

REVISTA *MUSICAL* CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO X

ABRIL 1955

N.º 49

"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: PEDRÓ MORTHEIRU

AÑO X

Santiago de Chile, 1955

N.º 49

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

S U M A R I O

EDITORIAL:

Vacíos en nuestra producción musical 5

ENSAYOS:

JORGE D'URBANO: *La música y la Revolución Francesa*. 8
ALFONSO LETELIER: *Mi visita a Paul Claudel*. 18
PABLO GARRIDO: *Introducción a la escritura violinística de J.
S. Bach* 23

CRÓNICA:

Actividades chilenas. 42
Actividades extranjeras 53
Música y músicos chilenos en el extranjero 56

EDICIONES:

Partituras 64
Libros 67
Ediciones varias recibidas 73
Bibliografía 73

DISCOS 75

REVISTAS 77

EDITORIAL

VACIOS EN NUESTRA PRODUCCION MUSICAL

LA producción musical chilena adolece de vacíos en lo poco o casi nada cultivados que han sido por nuestros compositores algunos géneros, entre ellos los más accesibles a una reiterada interpretación. Si nos limitamos a la música sinfónica, donde más evidentes se hacen tales vacíos, a la primera ojeada sobre la producción de nuestros compositores resalta: que en Chile disponemos hoy ya de un buen número de obras de gran extensión para orquesta o para solistas y orquesta, pero en cambio no existe apenas ninguna obra sinfónica de reducidas proporciones. La comisión de programación del Instituto de Extensión Musical y los directores que han actuado o actúan con nuestra Orquesta, saben bien la limitación que supone para organizar los conciertos el que casi no se pueda recurrir sino a obras de gran extensión en el capítulo de las chilenas.

Oberturas, no existen en toda la producción nacional nada más que dos, la "Obertura Festiva" de Orrego Salas y otra de Carlos Riesco, si se excluyen las relativamente chilenas que el maestro Giarda escribió antes de establecerse en Chile. Podría asimilarse al género obertura el "Preludio para Orquesta" de René Amengual y la cuenta estaría completa en este aspecto. Ahora bien, el Preludio de Amengual y la Obertura de Riesco son obras primerizas, los ensayos iniciales de ambos músicos en el terreno orquestal. Aunque el de Amengual esté muy bien resuelto, no es este Preludio una composición muy representativa de su autor, y menos aún la de Riesco. En consecuencia, tampoco son muy significativas de nuestra música sinfónica.

Para agotar el capítulo de obras menores para orquesta, no podrían agregarse a las citadas más que el "Andante Appassionato" y la "Danza Fantástica" de Soro, el "Canto de Invierno" y las "Doloras" de Leng, transcritas para orquesta,

“La Voz de las Calles” de P. H. Allende, las tres “Tonadas” de este músico vertidas al lenguaje sinfónico, los “Esquisses” de Casanova Vicuña y los “Cuatro Preludios” de Cotapos. Pero, adviértase, que si se excluyen el Andante y la Danza de Soro, el Canto de Invierno de Leng y “La Voz de las Calles” de Allende, las demás obras, o son suites de piezas cortas, que rara vez se han interpretado separadas, o son transcripciones sinfónicas. La producción sinfónica chilena está formada en su extensa mayoría por Sinfonías, Suites, Poemas o Cuadros Sinfónicos y composiciones para solistas y orquestas, siendo este género al que con mayor frecuencia han recurrido los músicos nacionales.

La carencia tan grande de composiciones de menor extensión en el terreno sinfónico representa una traba considerable para la difusión de nuestra música en el extranjero. Empieza ésta a ser conocida y estimada fuera del ámbito nacional. Pero es indudable que con mucha mayor facilidad circularían, a favor de este reciente interés que el Instituto de Extensión Musical tanto hace por fomentar, las obras menores que las grandes. Por lo menos, en un principio. Los directores de orquesta de fuera acogen, para dar a conocer a un músico extranjero en sus países, mucho antes una obra corta que aquellas que suponen consagrarles una parte completa del programa. El proceso natural y lógico es que un músico al que primero se da a conocer por una obertura u obra semejante y que así despierta el interés de un público que no le conocía, pueda volver a serles presentado en obras de mayores proporciones. Abrirse camino de inmediato con estas últimas es casi imposible. Más todavía en la organización puramente comercial que suelen tener los conciertos sinfónicos fuera de Chile.

Si agregamos a lo anterior que la producción chilena de cámara es bastante escasa y que de ella apenas existen contadas ediciones, tocaremos en otro de los aspectos que refrenan la difusión de nuestra música en el exterior. Aspecto de enorme importancia sobre cuyo comentario hemos de volver. Por hoy, insistimos en la limitación de nuestra música sinfónica desde el punto de vista señalado. El Instituto de Extensión Musical ha dispuesto la adopción de medidas para estimular,

por medio de concursos y premios especiales, la creación de obras sinfónicas como las que tanto nos faltan. No otro es el espíritu y el propósito del Concurso de Composición para un determinado tipo de obras que se abrirá el 1.º de mayo y que se clausurará el 1.º de noviembre. Puede confiarse en que los compositores chilenos responderán con el interés que merece a esta iniciativa del Instituto. Se obtendrá así una mayor expansión — o simplemente la expansión por el más expedito camino — de nuestra música sinfónica fuera del país.

S. V.

LA MUSICA Y LA REVOLUCION FRANCESA

FOR

Jorge D'Urbano

SIEMPRE constituirá una de las grandes y quizá fértiles paradojas de la historia el hecho de que las revoluciones político-sociales alienten y favorezcan la difusión de un arte que, en el mejor de los casos, puede definirse como académico. Siempre será materia de asombro para el observador imparcial advertir que aquellos movimientos destinados a mejorar el inquietante problema de la convivencia humana, esos violentos sis-mos que se proponen abrir nuevas rutas al entendimiento, esas conmociones que periódicamente sacuden el equilibrio establecido y tienen como objeto la creación de originales y fecundas formas de vida colectiva, se manifiesten en el terreno artístico a través de expresiones conservadoras y hasta regresivas. Siempre resultará una sorpresa que el Arte de la Revolución sea el menos revolucionario de las artes.

Por un traspie del lenguaje hemos caído en el hábito de dar por descontado que cuanto ocurre al calor de una época revolucionaria debe llevar la marca de la rebeldía. En verdad, no es mera exageración ni falta sin excusa. La Revolución Francesa, por ejemplo, es un espléndido paradigma de revolución total; esto es, de destrucción completa de un orden y violenta imposición de otro. Conmovió un edificio desde los cimientos hasta el techo y alarmó o entusiasmó no sólo a sus moradores sino a todos los vecinos. Convenciones milenarias desaparecieron de la noche a la mañana; tradiciones seculares se agostaron súbitamente, como abrasadas por intensísimo calor; creencias religiosas, organizaciones estatales y, lo que es más, esquemas mentales que parecían inamovibles e inviolables, se vinieron estrepitosamente al suelo, con tanto

ruido que todavía estamos oyendo los rumores de ese desmoronamiento. Apenas quedó rincón de la realidad donde no penetrara ese indómito temporal de la Revolución. Apenas se mantuvo espíritu o inteligencia que no fuera sometida al desbordante ritmo del memorable acontecimiento. Como solamente en dos o tres veces en la historia, los hombres tuvieron, de pronto, la bíblica impresión de que estaban construyendo un mundo.

Fué entonces cuando se alzó la voz del progreso. Nada pareció demasiado audaz para los hombres que habían derribado una dinastía; ningún proyecto pecó de excesivo para quienes forjaban una república. En el afán de borrar las señales de un reciente pasado, se lanzaron hacia el porvenir más remoto con esa alegre resolución, mezcla de ingenua temeridad y desbordante optimismo, característica de aquellos que descubren, súbitamente, que todo está por hacerse. Y mientras nada les parecía lo bastante nuevo y fresco para ofrendarlo en aras de la humanidad naciente; mientras todas las fuerzas morales e intelectuales de un pueblo se distendían hacia un futuro lleno de progreso y novedad, algo hubo a lo que se pidió más y más tradición, a lo que se exigió se hiciera más y más convencional, hasta que alcanzara el más fantástico e inverosímil grado de convencionalismo, como para que pudiera ser entendido por todos.

Creo que no hay manera de comprender esta aparente contradicción que acabo de señalar entre el sentido positivo de la revolución y el sentido regresivo de su arte, si no se atiende a dos verdades que la historia confirma con infatigable constancia.

La primera de ellas es que, bajo la égida de la revolución, todo arte deja de ser objeto de solaz y enriquecimiento espiritual para convertirse en artículo de propaganda. En otras palabras, en tales circunstancias, el arte deja de hablar al hombre para dirigirse a la colectividad. Por lo tanto, puede hacerse más republicano, pero, sin duda, se hace menos democrático.

Ahora bien: No creo que sea materia de discusión el afirmar que el fundamento de toda propaganda inteligente y bien organizada es de que resulte absolutamente inteligible. No es

al poeta esotérico y refinado a quien se le puede confiar la tarea de escribir un soneto de propaganda, sino al poeta ultra realista. Para tales fines, el mejor cuadro no es el que registra un particular y tornadizo cambio de espíritu sino el que representa con más detalle y precisión los contornos de una historia o la exactitud de una alegoría. No se puede hacer propaganda destinada a millones de seres, con lenguajes distintos de los corrientes, con pensamientos que huyan de la retórica, con medios que exijan particular análisis y reflexión. Esto lo entendió muy bien la Iglesia Católica cuando fulminó en el Concilio de Trento los excesos intelectuales de los polifonistas y abogó por un retorno a la simplicidad del primitivo canto gregoriano. También lo entendió Lutero cuando confió a la música más sencilla y fácil, a la música de las canciones anónimas, el ropaje de la liturgia protestante. Pero, la tajante diferencia que hay entre Palestrina o Bach y Méhul o Monsigny, esto es, entre los propagandistas de la fé y los propagandistas de la revolución, es que en tanto los primeros alabaron a la Divinidad sintiéndose hombres, los segundos trataron de alabar a la Humanidad sintiéndose dioses. Por encima de miles de otras divergencias, esto es lo que establece el insondable abismo que separa el arte de ambos. No se trata aquí de cantidad de talento sino de la simple actitud frente al problema de la creación. Los resultados fueron, por un lado, "La Pasión según San Mateo", por el otro, el pomposo, oficialista y lavado "Te Deum" de Gossec.

La segunda verdad a que he aludido antes es que el tiempo de las revoluciones políticas no está adecuado al tiempo de las revoluciones artísticas. Hay una enorme diferencia entre el arte de la revolución y el arte revolucionario. Los más puros y profundos movimientos artísticos, aquellos que han cambiado el estilo de expresión de una época y suponen más intensa mudanza, se han llevado a cabo en medio de épocas relativamente pacíficas. No pareciera sino que el genio creador ha menester de condiciones de tranquilidad y sosiego para poder manifestarse con más soltura. Es indudable que la lucha de barricadas puede impulsar a un orador hasta construir un trozo de elevada inspiración y empuje, pero las grandes obras literarias se han escrito en el silencio de cuatro pa-

redes. Porque cuando el ímpetu cede y la emoción de las circunstancias decrece, el análisis reemplaza al fervor. Y la historia del arte no es la historia de las obras que en su momento encendieron una hoguera, sino la de aquellas que, después de mucho tiempo, todavía resisten la indagación escrupulosa. La única medida que tenemos para juzgar de la solidez de una obra de arte es que siga ejerciendo su dominio sobre la emoción y el espíritu de los hombres mucho más allá del ambiente y la atmósfera que la vieron nacer. De otro modo, nos sería imposible penetrar en la belleza de la "Divina Comedia" sin caer antes en el terror apocalíptico. Para siempre nos estaría vedado el acceso a Shakespeare sin revivir previamente, en todos sus detalles, la época de violencia en que actuó.

Es característico que fuera en la dorada y segura Austria, en medio de una sociedad estabilizada y segura, al amparo de perturbaciones decisivas, donde floreciera el músico más revolucionario de la época moderna. Mientras en las calles de París el pueblo se enardecía al son de la Carmañola, Beethoven componía en Viena una música artísticamente ultra revolucionaria. De la misma manera, fué en la Venecia silenciosa y al borde de un tranquilo lago suizo donde Wagner escribió "Tristán", germen de las más audaces concepciones de la música moderna. Fué en el alegre y despreocupado París de fin de siglo donde Debussy cumplió con su destino revolucionario. El "Pierrot lunaire" de Schönberg fué escrito en el período de calma que precedió a la guerra del 14. Ni la gran revolución inglesa, ni la americana, la francesa o la rusa han producido un arte de cualidades trascendentes. El pintor más representativo de la Revolución Francesa fué David. Su músico más eminente: Grétry. Sí, no es, por cierto, falta de consecuencia sino, por el contrario, adhesión cuidadosa a sus principios, el que la Revolución utilice idiomas corrientes. No se puede comprometer la exaltación de un gran movimiento hablando con palabras escogidas. La Revolución no puede permitirse el supremo lujo de que las gentes la comprendan con el tiempo, requiere entendimiento inmediato.

Por lo tanto, es un error considerar a los músicos de la época, a los Monsigny, Gossec, Grétry, Cherubini, Spontini, Dalay-

rac, Méhul, Boïeldieu, como representantes de la música de la revolución. El cataclismo sorprendió a muchos de ellos cuando ya estaban totalmente formados, intelectual y técnicamente. Las circunstancias en algunos casos, el temor en otros y el convencimiento en los restantes, los obligaron a seguir una línea estética que estaba alejada de sus principios tanto como de sus deseos. Tuvieron que realizar esfuerzos para componer una música vulgar, enfática y rebosante de un sentimentalismo de baja estofa. Las grandes formas fueron olvidadas conscientemente en beneficio de una pretendida sencillez que terminó por hacer tabla rasa de los principios fundamentales de la composición. Por supuesto, es incómodo escribir sonatas, sinfonías, cánones, variaciones o fugas para celebrar un acontecimiento patriótico, aunque últimamente no hayan sido escasos los intentos dirigidos en tal sentido. El canto se escribió al unísono, para que ningún atisbo de contrapunto desorientara las rudas e incultas voces que lo entonaban. El sagrado principio del retorno a la naturaleza preconizado por el ginebrino Rousseau fué seguido al pie de la letra en la música de esta época que exhibe una falta de interés intelectual tan aguda como su escaso poder emocional. La gran tradición clásica de la que tanto tiene que enorgullecerse Francia, esa escuela cuya influencia se extendió sobre los más eminentes e ilustres artistas de otros países, fué sepultada bajo un torrente de falsa academia. La construcción y el supremo equilibrio de Rameau se convirtió en la pretendida sencillez y majestuosidad de las composiciones destinadas a festejar los eventos y personalidades políticas del momento. La "ouverture" francesa que se había impuesto a Bach y Händel, fué reemplazada por las marchas militares.

