la actividad de don Luis Arrieta Cañas, una de las personalidades más valiosas, simpáticas y atrayentes de nuestro mundo intelectual. Es el patriarca del liberalismo doctrinario; el gran señor de la cultura. A él y a un grupo de sus amigos correspondió librar las primeras batallas por una música de arte en los tiempos en que un filarmonismo de salón se había entronizado como rama secundaria del italianismo operático imperante, aún en los medios cultivados del país. Libró rudos combates que todavía pueden leerse con el interés de un apasionante relato personal en sus *Cartas sobre Música*. Fundamental fué su dinámica acción sobre el ambiente y, si examinamos uno de los folletos, el destinado a las reuniones musicales entre 1889 y 1933, sea en la agreste paz de Peñalolén, seminario de ideas renovadoras, o en los salones de José Miguel Besoain, Secretario General de la Universidad, podemos contemplar el proceso de cómo se fueron desplegando ante un selecto público chileno los nombres y las obras clásicas y románticas de la literatura musical.

A sus amigos, sus diarios compañeros en esta brega de espíritu, rinde un elevado homenaje en sus "Recuerdos y Opiniones", animada galería de personajes que evoca con nobleza y cariño.

Estos dos folletos, unidos a la obra anterior del señor Luis Arrieta Cañas, que frisa ahora más de noventa años, forman una de las más sólidas contribuciones a la

historia musical de Chile. Gracias a estas obras, podemos formarnos una idea nítida de lo que era el ambiente musical de Chile en esa época de dinámica transición entre el siglo XIX y nuestra época. Raras veces los actores, como en este caso, dejan el relato imparcial de su propia acción y de la parte que le correspondiera a los contemporáneos.

Son libros que hacen pensar, que permiten hacer el balance histórico de una jornada precursora, dentro de la cual Luis Arrieta Cañas desempeñó noblemente una tarea espiritual que le ha granjeado el respeto y el aprecio profundo de todos aquellos que han tratado de proseguir el camino de progreso que él abriera con inteligencia, esfuerzo y buenas intenciones.

E. P. S.

ARETZ, ISABEL: *"El folklore musical argentino". 91 ejemplos musicales, 33 esquemas y 8 láminas. 271 págs. Prólogo de Juan Alfonso Carrizo. Ricordi Americana, Buenos Aires.*

Los servicios prestados por Isabel Aretz a la investigación folklórica han sido reconocidos unánimemente por la crítica como de extraordinario valor. Ha sabido continuar, con espíritu científico y excepcional pericia técnica, las incitaciones que recogiera en el período formativo de sus estudios bonaerenses en el Instituto que dirige con maestría el profesor Carlos Vega. Con seguridad, Isabel Aretz se lanzó al campo de la experiencia directa en el ámbito folklórico argentino, contrastando

el criterio teórico musicológico con la realidad viva de la tradición que todavía puede escucharse en labios de los ancianos, a la luz del hogar en la modesta choza campesina. Espíritu selecto, dotada con ese instinto maravilloso que forma al verdadero folklorista, Isabel Aretz ha puesto, en densos libros especializados, el producto de sus investigaciones personales.

La presente monografía es un panorama que se ofrece en perspectiva pedagógica a los lectores y estudiosos que quieran formarse una idea cabal de la realidad folklórica argentina. En la primera parte, después de la indispensable reseña histórica, se estudia la música, los instrumentos, la poesía y la coreografía de las formas tradicionales que ha tomado en ese país la música y la danza. En la segunda parte, se hace un análisis minucioso de las canciones, danzas y tocatas. No es una obra basada únicamente en documentación histórica, sino que los numerosos ejemplos son hallazgos que ella misma ha realizado en el terreno. Por estas razones, el libro está animado por un espíritu auténtico, directo; una visión personal de las cosas, que se trasmite de inmediato al lector.

El libro se recomienda especialmente para la enseñanza, por la lógica conceptual que maneja la autora; por la variedad del material encontrado en sus andanzas americanas y por el firme criterio científico que es una de las características intelectuales de Isabel Aretz.