De entre los músicos cultivados, Gossec fué el que se dió con más ánimo al impulso revolucionario y, posiblemente, fué de los pocos que habló un lenguaje sincero y pleno de convencimiento. En las fiestas de 1790, cuando se celebró el aniversario de esa fecha universal que es el 14 de Julio, Gossec compuso un "Te Deum" destinado a ser ejecutado al aire libre en el Campo de Marte. Su estilo está a mitad de camino entre el oratorio de iglesia y la cantata profana. Es de una banalidad casi tan grande como su retórica elocuencia. Sin embargo,

las crónicas establecen que la gente, al escucharlo, no podía evitar el llanto y la emoción popular alcanzó grados de innarrable intensidad. ¿Y cómo no había de ser así, cuando se estaba viviendo todavía la epopeya? Cualquier música hubiera arrancado lágrimas, cualquier serie de sonidos organizados hubiera alcanzado similar triunfo.

Por otra parte, para comentar adecuadamente ese instante histórico, había sido menester un genio de arrebatadora inspiración. En toda la historia del arte de Francia no veo sino un músico capaz de comprender las ciclópeas proporciones de la Revolución y comentarlas musicalmente sin desmedro. Me refiero, por supuesto, a Berlioz. El, que tanto amó los argumentos monumentales como trama emocional para su música, no hubiera necesitado hurgar en la dramaturgia para encontrarlos. De haber nacido cuarenta años antes, al salir a la calle se hubiera topado con el más grande asunto que ha proporcionado la historia de los últimos doscientos años. Y así como Berlioz se me figura el músico por excelencia para un momento como el de la Revolución, Delacroix se me aparece como el pintor verdaderamente capaz de captar la obsesiva grandeza de tal tema. Por lo menos, es lo que uno cree en teoría. De haber ocurrido así en la realidad, quizá no hubiera faltado algún diputado a la Convención que, como en el caso de Lavoisier, proclamara que la República podía pasarse sin Música y sin Pintura.

El Comité de Salud Pública dictó una resolución el 27 de Floréal del año II por medio de la cual se exhortaba a los compositores a celebrar los acontecimientos y victorias de la Revolución por medio de himnos republicanos y patrióticos. De inmediato, comenzaron a aparecer toda suerte de loas musicales con pequeños temas como La Razón, La Fraternidad, El Pueblo, El Trabajo, La Naturaleza. No sin razón ha podido llamarse a la Revolución Francesa un drama lírico, poema de Chénier, música de Gossec y decorados de David.

Toda esa música de circunstancias tiene muy escaso valor en cuanto se la aleja de las situaciones que la han engendrado. En verdad, las exigencias eran demasiado violentas para que el arte floreciera con comodidad. Méhul cuenta en sus memorias que sometió a la censura un drama lírico en

tres actos, "Mélidore et Phrosine". El censor Baudrais lo prohibió, diciendo: "No es suficiente que una obra no esté contra nosotros, es necesario que esté por nosotros. El espíritu de esta ópera es antirrepublicano y antipopular. La palabra "libertad" no aparece ni una sola vez en el texto".

Entre 1789 y 1800, la música pasó a ocupar un cargo en el gobierno y fué considerada como el arte oficial. Es valioso anotar el profundo interés que revelaron los jefes de la revolución por todas las manifestaciones musicales. Como si hubieran comprendido mejor que nadie el singular poder que se desprende del sonido, se preocuparon desde el comienzo en regimentar, ordenar y encasillar la actividad musical para mayor gloria de la Revolución y de sus conductores. La República le destinó un papel social como nunca ha vuelto a tener. Mirabeau primero y luego Condorcet la incluyeron, con meticulosa preparación, en los planes de instrucción pública, como un elemento fundamental de la buena formación del ciudadano ideal, curioso resto de la concepción platónica. El grado de exaltación alcanzado por el pueblo mientras escuchaba el "Te Deum" de Gossec en el Campo de Marte, no pasó inadvertido para quienes tenían la responsabilidad de organizar la nueva vida institucional de la nación francesa. El 3 de agosto de 1795, en el momento más turbulento y peligroso de la gran aventura, la Convención tuvo tiempo para estudiar y aprobar un proyecto por medio del cual se fundó el Instituto Nacional de Música, antecesor del actual e ilustre Conservatorio de París. Este es el tipo de cosas que hace de la Revolución Francesa el más ecuménico y representativo de todos los movimientos sociales de Occidente. La organización del nuevo instituto corrió por cuenta de un ex-capitán de la Guardia Nacional, Barnard Sarrette que, ya en ese momento, previó algunas de las disposiciones fundamentales e inalterables del funcionamiento del actual Conservatorio. Se nombró un importante cuerpo de profesores, se abrieron cátedras para casi todas las materias teóricas y prácticas y se nombraron cinco inspectores que fueron: Méhul, Grétry, Gossec, Lesueur y Cherubini. De toda la caótica actividad musical desencadenada por la Revolución, éste fué, con toda evidencia, el paso más eficaz y decisivo en pro de la genuina cultura del país y

lo único que ha sobrevivido como homenaje a quienes le dieron vida.

Es muy singular comprobar el impresionante vacío de calidad musical que se produjo en torno a la época entera de la Revolución. Rameau murió en 1764. Berlioz nació en 1803. Entre ambos se encuentra a Juan Jacobo Rousseau, cuyo estilo musical pretende combinar la gracia italiana con la severidad de Gluck y la flexibilidad de Mozart, con el patético resultado de que no es gracioso, ni severo, ni flexible. Inmediatamente después se extiende ese linaje de músicos sin genio que ya he mencionado. Ni uno solo de ellos fue capaz de organizar un idioma personal y el más eminente y atractivo no fué un francés sino un italiano: Cherubini. La pobreza de Francia en ese sentido se hace más patente si pensamos que, del otro lado de los Alpes, se alineaban en el mismo momento y como representantes de otra escuela, los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel y Johann Christian, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven y Schubert.

Uno de los compositores más representativos de este momento fué Grétry, en quien Méhul veía al Molière de la comedia lírica. Músico bien formado, que había estudiado en Italia y conocía la técnica de la composición, constituye uno de los artistas cumbres del período revolucionario. Pero ni siquiera el interés nacional, tan agudo en Francia, ha podido evitar que uno de sus más sagaces críticos se expresara de él diciendo: "La música de Grétry retiene la atención más por la sensibilidad —, y sensibilidad de su melodía, — que por la pobre escritura armónica y sumaria orquestación. Corresponde al sentimentalismo pre-romántico de Sedaine, a ese gusto por el melodrama virtuoso y los temas lacrimosos que evocan la atmósfera literaria de la Revolución".

De tal fibra fueron los artistas oficiales, los poseedores de la técnica y de los recursos del saber. La Revolución les exigió cantar una simbología que no entendía, con un lenguaje de proporciones colosales. Sus composiciones fueron, en consecuencia, frías, académicas, ampulosas y altisonantes. Querían ser grandiosas y resultaron vacuas. Quisieron ser revolucionarias y resultaron acartonadas. La antigua simplicidad y precisión de la escuela francesa, generosamente ejemplificadas

en la obra de Couperin el Grande, de Rameau, y del mismo Lully, modelos de equilibrio y perfección entre forma y contenido, se transformaron en un arte cuya característica central fué el agobio del trazo recargado y el afán por lo colosal. La apertura del Consejo de los Quinientos, el 20 de enero de 1796, se festejó con un coro formado por quinientas voces dirigido por Cherubini. Robespierre, que a través de la Convención permitió a los franceses creer en un Ser Supremo por decreto, ordenó que las fiestas en honor del mismo se realizaran durante tres días, el 6, 7 y 9 de junio, en los Jardines de las Tullerías. Para prestigiar el acto y rodearlo con el marco de las grandes festividades cívicas, los profesores del flamante Instituto de Música fueron someramente invitados a componer un himno digno de tal circunstancia. Ese cántico fué entonado por un coro de dos mil cuatrocientas voces, los refranes corrían a cargo del pueblo y el acompañamiento se limitó a disparos de cañón, único instrumento musical capaz de competir con semejante despliegue vocal.

Las dimensiones de las ejecuciones musicales alcanzaron extremos risibles. Méhul escribió obras en las que se solicitaban tres orquestas con sus respectivos coros. Lesueur, considerando demasiada discreta esa disposición, agregó una cuarta orquesta reforzada con un grupo de fanfarria. Grétry, que tenía un temperamento más lírico y reflexivo, señala en sus memorias que la ejecución de cada ópera se asemejaba, cualquiera fuera su tema, a la demolición de la Bastilla. La manía de la resurrección clásica, especialmente helénica, llevó a poner en vigencia algunos instrumentos musicales de metal, supuestamente griegos (más tarde los investigadores descubrieron que se trataba de un modelo de la "buccina" romana estilizada al gusto del día), que unían a su clásica condición y origen la ventaja de producir poderosos sonidos, sin embargo "no muy justos de afinación", como irónicamente comentara Cherubini. La música al servicio de los dictados políticos llevó a ese gigantismo, a esa falta de autocritica, a esa hipertrofia que no puede amparar arte alguno. Un siglo, prácticamente cien años, le costó a la música francesa reponerse de esa terrible decadencia.

Es erróneo, por lo tanto, buscar el espíritu verdadero de

la Revolución en la obra de esos músicos de carrera, estimables, pero incapaces de absorber la grandiosidad del momento histórico que les tocó vivir. Es en la calle, en la agitación de esa anónima multitud poseída por el impulso del titánico lema "Igualdad, Libertad, Fraternidad" donde hay que ir a buscar la música representativa de la Revolución. El canto popular, nacido en la penumbra de ignoradas gargantas, el aire populachero que sale de la taberna y se regenera al contacto con los afanes nobles, representan mejor este momento crucial de la historia del mundo que todas las elucubraciones del ilustre profesorado del Instituto. El más hermoso himno que ha producido pueblo alguno lo escribió un aficionado. Rouget de Lisle apenas conocía los rudimentos de la técnica musical. Pero eso le bastó para crear *La Marsellesa*. De Lisle recibió el mandato del pueblo, no fué sino su agente, el cuerpo humano que encarnó de pronto el redentor entusiasmo de la multitud. Porque *La Marsellesa* nació en el anonimato. Lo prueba el hecho de que Rouget de Lisle, que luego compuso muchos otros cantos, no volviera jamás a alcanzar, ni aproximadamente siquiera, esa cercanía con el fuego sagrado. Es más, cuando los Borbones volvieron al trono de Francia, el autor de *La Marsellesa* les dedicó un cántico de alabanza.

Los cantos populares de la Revolución, nacidos en las calles de París, transitaron por toda Francia, alcanzaron sus fronteras y se volcaron por encima de montañas y voluntades en otras calles y pueblos distantes. Los extenuados soldados que defendían la integridad de la nueva república en los confines del país, los entonaban de continuo. Música y letra se complementaban como si fuera una sola expresión. El acento del sonido equivalía a la vibración del texto y pronto una melodía pudo más que varios discursos, el comienzo de una estrofa más que multitud de arengas. Cada uno de esos cantos alcanzó la máxima dignidad: se convirtieron en el símbolo de una fuerza que nacía.

MI VISITA A PAUL CLAUDEL

POR

Alfonso Letelier

LA noticia que nos daba el cable, no hace mucho, anunciando la muerte de Paul Claudel en París, hizo revivir en mi memoria, — esta vez con honda emoción, — cada uno de los pasos que dimos mi mujer y yo para llegar hasta el poeta. Nada más extraño a mi manera de ser que la curiosidad casi siempre de contornos periodísticos, típica de nuestro tiempo, por visitar a los personajes. Yo tenía que hablar con Claudel, debía pedirle su consentimiento, sus consejos e indicaciones, en fin, su aprobación al trabajo en que estoy empeñado de poner en música una de sus obras más representativas e importantes.

Reacio, pues, como soy, — ya lo he dicho, — a tal clase de visitas, la precisa razón que me impulsaba a hacerlo esta vez venció mi resistencia, la que luego había de cambiarse en una de las mayores satisfacciones de aquel viaje y constituir un beneficio incalculable para mi trabajo y para nosotros.

Claudel es cima inmortal de las letras francesas; se le ama y admira con la misma vehemencia con que se le rechaza. Su naturaleza de suyo rica se enriqueció aún más con todas las experiencias de un hombre en cuyo corazón anidó el amor como eje central de su existencia. Y así, por el camino del amor humano, llegó a la sublimación de todo amor y, un cierto día, se adentró en él la vislumbre de Dios: Claudel se había convertido.

En un ser cuyo espíritu planeaba tan alto, la ciencia de Dios, el amor de Dios, iban a vertirse en concepciones de una profundidad y belleza insospechadas. Se le reprocha su grandiosidad, su oscuridad, la acumulación de símbolos, no todos

felices, en la escena; se le critica la muchas veces excesiva proporción de su teatro, en fin, se le achaca el no ser bastante francés, como si el no serlo fuera una desventaja. Sin embargo, nadie queda frío con "Le soulier de satin", "L'Annonce faite à Marie" o con "L'Histoire de Tobie et Sara", obras con tal altas dosis de poesía y conocimiento de Dios y del hombre y de vivencias de fe que hacen vibrar al más frío.

Me adentré profundamente en el espíritu claudeliano cuando se representó en Chile, por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, "L'Annonce faite à Marie", versión que dirigieron, tradujeron y escenificaron mis amigos Etienne Frois, Fernando Debesa y Pedro Morthéiru. Se me encargó la música para dicha obra y fué entonces cuando, a medida que la estudiaba, que la comentábamos y que íbamos cogiendo más y más su profundo contenido y significación, sentí que mi música fluía sola, sin esfuerzo y como impulsada por algo que proyectaba mucho más de cuanto decía el texto. En aquella obra, envuelta en belleza y poesía, la maravillosa dualidad del hombre espíritu-materia, aparece tan natural. Terminé por amar a Claudel en su pensamiento y en su poesía sin reservas, y me llené de agradecimiento hacia él por haberme dictado la más íntima y la más querida de mis obras musicales.

Nos llevaban a Europa, ese año 1952, diversas y poderosas razones musicales, — aun cuando siempre sobran las razones para ello, — pero, indudablemente, el viaje se justificaba en esta ocasión. Y fué éste pródigo, como ninguno hasta entonces, en beneficios y satisfacciones espirituales.

Mientras en el Teatro de Champs Elysées se disputaban la escena el "Wozzeck" de Berg, "Edipo Rey" de Strawinsky, "Billy Budd" de Britten y otras obras de esta envergadura, que nos tenían el tiempo y la mente llenos, preparábamos nuestro viaje a Salzburg para asistir a los Festivales de la Sociedad de Música Contemporánea, donde se estrenaba una obra mía, al mismo tiempo que trataba de obtener una audiencia con Paul Claudel, que veraneaba en el Sur de Francia. El viaje desde París a Salzburg lo haríamos en auto en compañía de mi amigo y colega Carlos Riesco, atravesando Francia hacia el Sur, pues en la Borgoña está la casa veraniega del poeta.

Francia, país hermoso, posee un especial encanto en la

provincia. En pocos países la provincia es más provinciana en el buen sentido de la palabra; no es casualidad que Stendhal o Proust hayan escrito de manera prodigiosa y exhaustiva sobre ella. También Claudel amó la provincia y, aún cuando su poesía y su teatro trascienden a lo universal, evocó con maestría y emoción ese encanto indefinible y lleno de paz de la provincia francesa. Por fin, él mismo encontró refugio en ella y su casa de campo tuvimos que ir a buscarla allá, a la cuenca sur del Ródano, a Morestel. Brangue se llama el lugar, donde a la orilla misma del Ródano, a la vista del monte Jura y rodeada de castaños, se alza una casa grande, sobria, llena de años y de dignidad. Una parte de la casa es realmente muy antigua, pues data del siglo XIII; a ésta se ha agregado más recientemente un ala nueva, donde Claudel alojaba a sus nietos que veraneaban con él.

Llegamos a Brangue a las once de la mañana del día indicado para la entrevista, con un tiempo esplendoroso del mes de Junio, después de pernoctar en Bourg, silenciosa y bella ciudad que parecía dormir aún en el día.

La esposa del poeta nos recibió con la más exquisita cortesía y bien informada del objeto de mi visita. Luego, entramos al château por una de las grandes puertas-ventanas de una sala enorme en la cual ni el piano de cola, ni los grandes muebles, ni la cantidad de cuadros, objetos de arte y trofeos chinos en gran parte, lograban reducir ese espacio que indudablemente nuestra emoción hizo ver mayor que la realidad.

A los pocos momentos, apareció por una puerta interior la figura recia del poeta. Más bien bajo, de cuello grueso, de cabeza calva y redonda y, en general, de aspecto sencillo, hacía pensar en un campesino más que en un intelectual de su talla; sin embargo, su mirada, sus gestos, su voz y, por fin, su palabra, proyectan una fuerza tal que no cabía dudas ante quién estábamos.

Cuando él y su esposa nos invitaron a sentarnos, arreglé de manera de quedar frente a frente y en condiciones que la luz que entraba desde fuera cayera de lleno en su cara. Felizmente, así fué y no perdimos entonces ni un solo movimiento de su cara. Hablaba con lentitud, a medida que nos explicaba los trofeos chinos que en buen número adornaban la sala. No fué

difícil entrar en el tema que nos llevaba a interrumpir su descanso. El presentarme era tarea complicada. ¿Qué significa para un hombre como él un músico de un lejano país de Sud-América? Por fin comenzamos a hablar del "Tobías".

La unión superior que se produce entre dos seres que, sin conocerse y a distancia sufren, es el fondo de la "Historia de Tobías y Sara", nos dice; en la comunión del sufrimiento y del anhelo de liberación los seres parecen presentirse y conocerse por encima de las limitaciones corporales. "La Historia de Tobías y Sara la he concebido como teatro en que la música tiene un papel fundamental".

No solamente el texto en su aspecto poético es apto para ponerlo en música, — respondo — sino, además, los elementos que Ud. emplea, como el Coro y los recitantes, constituyen de por sí un llamado urgente a la música. "Sin embargo, no olvide en su trabajo — me advierte el poeta — que debe haber mucho parlamento, especialmente al fin del 2.º acto, cuando hablan los árboles del paraíso".

Le enseñé a continuación la partitura de lo que tenía escrito entonces y continuó indicándome detalles importantes sobre la matización musical de determinados pasajes y sobre la traducción.

En el terreno general del arte, expuso sus puntos de vista acerca de la indispensabilidad del contenido espiritual en cualquiera creación artística, especificando que aquél provenía de un sentimiento religioso y particularmente cristiano.

La comprensión de su arte dependía en gran medida de la fe del espectador. Me alentó mucho su aprobación del uso que he hecho en mi música para el "Tobías" de procedimientos modales y del carácter ya concretamente gregoriano y salmódico de todos los recitativos.

Me preguntó entonces cómo había resuelto lo relativo al contraste que debería existir — al musicar su obra — entre el "hablar" de los recitantes, del Coro y de los actores. El tratamiento musical que he hecho de esos tres elementos — recitantes, coros y solistas — se lo expliqué detenidamente, agregándole que la disposición y combinación que él estableciera para ellos era por completo musical.

Sus palabras de aliento, sus indicaciones y su aproba-

ción para proseguir el trabajo en que estoy empeñado me significaron mucho más que un halago: un poderoso estímulo para llevarlo a término.

Casi una hora estuvimos literalmente colgados de su palabra, siempre calmada y sustanciosa. Gozábamos tanto de su contenido como del misterioso respaldo que le daba vida. Su fe y cuánto de ella se desprende, informando su vida de hombre y de artista genial, nos llevaba a comprender esa exaltación espectacular de sus temas y de su estilo, que tanto se le discute.

No olvidábamos en nuestra visita llevarle algunos programas del estreno en Chile de "L'Annonce faite à Marie" por el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, estreno que le referimos en detalle y aludiendo a la hermosa carta que él enviara para dicha ocasión. Se mostró interesadísimo en conocer todos los detalles que, por cierto, abundaron.

No nos pareció prudente prolongar más esa cálida y hermosa conversación (que bien pudo durar todo el día) y como sugiriéramos nuestro deseo de no cansarle más, nos dijo que él y su señora nos esperaban a almorzar. Nuestro itinerario de viaje nos obligaba a cruzar la frontera con Suiza a mediodía (Brangue está muy cerca de la frontera) y debíamos proseguir. Nos invitó entonces a dar un paseo por el hermosísimo parque que rodea la casa, y bajo enormes y viejos castaños tuvimos la oportunidad de escucharlo, aún esta vez, hablándonos de cada árbol, de cada planta. Nos despedimos del maestro bajo sus árboles, a la orilla de su río.

Claudiel, a la par que un poeta superlativo, fué un hombre lleno de amor que supo legar a la posteridad el más vigoroso, elocuente, auténtico y bello mensaje de fe de nuestros días.

“INTRODUCCION A LA ESCRITURA VIOLINISTICA DE JUAN SEBASTIAN BACH”

POR

Pablo Garrido

1

EL VIRTUOSISMO VIOLINISTICO DE BACH

I.—ESQUEMA DE LA ORGANOGRAFÍA GENERAL DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

CUANDO Praetorius hace el arqueo de los instrumentos musicales, el año 1618, establece que hay 86 de viento, la familia de las trompetas, la de instrumentos de tecla, la de los órganos y la de instrumentos de cuerda. No obstante, a esos comienzos del siglo XVII, no se puede hablar propiamente de una literatura instrumental, salvo aquella para el laúd, que se cree se inicia por el año 1450; en menor grado existe la de vihuela y la de las violas. Cuando los Gabrielli editan, en 1587, los *CONCERTI PER VOCI E STROMENTI MUSICALI*, inauguran un hibridismo que durará largos decenios. La independencia de la música instrumental de la vocal va a ser asunto lento.

Algo avanzan Peri, Caccini y Monteverdi al alba misma del siglo XVII, particularmente Monteverdi, quien, en su ópera *ORFEO* (no olvidemos que estamos en plena Camerata Fiorentina), introduce un acompañamiento orquestal en el que figuran 2 clavicembali, 2 organi di legno, un órgano de lenguetas, 2 contrabassi di viola, 2 violas da gamba bajas, 2 chitarrone, 2 violini alla francese, 10 violas da braccio, 1 clarino, 3 trompetas, 1 Zinken, una corneta y varias flautas.

Cien años más tarde, en 1730, Bach pide al Consejo de la ciudad de Leipzig que se le dote de un conjunto de 6 violines, 4 violas, 2 violoncellos, 1 violone (contrabajo), 2 flautas, dos oboes, un corno inglés, un Taille V, 1 fagot, 2 basson, 3 trompetas y un timbal. Pero Bach, — revisada su obra orquestal general, — recurre a muchas otras variedades de instrumentos músicos, de los cuales positivamente 18 están obsoletos y suplantados malamente en la actualidad. Así, es necesario decirlo una vez más, conocemos un Bach desfigurado en cuanto a sustancia colorística se refiere.

Pero nuestro interés reside, por ahora, en el ejercicio del violín y su evolución.

II.—MORFOLOGÍA DEL VIOLÍN Y EL ARCO

El violín, cuyas dimensiones actuales son aproximadamente de 14 pulgadas de largo por 8 en su parte más ancha, está constituido por 68 piezas diferentes y su peso es, aproximadamente, de una libra. La presión que hacen las 4 cuerdas sobre la caja armónica equivale a unas 90 libras. De modo que su fabricación va a exigir no tan sólo una artesanía altísima, sino también ha de consultar factores y leyes de acústica y física.

Los primeros fabricantes de alguna notoriedad, como Duiffoprugcar y Gasparo da Salò, preparan el camino de los Amati, Guarneri y Stradivari. Antonio Stradivari, entre 1666 y 1737, cuando muere a los 93 años de edad, formó la Escuela de Cremona y de sus talleres salieron, dícese, 1.116 violines: de éstos en la actualidad existen clasificados 540, aparte de 12 violas y unos 50 cellos.

El arco, complemento del violín, tiene, en la época de Bach, forma convexa, es decir, propiamente de "arco" levemente redondo. De cada una de sus extremidades se sujeta el crin o cerda (que lo es propiamente de caballo). Hacia 1775, y con François Tourte, el arco cobra su actual forma, tras una transición en la cual aparece con varilla recta y bien distanciado el crin de ésta. La dimensión actual del arco es aproximadamente de 29 pulgadas; su peso oscila entre los 52 y 62 gramos y su elasticidad es asunto de gran importancia por el tipo de escritura violinística nacida a comienzos del siglo XIX.

III.—LA TÉCNICA DEL VIOLÍN HACIA 1720

La más remota referencia sobre la técnica del violín nos viene de un tratado de Grotto, el que data de 1550; prevalece la técnica de los violeros y no poco la de los laudistas y vihueleros del siglo XV. Se ha hecho alarde de que Monteverdi trata, — hacia 1607 (ORFEO), — el violín con audacia, en lo que se refiere a su registro agudo. Hay aquí un error, pues Monteverdi utiliza el Violino Piccolo alla Francese, el que, siendo casi del mismo tamaño del actual, se afinaba una cuarta más alta que el hoy vulgarizado. Es el "pochette" de Francia, el "kit" de Inglaterra y el mismo "Klein Discant-Geig" mencionado por Praetorius en 1618 y que Bach utiliza también, raramente, como en el caso de su Concierto Brandenburgo N.º 1 y en las Cantatas 96, 102 y 140. Mayor derecho de precursores tendrían Baldassarini, de los 24 Violines del Rey, y Lully, cuya escuela va a llamar la atención de toda Europa por su audacia técnica y por su estilo personalísimo.

Cuando Marini edita su "Romanesca", en 1620, apenas si usa la extensión del dedo meñique para el único DO sobre la pauta que aparece; en cambio, es el primer documento donde aparece un "trino", ornamento (o gorjeo) que va a tener universal ejercicio. Llama aquí la atención que no recurre a la cuarta cuerda en absoluto. Otro tanto sucede en las obras de su contemporáneo Farina, el que, además, tampoco usa la tercera cuerda. Farina, en cambio, extiende el registro triple del violín una nota más y aplica, por primera vez, las dobles cuerdas.

Entre 1637 y 1640, Merulo establece el uso de octavas y continuos cambios de "posiciones". En 1645, Zanetti publica lo que se tiene por el más antiguo método de violín: "IL SCOLARO PER IMPERARE A SUONARE DI VIOLINO". Ucellini, hacia 1649, edita unas "Canzoni", en las que hay riqueza inusitada de golpes de arco y frecuente uso de "posiciones", hasta la sexta. Vitali (Giovanni Battista) escribe, en 1667, unas Sonatas para dos violines y continuo. En 1683, Bassani introduce una novedad: el desarrollo temático, recurso que va a aprovechar gloriosamente su discípulo Corelli. Torelli edita,

en 1709, los primeros **CONCERTI GROSSI** que, tres años más tarde, Corelli llevará a su máxima expresión.

El fructuoso menester técnico-virtuoso, se hace ahora formal-estructural. La técnica ya no es un fin, sino un medio.

IV.—CORELLI Y LA ESCUELA ROMANA

Le cabe a Corelli sistematizar, — formal, técnica y didácticamente, — el acervo de casi un siglo de balbuceos violinísticos. La Escuela Romana, que establece tras sus viajes a Francia y Alemania, atrae a centenares de instrumentistas y compositores en embrión, los que después de oírle y conocer sus obras, desean recibir sus sabios consejos. Corelli establece, entre otras cosas, el uso del arco entero, dándole soltura por medio del antebrazo y la muñeca libres. Las limitaciones técnicas que aún se hacían sentir, — y esto mirado desde una perspectiva actual, — tanto en la forma de apoyar el violín como por el arco imperfecto de la época, en nada empañan una técnica que, al servicio de un artista de tan honda musicalidad y conciencia estética, se convierte en la fuente inagotable de donde beberán Bach (su contemporáneo) y mil otros creadores, y de donde, por línea directísima, surge el arte admirable del más grande de los violinistas de nuestros tiempos: Jascha Heifetz.

[Corelli, Somis, Pugnani, Viotti, Rode, Boehm, Joachim, Auer, Heifetz].

V.—VIVALDI Y VERACINI EN ALEMANIA

La influencia que Corelli ejerce en Alemania se ve fuertemente acrecentada por la presencia personal de Vivaldi y su discípulo Veracini. Corelli muere en 1713, cuando Vivaldi tiene 42 años de edad y Veracini 28, la misma edad de Bach. La admiración de éste por Vivaldi es bien conocida y tiene una razón dual: la confirmación del principio ternario (Allegro, Adagio, Allegro) y la proyección del Concerto Grosso hacia el concierto solístico. La riqueza de invención temática y la prístina reverberación del colorido orquestal de Vivaldi, dejan en nuestro músico tanta huella como la rutilante técnica de Ve-

racini, quien se ha instalado en Dresde desde 1720, derrochando su vena creativa en una pujanza que sobrepasa, en cierto modo, a la de Corelli y a la de su joven rival, Tartini, fundador de la Escuela de Padua y a la sazón de 28 años de edad (Veracini es siete años mayor que Tartini).