E. P. S.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

CARDINE, EUGÈNE. Fr.—Paroles et Mélodie dans le chant Grégorien. (Boletino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año VI, N.º 3. Septiembre 1954. Roma).

CHAILLEY, JACQUES.—Une tâche essentielle de la musicologie moderne: Créer une philologie du langage musical. (Le Conservatoire, N.º 32. Abril 1954. París).

DEVOTO, DANIEL.—El Festival del Centro de Documentación de Música Internacional. (Buenos Aires Musical. Año IX, N.º 149. 15 de noviembre 1954. Buenos Aires).

GRADENWITZ, PETER.—A Música em Israel. (Gazeta Musical. Año V, N.º 51. Diciembre 1954. Lisboa).

HINDEMITH, PAUL.—«La Vida de María». (Consideraciones acerca de la nueva versión). (Polifonía. Año IX, Nos. 84-85. Agosto-Septiembre 1954. Buenos Aires).

HINDEMITH, PAUL.—«La Vida de María». (Consideraciones de la nueva versión. Continuación). (Polifonía. Año IX, Nos. 86-87. Octubre-Noviembre 1954. Buenos Aires).

KELLER, HANS.—National frontiers in Music. (Tempo, N.º 33. Otoño 1954. Londres).

KINGDON WARD, MARTHA. — Mozart and the flute. (Music & Letters. Vol. XXXV, N.º 4. Octubre 1954. Londres).

MAILLARD-ACKER, RENÉ.—Las tendencias actuales de la música francesa (Polifonía, Año IX, Nos. 84-85. Agosto-Septiembre 1954. Buenos Aires).

SANDI, LUIS.—Una encuesta bizarra. (Polifonía. Año IX, Nos. 86-87. Octubre-Noviembre 1954. Buenos Aires).

SOPEÑA, FEDERICO.—De Arbós a Argentina: la dirección de orquesta en España. (Música, Año III, Nos. 8-9. Abril-Septiembre 1954. Madrid).

BIOGRAFIA - ANALISIS

COLLET, ROBERT.—Berlioz: Various Angles of Approach to his work. (The Score and I. M. A. magazine, N.º 10. Diciembre 1954, Londres).

GERGELY, JEAN.—Zoltan Kodaly, músico húngaro e mestre universal (Gazeta Musical, Año V, Nos. 49-50. Octubre-Noviembre 1954.- Lisboa).

LOPES GRAÇA, FERNANDO.—As ideias de Manuel de Falla sobre a música. (Gazeta Musical. Año IV, N.º 47. Agosto 1954. Lisboa).

MENDL, R. W. S.—Was Brahms a Conservative? (The Chesterian. Vol. XXIX, N.º 180. Octubre 1954. Londres).

SALAZAR, ADOLFO.—Los Escritos Musicales de Franz Liszt. (Polifonía, Año IX, Nos. 84-85. Agosto-Septiembre 1954. Buenos Aires).

SALAZAR, ADOLFO.—Schönberg y el atonalismo. (Pro-Arte Musical, Año VI, N.º 2. Octubre 1954. La Habana).

EDUCACION MUSICAL

PURITZ, ELIZABETH.—The teaching of Elisabeth Schumann. (The Score and I. M. A. magazine, N.º 10. Diciembre 1954, Londres).

MUSICA INSTRUMENTAL, SINFONICA Y DE CAMARA

DUMESNIL, RENÉ.—Una nueva obra de Oliver Messiaen. «Le réveil des oiseaux». (Revista Ritmo, Año XXIV. N.º 263. Agosto-Septiembre 1954. Madrid).

GOURMONT, RÉMY.—La obra pianística de Schönberg. (Buenos Aires Musical. Año IX, N.º 149. 15 de noviembre, 1954. Buenos Aires).

OPERA

BAYLISS, STANLEY.—Can we tolerate shakespearean opera? (The Chesterian. Vol. XXIX, N.º 180. Octubre 1954. Londres).