VI.—PRECURSORES DE LA ESCUELA ALEMANA

Atribúyesele a Valentín Hausman el haber introducido el violín en Alemania, a comienzos del siglos XVII. La fabricación de violines va a tener en esta nación un émulo de Stradivari: Jokob Stainer (1621-1683), de quien se cree fuera discípulo de Nicola Amati, el maestro de Antonio Stradivari y de los dos Guarneri. Marini y Farina, las primeras figuras del violinismo italiano, se radican en Alemania. El primero recibe títulos nobiliarios en Heidelberg y, el segundo, permanece once años en Dresde, de 1625 a 1636. Pronto se harán notar sus influencias. En efecto, Baltzar (1630-1663) va a lograr tal dominio técnico-virtuoso que es considerado como el más grande violinista de su época. Usa frecuentemente las posiciones agudas y, con mucha liberalidad, la cuarta cuerda. Su contemporáneo, Strungk, asombró al propio Corelli, cuando le tocó, cambiando al azar la afinación de todas las cuerdas. Rudolf Biber, hacia 1681, edita unas Sonatas, dos años antes que Corelli publicara su Opus I. El dominio técnico es cabal y su obra trasluce una concepción poética hasta entonces desconocida. Henrich von Biber (1644-1704), contemporáneo de Bach, lega un grupo de Sonatas donde se resumen todos los problemas del violín, incluso la "scordatura", afinación arbitraria y, según Grove, funde "el calor emocional, característico del arte alemán, con el "pathos" y la nobleza del estilo italiano". A mitad del siglo, Furcheim ostenta el tan codiciado título de Konzertmeister y, hacia 1687, publica unas Sonatas que ya consultan Arias, Baladas, Allemandes, Courantes, Sarabandas y Gigas.

En 1697 muere, a los 31 años de edad, Nikolaus Bruhns, discípulo en órgano del célebre Buxtehude y violinista de primerísimo orden. Fué particularmente experto en la ejecución de la música polifónica para violín. Aún cuando Pisendel, dis-

cípulo de Torelli, es tenido por el primer virtuoso alemán, el honor de crear lo que con toda propiedad llámase la Escuela Alemana del Violín, le corresponde a Franz Benda, checo nacido en 1709 y quien permaneció cuarenta años en la corte de Federico II, muriendo a los 48 en Alemania. Bach, su contemporáneo, era 24 años mayor y Benda le sobrevivió en siete años. El maestro de Benda había sido Graun, a su vez discípulo de Tartini; así, la Escuela Alemana resume corrientes de muy recia estirpe y el arte del violín parece haber llegado a su mayoría de edad.

VII.—BACH, VIRTUOSO DEL VIOLÍN

La tradición violinística de los Bach no es una novedad. Hans, el bisabuelo, debió haber gozado de cierto prestigio, pues se conserva un retrato suyo, de 1617, con la siguiente inscripción:

“Aquí véis a Bach, violín tocando;
si le escucháis, saldréis chillando.
Toca a su modo, y a nadie imita,
y cual buen HANS, lleva barbita”.

Juan Sebastián aprendió el violín a muy temprana edad y con su padre; debe haberlo aprendido bien, puesto que cuando pierde el cargo de corista en la pubertad, se contrata como violinista. A los 18, ocupa un asiento como violinista en la orquesta de Weimar y, cinco años más tarde, de regreso a la misma ciudad (pero bajo otro protector ya), es contratado como Músico de Cámara y Organista. En 1714, el Duque Regente lo nombra Violín Concertino (Konzertmeister) de su orquesta. Cuando en 1717, a los 32 años de edad, abandona a Weimar, lo hace para contratarse a las órdenes del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, quien, aparte de tener magnífica voz de bajo y ser un espléndido violinista, es un admirador fervoroso de la música de Cámara italiana. Es en este ambiente donde Bach crea su prodigiosa música de cámara y es también en Köthen donde nacen las Seis Sonatas para violín sin acompañamiento.

¿Es Bach un virtuoso del violín?

Incuestionablemente. Primero, porque a la sazón los músicos lo eran en plenitud de función artística: creadores y ejecutantes y, por lo general, ejecutantes en varios instrumentos. Segundo, porque su autodidaccia le impuso aprender a andar caminando, es decir, a descubrir cómo escribían otros para así descubrir cómo escribir él mismo; de este examen "a secas" al examen práctico, no podrá mediar sino un paso. A sus alumnos, Bach les enseñaba leyendo y tocando las obras que consideraba reveladoras de los secretos técnicos y estructurales. No olvidemos, por otra parte, que la música tenía entonces una razón *práctica* de ser, y que todo lo que se escribía debía estar dentro de la posibilidad técnica y artística de ejecución inmediata.

Dice su hijo Carl Philipp Emanuel, en carta a Korkel sobre su padre: "En su juventud y hasta avanzada edad, tocaba el violín con claridad y maestría, manteniendo así la orquesta mejor que desde el cembalo. Conocía a perfección las posibilidades de todos los instrumentos de cuerda".

VIII.—TRASCENDENCIA Y PROYECCIÓN DE SU APORTE

Con relación a la trascendencia de las Seis Sonatas en cuestión, hay un hecho importante que señala Riemann: "Ya Corelli — dice — había sabido dar al violín cierta polifonía y ejecutar sobre éste el "fugato"; sin embargo, no había podido renunciar al acompañamiento de cembalo". Cierto es y lo mismo puédesse decir de Baltzar, Niccola, Mattei, Schmelzer, Biber, Walther y Bruhns, quienes, escribiendo polifónicamente para el violín, no se aventuraron a escribir sin un "continuo" como acompañamiento.

Cierto es, también, que antes de Bach, los alemanes Strungk, Walther y Bruhns, para citar a unos pocos, también usaban las posiciones agudas (con más audacia que los italianos), los pasajes en dobles cuerdas y recurrían, sin temor, a las cuerdas tercera y cuarta (que los italianos esquivaban). Nada nuevo pareciera haber, entonces, en estas Seis Sonatas.

Pero, así como recurre a todo lo que la técnica le ofrece a su hora, también desecha malabares ingenuos e insulsos como

las tan favoritas imitaciones de pájaros y animales, trémolos, pizzicatti, armónicos, etc., que hacen aparecer al violín como una suerte de prestidigitador de taberna trasnochada. La trascendencia, entonces, de estas Sonatas, radica particularmente en la consumación de la estructura formal. En este sentido, el aporte de Bach resulta una suma de las corrientes estéticas de la alta cultura europea y su proyección, como la de toda síntesis esencial, no es tan sólo violinística — lo que ya sería decir mucho — sino campo fecundo y virginal a todo espíritu ávido de verdades eternas.

IX.—PROBLEMAS ACTUALES EN LA EJECUCIÓN DE OBRAS POLIFÓNICAS PARA INSTRUMENTOS DE ARCO

La obra general de Bach queda relegada al olvido apenas desaparecido el Maestro. La razón: muere en 1750, en el fragor de una mutación de los patrones culturales y espirituales de una sociedad. El espíritu de la Contra Reforma se ha expandido más allá de las fronteras dogmáticas y alienta el vuelo de la sensualidad, desembocando en el Rococó. El Rococó y las corrientes estilísticas siguientes, abandonan el lenguaje polifónico: triunfa el sentido de la armonía y de la melodía acariciante.

Dice Riemann: “logró coordinar en un todo rigurosamente armónico las voces polifónicamente desarrolladas”. Pero, ya lo sabemos, la polifonía no interesa, no es el vehículo ideal para la expresión de las ideas y sentimientos de sus sucedáneos.

Hay otra razón que explica el abandono de parte de su obra, por lo menos de la polifónica para instrumentos de arco. Esta varillita mágica ha entrado al dominio de lo obsoleto, porque la escritura a una voz, exaltando la línea melódica, pide un vehículo más preciso en la técnica instrumental. El arco, en la época de Bach, es ARCO, es decir, su varilla es cercanamente redonda, propiamente convexa; un ingenioso y simple mecanismo permite, en los pasajes polifónicos donde han de sonar varias voces simultáneas, soltar la cerda o crin de manera que cubra, o “raspe”, todas las cuerdas a la vez. Este arco polifónico está en uso en Alemania en 1732, se-

gún la portada del "Musikalisches Lexikon" de Walther. En el "Violinschule" de Leopold Mozart, de 1756, aparecen dos arcos: el convexo y uno de varilla recta; Franz Benda, por la misma fecha, se retrata con un arco recto. Hacia 1775, François Tourte crea el actual arco cóncavo, ligeramente cóncavo y con el tornillete fijo que sólo permite la tensión del crin o cerda. Ha desaparecido toda posibilidad de tocar polifónicamente en el violín.

Cuando Ferdinand David, hacia 1829, emulado por Mendelssohn, exhuma las Seis Sonatas, su técnica virtuoso-romántica pretende reactualizar la obra cumbre de la literatura del violín. Su contemporáneo, Ole Bull, incorpora estas obras usando un arco semi curvo, pero Bull no tuvo seguidores y, como escribe Albert Schweitzer, "los violinistas persistieron en maltratarlas con el arco recto" y Schweitzer, con un admirable espíritu de celador del patrimonio bachiano, ha insistido en que sólo mediante el arco convexo puede llegarse a un cabal conocimiento de esta literatura violinística. Sus experimentos y los de sus seguidores, no han tenido éxito práctico. Conviene mencionar que a comienzos de este siglo Hanemann retomó, por iniciativa de Schweitzer, la idea; más tarde Baumgart (1929), luego Schroeder (1933), Totenberg (1947) y, finalmente, Gutman (1949). Todos estos ensayos no pasan de ser sino merodeos en lo arcaico; la técnica actual ha demostrado ampliamente que la escritura polifónica es perfectamente accesible.

Cierto es, la llamada técnica de "batterie", que se emplea para tocar los acordes de tres y cuatro sonidos, tiene sus "perros", ya que al quebrar los acordes en arpeggios, aunque veloz y graciosamente, resultan asperezas de arco que, por lo general, el auditor atribuye a rudeza o impericia del ejecutante. La verdad es que estas impurezas son insalvables, pero afectan en grado mínimo al concepto estructural de la obra misma y aquí cabría preguntarse si interesa más el medio que el fin.

El intérprete, hoy en día se encuentra equipado con un cúmulo tal de procedimientos técnicos, que ninguno de los escollos de la rica literatura musical pueden serle insalvables. Hay uno, empero, y es el de la estilística. Es decir aquello que implica redescubrir el espíritu de una obra, y a través de és-

ta, el de un hombre, el de una época. Esto no es del dominio de la técnica. Es un don que de lo intuitivo puede llevar a lo cognoscente y que de lo complejo de la historia de las ideas puede conducirnos a las esencias. Es el don, finalmente, máspreciado que pueda recibir un ser racional, porque mediante él, y sólo mediante él, se logra inflamar el alma humana con el fuego divino.

2

FORMA Y ESTILO EN LAS SONATAS PARA VIOLIN SOLO DE JUAN SEBASTIAN BACH

I.—LENGUAJE Y SINTAXIS MUSICAL. LA FORMA

Lenguaje es la música, y lenguaje de una universalidad incontestable. A desemejanza del lenguaje verbal, se basa en un régimen de ideas abstractas en su totalidad. La experiencia no juega en éste otra función que la de sugerir un caudal infinito de ideas o pensamientos de belleza y emoción. En el lenguaje verbal nos valemos de símbolos — las palabras — perfectamente identificables por sus asociaciones, analogías y evocaciones. La asociación de tales símbolos con hechos experimentales u objetos, nos permite agruparlos, interrelacionarlos, en fin, instrumentar un conjunto de locuciones que son vehículo exteriorizante de nuestros pensamientos y medio de captar los de nuestros interlocutores, logrando lo que se llama convivencia humana.

En el lenguaje musical, las ideas se exponen por medio de sonidos y ritmo, abstracciones que sólo pueden medirse por reactivos psico-fisiológicos ordenados en función estética, en mayor o menor grado. Un sonido por sí sólo produce una sensación auditiva, como, asimismo, un ritmo por sí cuando mucho provocará una sensación de obstrucción de lo cinético. La sucesión de dos o tres sonidos podrá incitarnos a aguzar la percepción oral, pero no formará música. Un ritmo, en persistencia isócrona, perfeccionará la concepción cinética, pero no conducirá al plano de las ideas estéticas. La combinación de sonidos y ritmos deberá, por consecuencia, organizarse por

medio de sintaxis y "forma" para elevarnos a un campo ideológico-estético.

A semejanza de lo que acaece con el lenguaje verbal, donde la sintaxis estructura el acuerdo, orden y dependencia de las palabras entre sí, en el lenguaje musical precisase de la compaginación de todos los elementos específicos constitutivos. La sintaxis, en música, es sólo en parte sistematización, dado que, por encima de los elementos específicos, hay un factor de intuición, de selectividad, de "inspiración", que permite el tratamiento de los tales elementos en forma personalísima. En parte, este fenómeno apóyase en lo que llamamos la Forma Musical, aún cuando la Forma es una mera estructura hasta cierto punto sistematizada, estructura que cada cual observa a su manera; nos lo enseña la historia del arte musical. Así, en la forja del lenguaje musical, encontramos que deben intervenir, constante y asiduamente, un sinnúmero de artífices o "iluminados" enriqueciendo perennemente su venero.

II.—ESQUEMA DE UN MILENIO DE MÚSICA VOCAL

Cuándo y cómo nace la música en su fascinante apostura de lengua universal, es asunto que inquieta no tan sólo a los historiadores y estetas, sino a los físicos y a los teólogos. Estos últimos pueden darnos un esquema lúcido y pimpante, puesto que por un milenio, el cristianismo cobija en su liturgia la música vocal. Entre los siglos III y IV, todo lo que sucede fuera de las murallas de la Iglesia, es profano, es paganismo. El canto llano será el marco dorado de la música hasta que, en el siglo IX, surgen los TROPES, expresión silábica parasitaria. Por esa época, ha despuntado la Polifonía. Ambos factores contribuyen a la incorporación del Ritmo. La confluencia de dos líneas solísticas, "punto contra punto", debuta en el Motete parisino del gótico del siglo XII. Hacia el XIV afloran el Canon y la Imitación. Los polifonistas neerlandeses del siglo XV reinan supremos durante la transición de la Edad Media al Renacimiento. La música coral litúrgica se escribe hasta a ocho voces independientes simultáneas. Los modos litúrgicos —heredados de la antífona siria, de los himnos bizantinos y de los cánticos hebraicos— se resienten por la in-

roducción del cromatismo por Orlando Lassus, a fines del siglo XVI. Misa y Motete exhiben ya a un incipiente apoyo instrumental; Martín Lutero, al crear el Coral Protestante y ampliar la Cantata, recurre al órgano, el que pasa a tomar una preponderancia imprevista. Estamos en el siglo de Palestrina, Victoria, Byrd, Willaert y Andrea Gabrielli.

Fuera de las Murallas de la Iglesia, hacia el siglo X, los Goliards persisten en mantener un latín venido a menos en temas frívolos. Los Jongleurs y los Gaukler pasan esa tradición a los refinados Trovadores del siglo XI hasta el XIII, más o menos. Trovadores y Minnesingers se acompañan en la Vielle y sus cantos se sistematizan: Chanson de geste, Cancsó, Pastourelle, Virelai, Ballada, Estampie. En el siglo XIV, el Madrigale italiano se hace profano y luce imitaciones y cánones. El Laúd, pasa a un ejercicio solístico y otro tanto sucede con la Vihuela. De los Romances hispánicos nacen las "Diferencias", de los "Ballads" las "Divisions". La música instrumental tiene cada vez más una razón biológica de ser. En este siglo XVI ya se puede hablar de una música típicamente instrumental, aún dentro de las limitaciones naturales.

III.—DESPUNTE DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

Con estos balbuceos, surgen también algunos tipos o Formas, y a fines del siglo XVI y hasta casi mediados del XVII (1630), tenemos Toccatas, Fantasías, Capriccios, Ricercare, Canzone y Sonatas.

En 1539, Gardane edita "Canzone buona a Cantare e Sonare" y Willaert, en 1549, como asimismo su discípulo Rore, publican "Fantasías y Ricercare" para voces e instrumentos, en tres partes o movimientos. Hacia 1587, los Gabrielli escriben unos "Concerti", que pueden darse como las primeras obras para violín. Los "Concerti" de Viadana, de 1602, son modelados en los de los Gabrielli y, naturalmente, no se trata de la forma que conoceremos evolucionada mucho más tarde.

Las "Sonatas" de Giovanni Gabrielli, de 1615, son de un solo movimiento y, el término Sonata, como el de Toccata, se aplica por oposición al de Cantata. Tras algunos ensayos de Banchieri, Quagliati, Turini y otros, en 1626 Biagio Marini

edita unas "Sonatas" en las que hay tendencia a agrupar tonalmente las diversas partes y hay una escritura violinística de cierto interés. Una proyección de sus ensayos son las obras de Allegri, Monte Albano y, particularmente, las de Fontana, en las cuales encontramos tres movimientos bien delineados, con períodos a base de contrapunto imitativo y gran preponderancia virtuosa del violín, aún cuando no usa todavía la cuarta cuerda.

Se le atribuye a Merulo el haber introducido el término de "Sonata da Cámara", aún cuando él mismo no define una forma propiamente tal, ya que sus "Canzonas" de tres años más tarde, 1640, mantienen las mismas características de las anteriores. Otro tanto acaece con Ucellini, en 1649. Será Giovanni Battista Vitali (no el de la célebre Ciacona) quien clarifica el género en sus "Sonatas" de 1667. Inaugura el sentido cíclico, hace gala moduladora y establece diferencia con la Sonata da Chiessa. A corta distancia, Bassani, en 1683, proyecta unas Sonatas donde introduce episodios y la disposición de la doble evolución de Tónica-Dominante y Dominante-Tónica. Bassani fué maestro de Corelli.

Cuando Giuseppe Torelli publica sus "Concerti Grossi", en 1709, a un violín solista opone el "concertino", o sea dos violines, viola y bajo, con un acompañamiento de "ripieno", es decir, dos violines y contrabajo de viola. En su estructura formal sigue el plan de Stradella: Allegro, Adagio, Allegro. Si Torelli se anticipa a Archangelo Corelli — como parece ser así por la cronología histórica— éste lleva al "Concerto Grosso" a una profunda y definitiva singularidad estética. Vitali, el de la "Ciacona", establece un puente entre Corelli y Vivaldi, quien, con mayor lirismo, da al "Concerto Grosso" una lozanía que bien va a comprender Bach. Cábele a Veracini resumir todos los intentos de forjar un modelo de Sonata, cuando, basado en el principio de contrastes, propone dos movimientos rápidos precedidos de sus respectivos movimientos lentos, usando un material decididamente melódico (herencia de Vivaldi) y tratando su temática por pasajes de ingenioso desarrollo tanto formal como violinísticamente. Veracini vive en Alemania, y nace y muere en los mismos años de Bach (1685-1750).

Hemos aludido, anteriormente, al ejercicio de una música extra-litúrgica y no podemos desentendernos de las prácticas sociales, donde la danza cobra un ejercicio favorito. Hacia 1570, tenemos la combinación de Allemande-Courante, lo que es característico de todas las danzas de la antigüedad, ya que iban siempre en parejas, una lenta y una rápida. Parece corresponderle al laudista francés Denis Gaultier, muerto en 1672, el haber sistematizado el conjunto de danzas para instrumentos solos, aún cuando se cree que la Partita, que no es otra cosa que un manejo de danzas, nace en Italia, hacia 1603. En todo caso, Gaultier fija un modelo: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, que es el que adoptará Bach.

En Alemania, ya antes de Gaultier, Peurl escribe "Suites" (que es el nominativo francés de la Partita italiana), donde hallamos variaciones sobre Pavanas. Otro tanto encontramos en Froberger, en Purcell de Inglaterra y Couperin de Francia. La Suite, al mediar el siglo XVII, se llamará Sonata da Cámara, en oposición a la Sonata da Chiessa (Iglesia). Ambas formas constan de cuatro movimientos contrastados. En la Sonata da Chiessa, los movimientos rápidos son, por lo general, fugados, y los lentos muy "cantables" y, a veces, acordales; a menudo el 3.er movimiento está en una tonalidad relativa a la genérica y suele terminarse un movimiento en la Dominante, para pasar, insensiblemente, al movimiento siguiente. En la Sonata da Cámara, que es la Partita o Suite, ya lo hemos dicho, los movimientos corresponden a danzas contrastadas. Fijada la forma de ambas Sonatas, pasará a usarse indistintamente el nombre genérico de Sonata. Digamos que en el período barroco (Corelli, Vivaldi, Händel), la Sonata es idiomáticamente violinística, lo que se reflejará incluso en la escritura para instrumentos de tecla.

IV.—LA ADOPCIÓN BACHIANA

Bach adopta los dos modelos señalados. Formalmente, sus Sonatas 1, 3 y 5, mantienen los cuatro movimientos contrastados de música pura, como en la Sonata da Chiessa. Los movimientos rápidos aquí son fugados y en cada Sonata incluye, en el segundo movimiento, una Fuga. Las Sonatas 2,

4 y 6, que son propiamente Partitas (o Suites), guardan solamente el sentido de contraste.

La Partita N.º 1 tiene cuatro movimientos o partes, con cuatro apéndices cada una, los "Doubles"; la N.º 2 es del molde clásico de Partita: Allemande, Courante, Sarabande y Gigue, pero lleva un apéndice monumental, la Ciaccona; y la 3.ª Partita tiene seis danzas contrastadas precedidas de un Preludio.

El tratamiento tan admirable de los temas, en general, la infatigable gama de figuraciones y el rico sentido modulante de su lineatura, hacen de las Seis Sonatas para violín solo, la dignísima y esperada culminación de un largo proceso de rebusca. Bach se entronca con el Ricercar, aquel primer paso hacia la liberación del Motete vocal, en aras de la singularización instrumental, que no es tan sólo un afán individualizante, sino el de mayor alcance estético imaginable: darle al sonido un régimen propio, ajeno al verbal. Culminan, así, los afanes de los viejos maestros flamencos y venecianos, para desembocar en la forma musical más pura: la técnica de la FUGA. Pero, su abstractismo no es sólo a base de un hermético contrapunto, pues llega al dominio de la armonía con un desenfado perfectamente natural, cruzando por los modos eclesiásticos y los intrincados vericuetos canónicos, como jamás se repitió en la historia del arte musical. Tras el ejemplo de Bach, tras su tratamiento de la Sonata, el camino de lo que ha de llamarse Sonata Clásica o Vienesa, ya es mero asunto de saber manejar el timón de una nave admirablemente construída. La universalidad de la Sonata ha quedado signada por Bach para gloria de Haydn, Mozart y Beethoven, y de quienes les seguirán.

V.—ALGUNAS IDEAS SOBRE LA PROBLEMÁTICA DE LA ESTILÍSTICA EN LAS SONATAS PARA VIOLÍN SOLO DE JUAN SEBASTIÁN BACH

No cabe plantear aquí, nuevamente, la ubicación de Bach dentro del historicismo estético. Para nosotros, Bach nada en común tiene con los idearios del Barroco: ilusionismo, grandilocuencia, monumentalidad. Curt Sachs estima que Bach es Barroco, entre otras cosas, por "el juego acrobático con me-

dios inadecuados en la polifonía *desnucadora* para cuerdas solas". Pareciera apoyarse en un escrito anterior de Leopold Auer, quien escribe que estas Sonatas... "no nacieron *de dentro del violín*... y desde que, ocasionalmente, aparecen ignorando las limitaciones de lo que es violinísticamente posible, ofrecen al ejecutante algunos de los más grandes problemas... de la técnica del violín". (Nosotros diríamos: lástima que se sepa que Paganini fué violinista, ya que las acrobacias y lo violinísticamente posible nos parecen estar más bien por este lado de la medalla y no por el de Bach, del que se sabe, además, y positivamente, que fué un virtuoso del violín). Juicios como éstos, pueden aliarse con los de Pitrou y Riemann, por lo de tremendamente peregrino que tienen. En efecto, Pitrou escribe: "Puede disculparse en ellas (las Sonatas), como en tantas otras del futuro Cantor, cierta reminiscencia aldeana, del terruño más bien, que alimenta con vigor rústico las gracias franco-italianas". Y Riemann: "En las Sonatas y Partitas (para violín) se revela la influencia de la composición para órgano".

Schweitzer, organista y el mayor teorizante de Bach, escribe: "La característica del estilo de Bach para el piano y el órgano es, precisamente, ésta: exige de los instrumentos de tecla las mismas aptitudes para el fraseo y la modulación que poseen los de cuerda".

Hay un asunto que conviene traer a colación aquí y que afecta la problemática de la estilística de estas Sonatas: la carencia absoluta de una tradición bachiana. Cuando Ferdinand David las reactualizó, en pleno romanticismo, han pasado cien años de la muerte del maestro. Los románticos, según palabras de Adolfo Salazar "inyectan un sentido dramático, una sentimentalidad romántica de la que él propiamente carece y que aquéllos proyectan sobre él como una luz refleja, como un espejismo".

El influjo romántico va a pesar fuertemente y va a actuar como neutralizador de ciertas virtudes, que son las que nutren un todo orgánico. Los efectos de esta suerte de "daltonismo" pueden palpase en las doce diversas ediciones de las

Sonatas, debidas a David, Hellmesberger, Joachim-Moher, Auer, Hubay, Busch, Hartmann, Rosé, Capet, Benedetti y Flesch, y aún en la de Doerfell para la Bach Gesellschaft.

El primer efecto corrosivo del violinismo-romántico presentase en la arbitraria aplicación de un recurso eminentemente sensual: la Dinámica. La Dinámica es asunto posterior a Bach, aún cuando Händel, su contemporáneo, recurre a ella, pero Bach, por razón estilística, no puede recurrir a su adopción, no la precisa. Esta voluptuosidad de raudal de sonido que crece y decrece, que se prodiga y se repliega, será resorte de la Escuela de Mannheim, Stamitz, que florece en la segunda mitad del siglo XVIII, muerto y olvidado ya Bach.

El segundo azote del romanticismo es lo que Riemann ha llamado "Agógica" y que consiste en extender el valor de ciertas notas mediante la modificación del tiempo, a la manera del "Rubato" chopiniano. En la primera mitad del siglo XIX, en pleno romanticismo, esta "novedad", o "truco", fué favorito de virtuosos y "amateurs", llegándose a un decadentismo espantable, a un amaneramiento del que aún no nos recobramos del todo.

Un tercer virus romántico se relaciona con el "Tempo". La medición metronómica actual, como con mayor razón la del período romántico, no corresponde con aquella de Bach. Si los "tempi" de Mozart, por ejemplo, nos son conocidos, es por razón de una tradición oral respetada. La anarquía de "tempi" en el romanticismo es asunto demasiado conocido para detenernos más en ello. El juicio de Schweitzer, viene en nuestra ayuda, una vez más, cuando dice: "los Adagios, Graves y Lentos de Bach, no son tan lentos como los actuales, ni su Presto es tan rápido como el de hoy" ¿En qué se basa Schweitzer? Simplemente en el análisis musical exhaustivo, del cual deduce que la velocidad de un trozo de Bach "no depende del tiempo, sino del fraseo y de la acentuación".

Con referencia a los movimientos de danzas de las Partitas de Bach, nos parecen acertadas sus indicaciones de "tempi", no así las que afectan a los tiempos lentos, pues opina que han de ser "verdaderos tiempos lentos".

Fijados nuestros puntos divergentes con la estilística romantizada, que creemos totalmente foránea al espíritu ba-

chiano, veamos en qué reside mayormente el secreto que pueda reanimar su obra dentro de una estilística cabal.

En primer término: EN UN FRASEO CLARO Y PRECISO.

En segundo: EN MANTENER SÓLO DOS PLANOS, SIN TRANSICIONES DEL CLARO AL OSCURO.

El fraseo claro y preciso, a nuestro entender, se logra por dos caminos: uno, el análisis formal exhaustivo que nos permita ver *qué* es línea general o esquema estructural y *qué* es ornamentación orgánica, entre-temático, declamatorio subsidiario, cadencial-modulante. Sólo podrá componerse o recomponerse el discurso sabiendo distribuir, proporcionalmente, los dos ingredientes, sin que el fraseo decaiga o deseche lo aparentemente expositivo de lo que aparece declaradamente como enunciación de tesis. *El fraseo ha de regir categóricamente en lo temático y en lo subsidiario.* ¿Por qué? Porque Bach da a lo subsidiario un sentido funcional de primer plano.

El otro camino para un fraseo claro y preciso hállase en el examen exhaustivo de la equivalencia de los valores, o de los grupos simétricos de valores. Por ejemplo, cuatro corcheas o cuatro fusas, no son, en Bach, cuatro sonidos categóricamente iguales. No lo son, porque, mediante los arcos o ligaduras, sentido de fraseo, quiebra la simetría cada vez que desea darle agilidad, quitándole monotonía a lo que, de otro modo, se convertiría en isócrono. No olvidemos que la reiteración perpetua de un mismo ritmo (no importa su despliegue melódico) provoca la anulación del sentido mismo del ritmo, por la ausencia de contraste. La variedad de diseños que Bach logra con grupos simétricos de valores rítmicos, se ha de regir por un cabal uso del legato y del staccato. "El legato" —escribe Schweitzer— "es considerado como la característica de la escuela de Bach". Pero, el legato habrá de manipularse con esta misma condición fraseológica y rítmica, sin constituir una suerte de surtidor soporífero, que todo lo duerme, todo lo vela, todo lo iguala. Por el contrario, y como contrapartida, recurrese al staccato, que, sin tener el sentido incisivo actual, era para Bach un "golpe corto y pesado de un arco". Su staccato, no destacaba la nota alivianándola, aflautándola, sino por acentuación. Por eso, un Bach en saltillo o arco volante, es totalmente inconcebible.