GINASTERA, ALBERTO.—Luigi Dallapiccola y su obra «Il Prigioniero». (Polifonía, Año IX, Nos. 84-85. Agosto-Septiembre 1954. Buenos Aires).

GRADENWITZ, PETER.—Darius Milhaud's New Opera. (The Chesterian, Vol. XXIX, N.º 180. Octubre 1954. Londres).

HIRSCH, NICOLE - KLOPFENSTEIN, RENÉ.—La experiencia de Wieland Wagner en el Festival de Bayreuth. (Polifonía, Año IX, Nos. 86-87. Octubre-Noviembre 1954. Buenos Aires).

PAULY, REINHARD G.—Alessandro Scarlatti's «Tigrane». (Music & Letters. Vol. XXXV, N.º 4. Octubre 1954. Londres).

WARRACK, JOHN.—Walton's «Troilus and Cressida». (The Musical Times. Vol. 95, N.º 1342. Diciembre 1954. Londres).

BALLET

EHRMANN-EWART, HANS.—Noche de San Juan. Ballet Clásico Sulima (Ballet, Año II, Nos. 7-8. Lima).

FOLKLORE

BARBOUR, FRANCES M.—Some Foreign Proverbs in Southern Illinois. (Midwest Folklore. Vol. IV, N.º 3. Otoño 1954. U. S. A.).

HALPERT, HERBERT.—«Egypt, A Wandering Place-Name Legend (Midwest Folklore. Vol. IV, N.º 3. Otoño 1954. U. S. A.).



EDICIONES VARIAS RECIBIDAS

ESPINOZA, GUILLERMO.—Unión Panamericana: Compositores de América; Datos biográficos y catálogos de sus obras. (Departamento de Asuntos Culturales. Washington D. C.).

EVANS, EDWIN.—The Music of William Walton. (Oxford University Press. Londres, New York, Toronto).

HOWES, FRANK.—Proceedings of the Royal Musical Association. (80th Session 1953-1954. Londres).

GIL G., BONIFACIO.—Dictados Tópicos de la Rioja. (Logroño. Madrid).

GIL, BONIFACIO.—Nuevos dictados tópicos de Extremadura. (Institución de Servicios Culturales. Madrid).

MARROCCO W., THOMAS.—The Music of

Jacopo Da Bologna. (University of California Press, Berkeley and Los Angeles. California).

OLAZABAL, TIRSO DE.—Acústica Musical y Organología. (Ed. Ricordi. Buenos Aires).

ROSS, WALDO.—Crítica a la Filosofía Cubana de hoy. (Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. La Habana).

SCHMIEDER, WOLFGANG.—Bibliographie des Musikschritftums 1950 - 1951. (Verlag Friedrich Hofmeister. Frankfurt-M).

Secretaría General.—Universidad de La Habana (La Habana, Cuba).

The Macmillan Company, New York.—(International Sales Department).