El otro aspecto que nos parece vital es el de mantener tan sólo dos planos, sin transiciones del claro al oscuro. Fundamental, porque sólo así se puede extraer el sentido arquitectural gótico, donde la ornamentación, lo secundario diríase, es tan eminente como la línea o contorno general. Pero, aún si no se hubiera de aceptar la filiación gótica de Bach, siempre asalta un sentido de austeridad, tan excluyente de todo sibaritismo, de todo sensualismo, en vez de imaginarse un Bach hinchándose gradualmente para estallar en paroxismo sonoro. Un Bach acariciando el oído o los sentidos, resulta absurdo. Así, la preparación *graduada* de un clímax, digan lo que digan los tratadistas del violinismo virtuoso-romántico, es ajena a la estilística bachiana. No hay dinámicas, sino Fraseo Natural, elevándose o replegándose conforme a la lineatura o sinuosidad de la curva melódica, y esto es asunto totalmente ajeno a la dinámica, asunto que, por un complejo orden de factores, propende, y por simple espejismo, a querer aumentar el raudal sonoro cada y toda vez que la línea melódica se eleva, lo que es una razón de puro orden físico y no estético. Schweitzer ha hecho una síntesis admirable: “Un cierto grado de volumen” —escribe— “dominará todo un período y ha de seguirle otro período contrastado con aquél”.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

NOTICIAS

RADIO

RADIO CHILENA

La actual dirección de Radio Chilena (CB 66), bajo los auspicios de la Fundación Cardenal Caro, ha demostrado un interés especial por la difusión de programas de carácter cultural y educativo, organizando sus programas selectos de grabaciones (que comprenden cinco horas y media diarias de música) en base a planes bien definidos (como, por ejemplo, la transmisión de Grandes Ciclos de la Historia de la Música) y, mejor aún, por la actuación de números vivos de primerísima calidad.

Es así como la soprano Clara Oyuela, la pianista Elvira Savi y el musicólogo Pablo Garrido, ofrecieron, sucesivamente, las Series de audiciones tituladas "Canto de América" (en el que se abarcó un vasto y completísimo panorama de música culta para voz y piano de los compositores de las tres Américas) y "La evolución de la canción", ambicioso y bien realizado programa que nos dió a conocer el progreso de la música vocal desde el S. VI hasta nuestros días.

Por otra parte, la pianista Elvira Savi ha realizado la ejecución total de los 48 Preludios y Fugas del Clavecín bien Temperado de Juan Sebastián Bach.

Radio Chilena transmite, también en forma exclusiva, un programa del Servicio de Radio-Difusión Educativa del Ministerio de Educación: "La Historia de la Música a través del

violín", con la colaboración del violinista Pedro D'Andurain, el pianista Carlos Oxley y libretos de Pablo Garrido.

Por último, se transmiten, durante todo el año, conciertos grabados en la Sala de Audiciones del Conservatorio Nacional de Música, con la intervención de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio, el Cuarteto del mismo plantel y alumnos y ex-alumnos destacados.

CHARLAS Y CURSOS

CONFERENCIA EN SOCIEDAD RICHARD STRAUSS

Dentro de sus variadas actividades de divulgación musical, la Sociedad Richard Strauss ha ofrecido al público de Santiago dos interesantes conferencias: la primera, del señor Hans Tellion, sobre "Música clásica y moderna"; y, la segunda, a cargo del joven musicólogo y compositor Miguel Aguilar, sobre "Aspectos inéditos de la música africana".

CURSOS DE APRECIACION MUSICAL

El destacado profesor y ex Director de la Orquesta Sinfónica de Chile, señor Armando Carvajal, realiza durante el presente año, en la Sala de Conferencias del Ministerio de Educación, dos cursos de Apreciación Musical. El uno dirigido a las personas que no poseen conocimientos especiales sobre la materia; el otro, a los profesores de música y canto.

JIRAS

CUARTETO DEL INSTITUTO EN PUNTA ARENAS

A comienzos del año en curso, el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical realizó la primera visita a la zona austral de nuestra república, siendo objeto de las más calurosas expresiones de simpatía por parte de nuestros compatriotas del Sur. En su visita, el Cuarteto interpretó obras de Mozart, Beethoven, Schubert, Arriaga, Mendelssohn, Ravel, Debussy Dvorak y de los chilenos Enrique Soro, Domingo Santa Cruz y Alfonso Letelier. Los conciertos obtuvieron el mayor éxito.

EL BALLET DEL INSTITUTO VISITA EL SUR DE CHILE

En una jira de treinta y cuatro días (la más vasta que realiza desde su fundación), iniciada el primero de abril del presente año, el Ballet del IEM ofreció un total de treinta y seis funciones (de ellas, diez funciones gratuitas para estudiantes) en las ciudades de Puerto Montt, Osorno, La Unión, Valdivia, Temuco, Angol, Los Angeles, Concepción, Lota, Tomé, Chillán, Linares, Talca, Curicó y San Fernando.

Aparte del ballet-oratorio de Orff, "Carmina Burana", la programación comprendió: "Pavana", "Façade", "Caprieho Vienés", "Alotria", "Redes", "Czardas en la noche" y "Don Juan".

PROVINCIAS

CORO Y ORQUESTA DE CAMARA DE VALPARAISO

El joven conjunto coral que dirige Marco Dusi en Valparaíso, está empeñado actualmente en incrementar su repertorio (hasta ahora casi exclusivamente de obras a cappella del siglo XVI) con obras románticas alemanas, con o sin acompañamiento (Schubert, Schumann, Brahms). Con ello, por otra parte, el coro canta ya en seis lenguas distintas (latín, italiano, castellano, francés, inglés y alemán).

El repertorio renacentista, al mismo tiempo, continúa desarrollándose, lo que se puede apreciar por el programa de un concierto a cappella proyectado para junio, que incluye cinco primeras audiciones (dos de Monteverdi, una de Byrd, otra de Victoria y una de Gesualdo, autor antes no abordado por este coro). Aparte de este concierto en Valparaíso, el programa de trabajos para 1955 del Coro de Cámara consulta actuaciones en Mendoza, Santiago, Quillota y Limache.

La orquesta, por su parte, ha agregado a su repertorio la Suite "Saint Paul" de Holst (para la Temporada de Cámara del Instituto en Santiago), las Cinco piezas para orquesta de cuerdas de Hindemith, la Holberg's Suite de Grieg y el Concierto en la menor para violín y orquesta de Juan Sebastián Bach. Entre las actuaciones del año cabe destacar un Concierto en colaboración con "Pro Arte" de Viña del Mar, con las menciona-

das obras de Bach, Holst y Grieg y un Concerto Grosso de Händel, con Jaime de la Jara, del Cuarteto del Conservatorio, como solista en el Concierto de Bach. Se consultan, además, visitas a las ciudades de La Serena y Concepción.

Ambos conjuntos, además, participan en el Oratorio "Jonás" de Carissimi, programado también en la Temporada de Cámara del Instituto. Para el mes de julio se proyectó la presentación de esta obra en Valparaíso, solamente con elementos porteños, incluso solistas.

CORO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE VALPARAISO

Aparte de un Concierto a cappella, el programa del Coro de la Universidad Católica de Valparaíso consulta la repetición de la Misa de Haydn estrenada en 1954, esta vez con acompañamiento de orquesta (dirigida por Free Focke) y el estreno de una obra para coro a cappella de Free Focke. Este conjunto, dirigido por Fernando Rosas, mantiene un grato contacto con los grupos que dirige Dusi (pertenecientes a la Universidad de Chile, a través del Instituto), de modo que hay una colaboración mutua muy fructífera.

ORGANISMOS MUSICALES DE VALPARAISO

El grupo "Pro Arte" de Viña del Mar y el Aula Magna de la Universidad Santa María son los dos organismos que proyectan y llevan a cabo las actividades musicales de la ciudad, con la colaboración de los conjuntos arriba mencionados y otros traídos de la capital, así como de diversos solistas vocales e instrumentales. La actividad central del Aula Magna en el presente año es su Temporada (seis conciertos) a cargo de la Orquesta Sinfónica de Chile, con los directores Víctor Tevah, Mario Rossi y Schmidt-Isserstedt y los solistas Jascha Heifetz, Nicanor Zabaleta, Enrique Iniesta y Giocasta Corma.

Recientemente, se ha formado un nuevo organismo: la Sociedad de Amigos del Coro y la Orquesta de Cámara de Valparaíso, con el objeto de prestar a estos conjuntos una ayuda efectiva en todos los aspectos administrativos y económicos, lo que permite tanto al Coro como a la Orquesta preocuparse exclusivamente de los aspectos de índole musical. Esta organización cuenta ya con más de 150 socios activos.

**FESTIVAL BACH Y FESTIVAL DE MUSICA
CHILENA EN LA SERENA**

Para la celebración de su sexto aniversario, la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena ha organizado un Festival Bach con la participación de Nella Camarda en el Concierto en La Mayor para piano y orquesta y una selección de trozos corales, con o sin orquesta. Ha preparado, también, una interesante publicación sobre temas musicales de la zona, en especial folklóricos, con colaboraciones de Eugenio Pereira, Carlos Lavín y Jorge Iribarren.

Para el mes de septiembre (vísperas de Fiestas Patrias), esta Sociedad proyecta realizar un Festival de dos Conciertos de Música Chilena, uno Sinfónico (Cinco piezas para cuerdas de Domingo Santa Cruz, Cantata de Navidad de Juan Orrego Salas y Andante Appassionato y Tres Aires Chilenos de Enrique Soro; en la Cantata de Navidad actúa como solista la soprano Teresa Orrego) y otro de Cámara (Tonadas de P. H. Allende y Doloras y Preludios de Alfonso Leng para piano, interpretados por Nella Camarda; Cuarteto para Cuerdas de Carlos Botto, por el Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música; Canciones de cuna para voz y pequeño conjunto, de Alfonso Letelier, con Margarita Valdés como solista; y la Pastoral de Alhué de Jorge Urrutia).

CORO DE SAN ANTONIO

Waldo Aránguiz, director del Coro del puerto de San Antonio, nos expuso sus proyectos para el presente año, los que pueden resumirse en dos actividades principales: la organización de conciertos quincenales en fábricas, escuelas, hospitales, cárceles, sitios de veraneo, etc. y presentaciones en Valparaíso, Viña del Mar, Santiago, San Felipe, Los Andes y pueblos vecinos a San Antonio, esto último con el objeto de sembrar en ellos la inquietud por la formación de coros semejantes. "El ideal sería —nos dice Aránguiz— que cada pueblo, cada ciudad de Chile contara con un grupo coral estable".

Es interesante recordar que este coro surgió por iniciativa de un grupo de vecinos de Llo-lleo y que agrupa en su seno a profesores, comerciantes, empleados bancarios, oficinistas de

las firmas navieras, alumnos del Liceo, industriales, obreros, militares, etc. de San Antonio, Llo-lleo y Barrancas. Su repertorio está integrado fundamentalmente por dos tipos de composiciones: a) obras polifónicas pre-renacentistas y del renacimiento (Juan del Encina, Anónimos del Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos, Arcadelt, Donato, Lassus, Victoria, Gastoldi, Vecchi, etc.) y b) obras del folklore chileno e internacional (villancicos, danzas y canciones tradicionales, tonadas, etc).

CONCIERTO DE MUSICA CONTEMPORANEA EN TALCA

El joven pianista Héctor Delpino, alumno de Olga Cifuentes, ha preparado para el mes de agosto un recital de música contemporánea en combinación con interpretaciones a cargo de la soprano Graciela Sanders. El programa de Delpino comprende dos Danzas Argentinas y Malambo de Alberto Ginastera, los Sechs Klavier Stücke de Schönberg, el Allegro Bárbaro de Bartók y las siguientes composiciones de autores chilenos: Tres invenciones para piano de José Vicente Asuar (obra vigorosa, de gran atractivo rítmico, armónico y contrapuntístico), Homenaje a Ravel, de René Amengual, Suite para dos pianos de Héctor Delpino y Microscopia para piano de Miguel Aguilar (obra ésta estrenada en Radio Chilena por Ena Bronstein).

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA

La Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, organizada por el Instituto de Extensión Musical, se inaugurará el 6 de mayo con un concierto que contará con la participación del violinista Jascha Heifetz, bajo la batuta del Director titular de nuestro principal conjunto orquestal, Victor Tevah. Interesantes estrenos se incluyen en los ocho conciertos a cargo de Víctor Tevah, tales como el Concierto para violín y orquesta de Strawinsky (solista: Pedro D'Andurain), las Danzas Sinfónicas de Carlos Riesco, el Concierto para Cello y orquesta de Milhaud (solista: Arnaldo Fuentes), el Concierto N.º 1 para violín y orquesta de Prokofieff (solista: Enrique Iniesta), un Concerto Grosso de Bloch, una Sinfonía de Ditters von Dittersdorf y dos hermosas obras de Mozart: la Sinfonía N.º 25 en sol menor y el Concierto en Do mayor para arpa y flauta (solistas: Nicanor Zabaleta y Juan Bravo). Entre las reposiciones merecen destacarse la Sinfonía Concertante de Frank Martin, el Concierto para Arpa y orquesta de René Amengual (Zabaleta) y la Suite en estilo antiguo del maestro Enrique Soro (Las dos últimas obras están incluidas como un póstumo homenaje a estos dos músicos chilenos, fallecidos el año pasado). Con la participación del Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Marco Dusi, y solistas, se repondrá, a fines de julio, el Oratorio de Haendel "El Mesías".

De los programas de los cuatro conciertos dirigidos por Hans Schmidt-Isserstedt, director titular de la Orquesta de Hamburgo, destacamos el estreno de las "Danzas Sinfónicas" de Hindemith, de la "Cuarta Sinfonía" de Carl Amadeus Hartmann y del "Concierto para orquesta N.º 1" de Petrassi. Schmidt Isserstedt dirigirá, además, la Sinfonía en Re Mayor, N.º 96, de Haydn, la Sinfonía Júpiter de Mozart, la Quinta Sinfonía de Beethoven, la Sinfonía en Do Mayor de Schubert, la Sinfonía N.º 3 de Brahms, la Sinfonía "Nuevo Mundo" de Dvorak, los Cinco últimos Lieder para mezzo-soprano y orquesta de Mahler y el Poema Sinfónico "Muerte y Transfiguración" de Strauss.