DISCOS

DISCOS

- BEETHOVEN, L. v.—Septimino en Mi Bemol Mayor, Op. 20.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1745 (R. C. A. Víctor).
- BERLIOZ.—Sinfonía Dramática «Romeo y Julieta».
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
Coros del Glee Club de Harvard y Radcliffe.
LM-6011 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—«Del Amor Eterno», op. 43, N.º 1. «Si pudiese volver a la infancia».
Soprano: *Kirsten Flagstad*.
Piano: *Edwin Mc. Arthur*.
LM-1738 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Sonata N.º 3 en Re Mayor, Op. 108.
Violín: *Nathan Milstein*.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
LM-106 (R. C. A. Víctor).
- BRAHMS.—Sinfonía N.º 1 en do menor, Op. 68.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.
Director: *Eduard van Beinum*.
LLC-38032 (London).
- BRAHMS.—Therese, Meine Liebe ist Grün, Der Tod das ist die kühle Nacht.
Soprano: *Lotte Lehmann*.
Al Piano: *Erno Balogh y Paul Uralsky*.
LCT-1108 (R. C. A. Víctor).
- CHERUBINI.—Sinfonía en Re Mayor.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1745 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Balada N.º 1 en Sol Menor, Op. 23.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Balada N.º 4 en Fa Menor, Op. 52.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Balada N.º 5 en Fa sostenido Mayor Op. 15, N.º 2.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- CHOPIN.—Mazurca N.º 26 en Do Sostenido Menor, Op. 41, N.º 1.
Piano: *Vladimir Horowitz*.
ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- DONIZETTI.—Obertura de don Pasquale.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- DONIZETTI.—Selecciones de Lucía de Lammermoor.
Soprano: *Patrice Munsel*.
Tenor: *Jan Pierce*.
ERB-7012 (R. C. A. Víctor).
- ELGAR.—Introducción y allegro para cuerdas, Op. 47.
Nueva Orquesta Sinfónica.
Director: *Anthony Collins*.
LLC-38035 (London).
- ELGAR.—Serenata en Mi menor para cuerdas, Op. 20.
Nueva Orquesta Sinfónica.
Director: *Anthony Collins*.
LLC-38035 (London).
- HAENDEL.—Sonata N.º 13 en Re Mayor.
Violín: *Misha Elman*.
Piano: *W. Rose*.
LM-1183 (R. C. A. Víctor).
- HAENDEL.—Sonata N.º 14 en La Mayor.
Violín: *Misha Elman*.
Piano: *W. Rose*.
LM-1183 (R. C. A. Víctor).
- HAENDEL.—Sonata N.º 15 en Mi Mayor.
Violín: *Misha Elman*.
Piano: *W. Rose*.
LM-1183 (R. C. A. Víctor).
- HONEGGER.—Sinfonía N.º 5.
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
LM-1761 (R. C. A. Víctor).

- MENDELSSOHN.**—Variaciones serias.
 Pianista: *Vladimir Horowitz*.
 ERA-103 (R. C. A. Víctor).
- MENOTTI.**—Selecciones de la ópera
 «Amahl y los visitantes de la noche».
 Director: *Schippers*.
 ERA-120 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Die Verschweigung an Chloe.
 Soprano: *Lotte Lehmann*.
 Al piano: *Erno Balogh y Paul Uralowsky*.
 LCT-1108 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Don Giovanni.
 «Edición Coleccionistas».
 LCT-6102 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Selecciones de la ópera «Idomeneo, Rey de Creta».
 Orquesta de los Festivales de Glyndebourne.
 Director: *Fritz Busch*.
 LHMV-1021 (R. C. A. Víctor).
- MUSSORGSKY.**—En la ribera.
 Pianista: *Vladimir Horowitz*.
 ERA-103 (R. C. A. Víctor).
- PERGOLESI.**—Concertino en Fa Menor.
 Orquesta de Cámara Stuttgart.
 Director: *Karl Münchinger*.
 LLC-38031 (London).
- PROKOFIEFF.**—Toccata.
 Pianista: *Vladimir Horowitz*.
 ERA-103 (R. C. A. Víctor).
- PUCCINI.**—Tosca (opera completa con libreto bilingüe).
 Coros y Orquesta de la Opera Real de Roma.
 Director: *Oliverio Fabritis*.
 LCT-6004 (R. C. A. Víctor).
- RAVEL.**—Pavana para una Infanta Difunta.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Charles Münch*.
 LM-1741 (R. C. A. Víctor).
- RESPIGHI.**—Antiguos Aires y Danza para laúd, Suite N.º 3.
 Orquesta de Cámara Stuttgart.
 Director: *Karl Münchinger*.
 LLC-38031 (London).
- RESPIGHI.**—Los Pinos de Roma y Las fuentes de Roma.
 Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
- Director: *Arturo Toscanini*.
 LM-1768 (R. C. A. Víctor).
- ROUSSEL.**—Baco y Ariadna, Suite de Ballet N.º 2.
 Orquesta Sinfónica de Boston.
 Director: *Charles Münch*.
 LM-1741 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.**—Canciones para coros de voces masculinas.
 Coro de voces masculinas de R. C. A. Víctor.
 Director: *Robert Shaw*.
 Piano: *Frank Glazer*.
 Contralto: *Beatrice Krebs*.
 LM-81 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.**—«A la música» Op. 88, N.º 4.
 Soprano: *Kirsten Flagstad*.
 Piano: *Edwin Mc. Arthur*.
 LM-1738 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.**—Ungeduld, Im Abendrot, Der Wegneiser, Die Krähe, Täuschung, Mut, Die Nebensommen, Der Lindenbaum.
 Soprano: *Lotte Lehmann*.
 Al Piano: *Erno Balogh y Paul Uralowsky*.
 LCT-1108 (R. C. A. Víctor).
- SCHUMANN.**—«Amor y Vida de mujer», Op. 42.
 Soprano: *Kirsten Flagstad*.
 Al Piano: *Edwin Mc. Arthur*.
 LM-1738 (R. C. A. Víctor).
- SCHUMANN.**—Die Kartenlegerin, Alte Laute, Waldesgespräch, Du bist wie eine Blume, Frühlingnacht.
 Soprano: *Lotte Lehmann*.
 Al Piano: *Erno Balogh y Paul Uralowsky*.
 LCT-1108 (R. C. A. Víctor).
- SCHUMANN.**—Quinteto en Mi Bemol Mayor, Op. 44. Cuarteto Paganini.
 Violín 1.º: *Henri Temianka*.
 Violín 2.º: *Gustave Rossels*.
 Viola: *Robert Courte*.
 Cello: *Adolphe Frezin*.
 Piano: *Arthur Rubinstein*.
 LM-1095 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.**—Standchen, Das Fischer-mädchen, Nacht und Traume Op. 43,