Mario Rossi, director de la Radio de Roma, se presenta en sus cuatro conciertos con un apreciable repertorio de obras italianas, entre las que se cuentan el "Concierto para piano, arcos y percusión" Op. 69 de Casella, "Lo straniero" de Pizzetti, el "Concerto Grosso en Si bemol" de "L'estro armonico" de Vivaldi, el "Concierto para oboe y orquesta" de Cimarosa, la Obertura "Cenerentola" de Rossini y "Las fuentes de Roma" de Respighi. El resto de sus programas consulta el "Feux d'Artifice" de Strawinsky, los dos primeros "Nocturnos" de Debussy, la Introducción y las Danzas de "La vida Breve" de Manuel de Falla, la Sinfonía Italiana de Mendelssohn, la Segunda Sinfonía de Brahms, la Obertura de "El cazador furtivo" de Weber y otras obras aún no especificadas.

Además de los solistas mencionados, intervienen en esta XV Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, los pianistas Giocasta Corma y J. M. Sanromá y la mezzo-soprano chilena Inés Pinto (Mahler: Últimos Lieder).

TEMPORADA DE MUSICA DE CAMARA DEL INSTITUTO

En ocho interesantes conciertos quincenales se ha organizado la Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, interesantes tanto por la diversidad de las obras seleccionadas como por la calidad de conjuntos y solistas que en ellos intervienen. Junto a un muy esperado reestreno de "El Retablo de Maese Pedro" de Manuel de Falla, se ofrecen por primera vez en Chile: el "Sexteto para piano, clarinete y cuerdas" de Juan Orrego Salas, el Doble Cuarteto de Milhaud (interpretado por los Cuartetos del Instituto y del Conservatorio Nacional de Música), la Suite Saint Paul de Gustav Holst (a cargo de la recientemente formada Orquesta de Cámara de Valparaíso) y un Concierto para piano y orquesta de cámara de Rameau (solista: Australia Acuña). Merece una mención especial el estreno del Oratorio "Jonás" de Carissimi, con la intervención del Coro y la Orquesta de Cámara de Valparaíso, que dirige Marco Dusi. Entre otras obras de especial interés, se cuentan el Cuarteto Op. 10 de Hindemith, las Variaciones para piano de Letelier, las Tres piezas para violín y piano de Santa Cruz, la Introducción y Allegro para dos pianos

de René Amengual y la Sonata para dos pianos de Mozart (solistas: Mariana Grisar y Juan Lemann). Hugo Fernández interpretará Tres Tonadas para piano de Pedro Humberto Allende y obras de Ravel. Si a estas composiciones agregamos la reposición del Divertimento para cuerdas de Bartók, el lector podrá comprender qué parte importante llenan en estos programas las obras contemporáneas, especialmente las chilenas (cinco, y entre ellas, una en primera audición) y otras que, por su género específico, no habían hasta ahora encontrado cabida en las programaciones habituales del Instituto. Debe mencionarse todavía la participación del Coro Universitario de Madrigalistas (dirigido por Dusi) en un escogido conjunto de obras corales renacentistas y barrocas (Vecchi, Marenzio, Gesualdo, Monteverdi) y de los solistas Giocasta Corma, Herminia Raccagni, Flora Guerra, Rodolfo Lehman y Elvira Savi (pianistas), Zoltan Fischer (viola), Enrique Iniesta (violín), Clara Pasini (arpa), René Valenzuela (clarinete) y los cantantes Clara Oyuela, Elba Fuentes, Margarita Valdés, Sylvia Soubllette, Hernán Würth y Mariano de la Maza.

*EXCELENTES VIOLONCELLISTAS CHILENOS
EN CICLO DE CONCIERTOS*

Auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, se realizó, en el mes de abril, un ciclo de tres conciertos organizado por el profesor Adolfo Simek-Vojik, en celebración de sus veinticinco años de labor artística y pedagógica en nuestro país. El primero comprendió obras para conjuntos de cellos (Boccherini: Sonata para dos violoncellos; Beethoven: Trío Op. 87 para tres violoncellos; Villalobos: "Bachianas Brasileiras N.º 1" para orquesta de violoncellos), el segundo, un grupo de Conciertos para violoncello y orquesta de cámara (Vivaldi, Stamitz y Zandonai), obras éstas en primera audición. En el tercer recital se escucharon Sonatas para violoncello de Bach, Pergolesi, Strauss y Martinu.

Refiriéndose a estos conciertos, el crítico musical de "La Nación", Pablo Garrido, dijo: "Pocos violoncellistas foráneos han realizado una labor como la suya (es decir, la de Adolfo Simek-Vojik), pues, como se vió en la obra final del concierto que reseñamos, doce de sus alumnos, por lo menos, están ase-

gurándole al país que hay no tan sólo el talento, sino la conciencia y el tesón, la ufanía y la calidad" . . . "Cuando este núcleo homogéneo y entusiasta subió al escenario a tocar junto al profesor Simek-Vojik las "Bachianas Brasileiras N.º 1" de Heitor Villa-Lobos, sentimos una emoción grandísima, incontenible" . . . "y, aparte de extasiarnos con el solo de Jorge Román (el más bello sonido de violoncello que hemos oído a un chileno de su edad, y ¡qué musicalidad!), parecía que el maestro de todos ellos era algo más que un maestro, un camarada inconfundible entre el selecto puñado de jóvenes chilenos que él ha visto crecer y trocarse en artistas serios y también entusiastas como él".

ESTRENOS EN CONCIERTOS DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA

Interesantísimos programas va a realizar en el presente año el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, con un abundante material de estrenos de obras tan importantes como el Cuarteto Op. 22 para violín, clarinete, saxofón - tenor y piano de Anton Webern (véase análisis de esta obra en la Revista Musical Chilena N.º 47, página 71), "In Memoriam Dylan Thomas", para tenor, cuarteto de trombones y cuarteto de cuerdas de Strawinsky (la última obra del celebrado compositor ruso) y una Sinfonía Sacra de Schütz para voz de bajo, cuatro trombones y continuo. Participará, además, el Conjunto de Música Antigua de Rolf Alexander en un selecto repertorio de obras renacentistas y pre-renacentistas, y se realizará por primera vez en Chile la experiencia de un concierto público de "música familiar", es decir, de fácil ejecución, para el cual se encargaron obras a los compositores jóvenes.

CONCIERTOS DE INTERES CULTURAL EN EL CONSERVATORIO

Gracias a la iniciativa de la Directora del Conservatorio Nacional de Música, señora Herminia Raccagni, las presentaciones de alumnos y conjuntos de alumnos del establecimiento ofrecen, desde este año, una transformación radical, en beneficio de sus finalidades artísticas y educativas. Esta transformación se observa principalmente en la más activa labor de los con-

juntos de música de cámara y, muy especialmente, de los alumnos de instrumentos de viento.

De los numerosos conciertos que, con carácter cultural, se han programado, señalaremos sólo algunos de entre los más importantes: un concierto de música americana; otro, dedicado a los hijos de Juan Sebastián Bach; un tercero, con la ejecución integral, acompañada de abundantes notas explicativas, del "Ludus Tonalis" de Paul Hindemith, actuando al piano la joven y talentosa pianista Frida Conn, destacadísima alumna de la señora Raccagni.

CONCIERTOS EDUCACIONALES

Como es ya tradicional, se han venido efectuando, en las tardes de los martes, los dos programas educacionales confeccionados por el Departamento correspondiente de Extensión Universitaria, dirigido por Carmen Orrego. El programa para los alumnos del Ciclo Superior de Secundaria y de Escuelas Normales, ilustra la evolución de la orquesta desde el barroco hasta la época contemporánea, a través de obras de Bach, Mozart, Mendelssohn, Pedro Humberto Allende y Strawinsky. El programa para alumnos más pequeños está confeccionado a base de obras inspiradas en cuentos para niños u otras semejantes, tales como la "Sinfonía de los juguetes" de Haydn, "El gallo de oro" de Rimsky-Korsakoff, "Ma mère l'Oye" de Ravel y "Juguetería" del compositor chileno Próspero Bisquertt.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

NOTICIAS

ORQUESTA SINFONICA DE BOSTON CELEBRA SUS 75 AÑOS

El prestigio mundial de que goza este destacado conjunto norteamericano se debe no sólo a la extraordinaria perfección de sus interpretaciones sino, en grado sumo, a la incansable labor que en sus setenta y cinco años de activa existencia ha venido realizando por la difusión de la música contemporánea y el estímulo a los compositores. Ahora, por ejemplo, la Orquesta Sinfónica de Boston celebra su aniversario con el estreno de quince nuevas obras encargadas expresamente a los compositores más destacados de Europa y América. Por un encargo semejante, Strawinsky compuso, hace veinticinco años, su hermosa "Sinfonía de los Salmos".

INTERESANTE GRABACION SE PUBLICA EN BOSTON

Con enorme y justificado interés se ha recibido en todos los círculos musicales el anuncio de la Sociedad Haydn de Boston respecto a la publicación en discos Long-Play de la "Antología Sonora", grabada en Francia bajo la dirección de Félix Raugel. Como se sabe, esta excelente colección iniciada en 1933 por Curt Sachs, autor de múltiples y documentados estudios de investigación musical, incluye obras cuidadosamente seleccionadas del inmenso repertorio medieval, renacentista y barroco. En su gran mayoría, constituyen grabaciones únicas de obras fundamentales, tanto por su belleza intrínseca como por su significación histórica.

NUEVA MARCA DE DISCOS EN ESPAÑA

Sería redundante insistir en la vital importancia que tiene el disco en la formación musical de un país, de modo que no nos cabe sino desear un brillante desarrollo a la firma Belter, recientemente establecida en España y Portugal. Esta firma ha

iniciado sus actividades en colaboración con la Sociedad Haydn de Boston y la empresa Urania de Nueva York, pero tiene en proyecto un ambicioso programa de grabación de música española bajo la dirección de Joaquín Alfonso Navas.

Entre las grabaciones que ya ha lanzado a la circulación se cuentan la versión dirigida por Clemens Krauss del Oratorio "La Creación" de Haydn, galardonada con el "Gran Prix du Disque 1953", la "Misa de la Coronación" de Mozart, dirigida por Guillesberger y una versión del "Don Juan", del mismo compositor, considerada como definitiva por la crítica americana y europea.

FESTIVAL DE MUSICA INTERNACIONAL EN VIENA

El Séptimo Festival de Música Internacional en Viena, se realizará en junio de 1955, con una impresionante selección de obras contemporáneas (entre ellas la colosal Sinfonía "Turan-galila" de Messiaen y las "Variaciones sobre un recitativo, Op. 40", de Schönberg) y un recital de Sonatas de Mozart interpretadas en clavecín por Ralph Kirkpatrick.

NUEVA SOCIEDAD MOZARTIANA EN AUSTRIA

En marzo quedó fundada en Innsbruck una Liga Mozart. Fué designado como su director el profesor Wilhelm Fischer, presidente del Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad de Innsbruck.

MOZART EN LA PANTALLA

Ya ha sido distribuída al exterior la película austríaca que sobre el "Don Juan" de Mozart se filmara con la cooperación de los cantantes de la Opera y de la Orquesta Filarmónica de Viena. Las exhibiciones de esta producción, de tan alto valor cultural, en las salas de concierto de Inglaterra han provocado justificado interés.

REACCION ANTE LA MUSICA CONTEMPORANEA EN ROMA

La "Academia de Santa Cecilia" de Roma, empeñada en difundir la música de vanguardia, se ha visto obligada a recurrir a la ayuda económica del gobierno italiano para garantizar la continuidad de sus presentaciones. El público italiano de

conciertos no sólo se muestra reacio a la producción musical de vanguardia, sino, dentro de ella, otorga su preferencia a obras efectistas, preferentemente sinfónico-corales (tales como "La Danza de los muertos" de Honegger) y no a composiciones verdaderamente nuevas y de rico contenido como las "Variaciones para orquesta, Op. 30" de Schönberg. Aplaudimos a la venerable Academia romana por la honradez y dedicación con que continúa su tarea de difusión de la música nueva en Italia, iniciada a fines del siglo XVI. La oposición que encuentra en su público es la misma que, en un momento u otro, deben enfrentar los organismos musicales empeñados en conseguir una justa valoración para los nuevos valores.

ARTISTA EXCEPCIONAL

Los chilenos recordamos con singular afecto a Alejandro Barletta, artista del bandoneón del país hermano, y sentimos como nuestros sus triunfos en América y Europa. Pues Barletta es algo más que un gran y único intérprete del bandoneón, es, por sobre todo, un temperamento musical de primer orden y un artista que une a su talento la sinceridad y honradez innatas a su carácter. Juan Orrego Salas (Chile), Natalio Galán (Cuba), Julián Bautista (España) y sus compatriotas de Argentina, Juan José Castro, Marcelo Koc, Mario García Acevedo y Roberto Caamaño (autor del Concierto para bandoneón y orquesta Op. 19), han compuesto obras especialmente para su instrumento, a las que Barletta agrega sus propias composiciones y transcripciones para la confección de sus variadísimos programas.

Barletta desempeña, además, un papel importante en la difusión de la música contemporánea, especialmente sud-americana, a través de todos los grandes centros artísticos mundiales. Su primer concierto en USA (Carnegie Recital Hall), por ejemplo, estuvo dedicado, en sus dos terceras partes, a obras contemporáneas, incluyendo la Pequeña Suite para Bandoneón de Juan Orrego Salas, la Sonatina Campestre de Juan José Castro, una Milonga de Alberto Ginastera, la Sonata Cubana para bandoneón de Natalio Galán y cuatro trozos de "El pequeño bandoneonista", del propio intérprete.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

OSCAR GACITUA

Se ha dicho frecuentemente que Chile es patria de pianistas y, en verdad, los nombres de Claudio Arrau, Alfonso Montecino, Herminia Raccagni, Edith Fischer, Arnaldo Tapia Caballero y tantos otros que han ganado prestigio para nuestra tierra en el extranjero, forman un conjunto de artistas tan numeroso que no pueden considerarse como casos aislados sino como una efectiva generación de virtuosos. A los antes citados, se agrega ahora Oscar Gacitúa, reciente ganador del premio individual por la mejor ejecución del Nocturno en Re bemol mayor de Chopin, en el Quinto Concurso Internacional de Piano realizado en Varsovia, en memoria del ilustre compositor polaco. Después de una muy brillante actuación en la primera etapa de la prueba, Gacitúa debió retirarse del Concurso, a causa de una lesión en la muñeca izquierda.

MARIO MIRANDA

Otro pianista chileno, Mario Miranda, ha obtenido rotundos éxitos en Alemania en tres actuaciones públicas encomiosamente comentadas por la crítica. Walter Friedlaender, comentarista musical del "Frankfurter Allgemeine" ha dicho, a propósito de su Concierto en la casa memorable de Goethe: "Este músico, que ahora tiene veintiocho años, está considerado como el más destacado pianista chileno de la joven generación. Sus facultades técnicas se encuentran muy desarrolladas". "Su sentido de las gradaciones del sonido se manifestó especialmente en la interpretación de la Suite de Ravel "Le tombeau de Couperin", cuyo carácter impresionista y fino acertó plenamente". Si se considera que Friedlaender es uno de los críticos europeos más severos, se comprende el alcance que sus elogiosos comentarios representan para la carrera de este joven músico.