N.º 2. Du bist die Ruhe, Op. 59, N.º 3.
Barítono: *Dietrich Fischer-Dieskau*.
Piano: *Gerald Moore*.
EHA-8 (R. C. A. Víctor).
SIBELIUS.—«En Saga», poema sinfónico Op. 9.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.

Director: *Eduard van Beinum*.
LLC-38033 (London).
SIBELIUS.—«Tapiola», poema sinfónico Op. 112.
Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam.
Director: *Eduard van Beinum*.
LLC-38033 (London).



REVISTAS

HEMOS RECIBIDO LAS SIGUIENTES REVISTAS:

MUSICALES

Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año VI, N.º 3. Septiembre 1954. Roma.

Bollettino degli «Amici del Pontificio Istituto di Musica Sacra». Año VI, N.º 4. Diciembre 1954.

Buenos Aires Musical. Año IX, N.º 149. 15 de noviembre 1954. Buenos Aires.

Gazeta Musical. Año IV, N.º 47. Agosto 1954. Lisboa.

Gazeta Musical. Año IV, N.º 48. Septiembre 1954. Lisboa.

Gazeta Musical. Año V, Nos. 49-50. Octubre-Noviembre 1954. Lisboa.

Gazeta Musical. Año V, N.º 51. Diciembre 1954. Lisboa.

Jeunesses Musicales. N.º 27. Diciembre 1954. Bruselas.

Le Conservatoire. N.º 32. Abril 1954 —

Medellín Musical. Año 1.º, N.º 10. Septiembre 1954. Medellín. Colombia.

Midwest Folklore. Vol. IV, N.º 3. Otoño 1954. U. S. A.

Música. Revista Trimestral de los Conservatorios españoles. Año III, Nos. 8-9. Septiembre 1954. Madrid.

Musical Leader. Vol. 86, N.º 5. Mayo 1954. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 86, N.º 8. Agosto 1954. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 86, N.º 9. Septiembre 1954. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 86, N.º 11. Noviembre 1954. U. S. A.

Musical Leader. Vol. 86, N.º 12. Diciembre 1954. U. S. A.

Music & Letters. Vol. XXXV, N.º 4. Octubre 1954. Londres.

Orientación Musical. Vol. XIV, N.º 151. Julio 1954. Méjico D. F.

Polifonía. Año IX, Nos. 84-85. Agosto-Septiembre 1954. Buenos Aires.

Polifonía. Año IX, Nos. 86-87. Octubre-Noviembre 1954. Buenos Aires.

Pro-Arte Musical. Año VI, N.º 2. Octubre 1954. La Habana.

Ricordiana. Año. IV, N.º 4. Julio-Agosto 1954. Buenos Aires.

Ricordiana. Año IV, N.º 6. Noviembre-Diciembre 1954. Buenos Aires.

Revista Ritmo. Año XXIV, N.º 263. Agosto-Septiembre 1954. Madrid.

Revista Ritmo. Año XXIV, N.º 264. Octubre 1954. Madrid.

Revista Ritmo. Año XXIV, N.º 265. Noviembre 1954. Madrid.

Tempo. N.º 33. Otoño 1954. Londres.

The Chesterian. Vol. XXIX, N.º 180. Octubre 1954. Londres.

The Musical Times. Vol. 95, N.º 1342. Diciembre 1954. Londres.

The Score and I. M. A. Magazine. N.º 10, diciembre 1954. Londres.

VARIAS

Anhembi. Año IV, Vol. XVI, N.º 47. Octubre 1954. Sao Paulo.

Anhembi. Año IV, Vol. XVI, N.º 48. Noviembre 1954. Sao Paulo.

Anhembi. Año V, Vol. XVII, N.º 49. Diciembre 1954. Sao Paulo.

Atenea. Año XXXI, Tomo CXVI, Nos. 349-350. Julio-Agosto 1954. Concepción, Chile.

Atenea. Año XXXI, Tomo CXVII, Nos. 351-352. Septiembre-Octubre 1954. Concepción, Chile.

Armas y Letras. Año XI, N.º 8. Agosto 1954. Monterrey.

Ballet. Año II. Nos. 7-8. Perú.

Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Año III, N.º 10. Octubre 1954. La Habana. Cuba.

- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.* Año III, N.º 11. Noviembre 1954. La Habana, Cuba.
- Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.* Año III, N.º 12. Diciembre 1954. La Habana, Cuba.
- Bulletin Analytique.* Vol. VIII, N.º 2. 1954. París.
- Educación.* Año XV, Etapa II, N.º 73. Octubre 1954. Caracas. Venezuela.
- El Correo.* Año VII, N.º 2. 1954. París.
- El Correo.* Año VII, N.º 7. 1954. París.
- El Correo.* Año VII, N.º 10. 1954. París.
- El Maestro Mexicano.* Año IV, 3.^a Epoca, Tomo IV, N.º 11. Agosto-Septiembre 1954. México D. F.
- Estudios Americanos.* Vol. VIII, Nos. 35-36. Agosto-Septiembre 1954. Sevilla.
- Euterpe.* Año VI, N.º 17. Septiembre-Octubre 1954. Buenos Aires.
- Repertorio Americano.* Vol. XLVIII, N.º 16. Costa Rica.
- Revista Hispánica Moderna.* Año XX, N.º 3. Julio 1954. Nueva York.
- Universidad Nacional de Colombia.* Nos. 18 y 19. Abril-Mayo-Junio 1954. Bogotá.
- Universidad de La Habana.* Nos. 112 al 114. Enero a junio 1954. La Habana.
- Universidad Pontificia Bolivariana.* Vol. XIX, N.º 7. Mayo-Junio-Julio 1954. Medellín. Colombia.
- Vida Universitaria.* Año V, N.º 48. Julio 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año V, Nos. 49-50. Agosto-Septiembre 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año V, N.º 51. Octubre 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año V, Nos. 52-53. Noviembre-Diciembre 1954. La Habana.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 177. 11 de agosto 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 179. 25 de agosto 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 180. 1.º de septiembre 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 181. 8 de septiembre 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 182. 15 de septiembre 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 183. 22 de septiembre 1954. Monterrey.
- Vida Universitaria.* Año IV, N.º 186. 13 de octubre 1954. Monterrey.



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

S. V. (Vicente Salas Viu); A. A. B. (Adolfo Allende Blán); M. A. (Miguel Aguilar); C. L. (Carlos Lavín); E. P. S. (Eugenio Pereira Salas).