CLAUDIO ARRAU

Las mismas características de la interpretación pianística de Claudio Arrau que la prensa europea aplaudió sin reservas a fines de 1954 (y nada más preciso a este respecto que la prestigiada opinión del diario británico "Manchester Guardian": "Había perdido la esperanza de escuchar una interpretación de Chopin con esa cálida pureza de estilo, esa aristocracia de medida y cortesía. Casi se ha perdido ese secreto, hoy en día. Podría hasta llegar a afirmar que ninguno de los pianistas de ayer ha superado el Chopin de Arrau en lo que se refiere al "touché" refinado y al control del ritmo y del rubato") han provocado los más contradictorios comentarios de los críticos neoyorquinos, que ven en Arrau a un pianista de técnica insuperable, pero poco expresiva.

En torno a este aspecto de la actuación del gran pianista chileno, se ha suscitado una interesante polémica que pone de manifiesto, por encima de todas las diversas opiniones sobre su arte, el interés creciente que Arrau despierta en el público y la crítica norteamericanos.

EDITH FISCHER

Junto con hacerse acreedora al premio Dinu Lipati, la joven pianista chilena ha cosechado abundantes elogios de los comentaristas especializados europeos: "Una extraordinaria sensibilidad musical y una sonoridad fina e imaginativa se unen a Edith Fischer con una superioridad técnica y una reserva de fuerza física que permiten todos los matices expresivos y dinámicos" (Die Tag, Zurich). "Edith Fischer es un talento extraordinario, de sorprendente sensibilidad sonora. Demostró una madurez musical asombrosa". (Tagesanzeiger, Zurich). "La hondura y variedad de su sonido, su sensibilidad en el fraseo y un sutil sentido rítmico hacen de ella una artista excepcional y una intérprete extraordinaria. Su ejecución lleva el sello de una fuerte personalidad musical" (Daily Telegraph, Londres).

JUAN ORREGO SALAS

Nuevos triunfos ha conquistado durante su estadía en el país del norte el compositor chileno Juan Orrego Salas; sus

obras más representativas han sido objeto de repetidas interpretaciones a cargo de destacados músicos norteamericanos y la Orquesta Sinfónica de Louisville le encargó una nueva obra para estrenar durante el festival de música de Kentucky. Se trata de una "Serenata Concertante", que continúa la línea neoclásica de su "Concierto de Cámara" que fuera premiado en el Tercer Festival de Música Chilena. Esta obra será grabada en discos Long-Play por la prestigiada firma Columbia.

JORGE ARELLANO

Nuestro joven violinista, Jorge Arellano, luego de una brillante jira por más de treinta ciudades francesas, ha sido contratado por el Gobierno de Haití para desempeñar la cátedra de violín en el recién creado Conservatorio de Música de Port-au-Prince. Arellano integraba en París la Orquesta de la Asociación Francesa de Música de Cámara, que dirige Fernando Obradous.

WILLIAM MAC DERMOTT

El director chileno de ascendencia irlandesa William Mac Dermott nos ha visitado a comienzos del presente año. Este director de orquesta, de sólido prestigio, ha tenido a su cargo la responsabilidad musical de las óperas "El teléfono" y "La medium" de Gian Carlo Menotti en sus representaciones en Estados Unidos, París y Londres. Mac Dermott estuvo en Europa con Virginia Roncal, Blanchette Hermanssen y Octavio Cintolesi, bailarines chilenos formados en nuestra Escuela de Danza y en el Ballet del Instituto de Extensión Musical y tuvo ocasión de comprobar sus destacadas actuaciones en los ballets del Marqués de Cuevas y de Jeanine Charrat.

DANZAS DE CARLOS RIESCO INTERPRETADAS EN OSLO

Las "Cuatro Danzas" para orquesta del compositor chileno Carlos Riesco (cuya actuación en los organismos musicales internacionales ha sido muy destacada y ha reportado grandes beneficios al crédito de nuestra música en el exterior), única obra americana incluida en el Festival de la SIMC de 1954, han sido objeto de nuevas ejecuciones, esta vez en Oslo, con Fjelds-

tad a cargo de la Orquesta Filármonica. La obra de Riesco tendrá su primera audición en Chile en la Temporada Sinfónica del Instituto de Extensión Musical del presente año y será dirigida por Víctor Tevah.

OBRA PARA PIANO DE AMENGUAL EN CUBA

La Sección Cubana de la SIMC realizó, en su temporada de fines de año, un recital de obras contemporáneas a cargo de la pianista Lillian Machinea. El programa incluía, junto a una obra del chileno René Amengual, composiciones de Dallapiccola, Dutilleux, Kodaly, Frank Martin, Pisk y Roberto García Morillo. En un segundo recital, la soprano Josefina de Salas interpretó composiciones de Bartók y de los americanos Andrés Sas y Silvestre Revueltas.

EXITO DE CORO CHILENO EN BUENOS AIRES

Con gran entusiasmo acogió la crítica de la capital hermana la visita del Coro Alpino Italiano "Saverio Marchesoni" que dirige Juan Matteucci. "Las canciones alcanzaron un alto nivel interpretativo, tanto por la lograda fusión de las voces como por el acendrado respeto del texto" — comentó "La Prensa". Por su parte, "Il Corriere degli Italiani" agregó: "el coro es el instrumento más perfecto y completo que se pueda imaginar".

INTERCAMBIO MUSICAL AMERICANO

Participación principalísima le cupo a Domingo Santa Cruz en la organización y el desarrollo de la primera reunión pro intercambio musical americano que, convocada por el SODRE y con la participación de representantes de la Asociación Interamericana de Música de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, tuvo lugar en Montevideo los días 22 al 26 de marzo de 1955.

Argentina estuvo representada por Enzo Valenti-Ferro, Director de "Buenos Aires Musical" y miembro del Directorio de la AIM (Asociación Interamericana de Música) y el compositor Alberto Ginastera, Presidente de la Sección Argentina de la SMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) y miembro de la AIM.

En la representación de Brasil se desempeñó el compositor Camargo Guarnieri, miembro de la Academia de Música del Brasil, miembro del Departamento de Cultura de Sao Paulo y de la comisión de la AIM en dicha ciudad.

Acompañaba a Domingo Santa Cruz en la representación chilena, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Alfonso Letelier.

Representaron a Uruguay: Lauro Ayestarán, Asesor Musical del Ministerio de Instrucción Pública y Presidente del Comité correspondiente del CIM (Consejo Internacional de Música), Hugo Balzo, Delegado del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica del Estado, Uruguay), los compositores Héctor Tosar, Presidente de la Sección uruguaya de la AIM, Carlos Estrada, Director del Conservatorio Nacional del Uruguay y Delegado de la AIM, Vicente Ascone, Delegado de la AIM, Luis Cluzeau-Mortet, Delegado de la AIM y Alberto Soriano, Delegado de la AIM, y el director de orquesta Dr. Eric Simon.

Participaron, además, ejecutantes, compositores, críticos, directores corales, estudiantes de cursos superiores y personas connotadas de las actividades musicales uruguayas, de modo que las reuniones se realizaron con una asistencia regular de más de cincuenta personas, muchas de las cuales participaron en los debates.

La inauguración solemne de la Conferencia tuvo lugar el 22 de marzo y contó con la presencia del Sub-Secretario de Educación y autoridades del SODRE. Una Mesa de Honor fué designada con el Ministro de Instrucción Pública, Dr. Renán Rodríguez, el Director encargado de las Relaciones Exteriores del SODRE, Juan Ilaria, y el Presidente de la AIM, Inocente Palacios.

Presidente del Congreso fué elegido por unanimidad Domingo Santa Cruz; Secretario General, el Dr. Eric Simon; Relator, Enzo Valenti-Ferro, y Miembros del Ejecutivo, todos los delegados restantes. Es interesante hacer notar que todos los acuerdos de este Congreso fueron adoptados por unanimidad.

Al iniciarse el Congreso, los asistentes acordaron constituirse en *reunión regional de la Asociación Interamericana de Música*, sin perjuicio de la convocatoria del SODRE.

Se acordó, en general, que las resoluciones adoptadas tendrían carácter general y serían comunicadas a las secciones de la AIM que estuvieron sin representación en este Congreso para su estudio y posible adhesión a ellos.

Se concretaron los siguientes acuerdos:

I.— INTERCAMBIO DE INFORMACIONES Y PRENSA MUSICAL

a) Procurar mejorar las condiciones en que se publica el Boletín de la Unión Panamericana, a fin de que refleje en forma constante, responsable y oportuna la realidad musical americana. Para ello se contará con la colaboración de la AIM;

b) Publicar un boletín quincenal de noticias de cada sección de la AIM y preparar la publicación impresa en papel aéreo de un boletín conjunto que comenzará por los cuatro países asistentes;

c) Aceptar que "Buenos Aires Musical" y la "Revista Musical Chilena" sirvan, en sus índoles respectivas, de órganos de la AIM, e interesar a todas las publicaciones musicales del Continente en la labor general coordinadora de la AIM.

II.— DIFUSION DE LA MUSICA NACIONAL DENTRO DE LOS RESPECTIVOS PAISES

Recomendar a las Secciones Nacionales de la AIM que desarrollen iniciativas en orden a establecer la obligatoriedad de incluir obras nacionales en todas las manifestaciones musicales, tal como se practica en Argentina y Brasil.

III.— CIRCULACION DE LA MUSICA

a) Intercambiar entre las diferentes Secciones Nacionales catálogos completos de la música de sus respectivos países para hacer posible su obtención en todos ellos;

b) Estudiar la posibilidad de que el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile amplíe su servicio de fotocopia en beneficio de los demás países;

c) Consultar a las editoriales de música argentinas y mexicanas acerca de la posibilidad de que extiendan sus servicios a los demás países;

d) Crear un depósito, a cargo de la AIM, que reúna las partituras contemporáneas americanas.

IV.— GRABACIONES Y RADIOTRANSMISIONES

a) Realizar un estudio acerca de las posibilidades de grabar discos comerciales combinando las posibilidades de los cuatro países;

b) Estudiar los costos de producción en cuanto a los conjuntos y solistas;

c) Comunicarse con el CIM a fin de que el proyecto de grabación sea coordinado con la iniciativa análoga que ya tiene en marcha y hacer de todo ello una sola acción;

d) Proceder de inmediato a establecer un intercambio de cintas magnéticas y discos entre los cuatro países. El traslado se haría combinándolo con las compañías aéreas nacionales.

V.— COORDINACION DE ACTIVIDADES DE CONCIERTOS, ETC.

a) Que las instituciones musicales de los países representados intercambien informaciones previas acerca de los programas de las temporadas, a fin de facilitar la obtención de materiales y, eventualmente, contribuir al estímulo de las ejecuciones de música contemporánea;

b) Que las entidades que regularmente organizan temporadas de conciertos contraten conjuntamente directores y solistas en forma de hacer más expedita y menos costosa la actividad musical;

c) Que los cuatro países, a través de sus Secciones Nacionales, desarrollen actividades para facilitar el intercambio de ejecutantes, profesores y estudiosos en general.

VI.— SISTEMAS DE ESTIMULO A LA CREACION MUSICAL

a) La AIM, a través de sus secciones, propiciará en cada país una política destinada a apoyar las actividades de los compositores y a procurar que sus actividades les proporcionen medios de vida dentro de su ramo;

b) Vista la experiencia de Chile en lo relativo al sistema de Premios por Obra y Festivales Nacionales (Festivales de

Música Chilena), se recomienda estudiar en los demás países la posibilidad de adoptar iguales medidas de estímulo;

c) Que las Secciones Nacionales establezcan, a partir de 1956, un concurso para jóvenes compositores; las obras premiadas serían dadas a conocer en los países representados. El reglamento respectivo lo prepararán los delegados de Chile.

VII.—ENSEÑANZA MUSICAL

a) El Ministerio de Educación del Uruguay convocará, en noviembre del presente año, en Montevideo, a un Congreso de Educación Musical, tanto sobre las actividades educativas generales como acerca de la enseñanza profesional de la música. La Comisión Organizadora quedó integrada por personalidades de la educación uruguaya, con el señor Lauro Ayestarán a cargo de impulsar esta iniciativa. Las demás secciones de la AIM constituirían comisiones de especialistas que asesorarán en sus países respectivos al Comité Uruguayo. A este Congreso serán invitados los principales personeros de la actividad educacional internacional y del CIM;

b) Articular este Congreso con las actividades de la Asociación Internacional de Educación Musical.

VIII.—VINCULACIONES CON LOS ORGANISMOS INTERNACIONALES

a) Todos los trabajos que se lleven adelante como consecuencia del presente Congreso regional, se integrarán con los que desarrollan: el Consejo Internacional de Música, la Asociación Internacional de Educación Musical, la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y la Unión Panamericana;

b) Siendo la AIM una organización de índole individual, ella comprenderá en su seno, en cada país, a todas las personas que trabajen para las mencionadas organizaciones internacionales, en forma de servir para centralizar las iniciativas, coordinarlas dentro del medio y estimularlas.

EDICIONES

PARTITURAS

HAROLD SHAPERO: SONATA
PARA VIOLIN Y PIANO. —
*Southern Music Publishing Com-
pany, 1954.*

Una Sonata neoclásica más, pero a quienes gustan de la música rica en desarrollos rítmicos, en motivos de cuartinas incompletas, desplazamientos agógicos, sincopas y compases irregulares, podrán hallar en ella múltiples motivos de goce. Está bien escrita. Y tiene gracia y frescura.

Naturalmente, la norma son las melodías formadas por cuartas y quintas, y también las armonías Era de esperarse. Hay, en cambio, profusión de detalles atractivos: el motivo breve y seco del violín, el tratamiento percudido del piano, el desplazamiento melódico en grandes ámbitos. Mejor aún, la energía inagotable de los dos tiempos rápidos. El Lied central es sobrio y de longitud prudente. La realización técnica, irreprochable. El virtuosismo responde a necesidades

evidentes. En conjunto, una obra brillante y agradable de tocar.

M. A.

ROMAN VLAD: DIVERTIMENTO
PARA 11 INSTRUMENTOS. —
Boosey & Hawkes, 1954.

Son bien conocidas las múltiples posibilidades de interpretación enarmónica del acorde de séptima disminuída y, en consecuencia, su valiosa intervención en las secciones modulatorias. Es un verdadero "comodin" de la armonía y, empleado con mesura, se presta para efectos magníficos (en los desarrollos de Mozart, por ejemplo) e inesperados. El peligro está en convertirlo en una fórmula única que, rápidamente, pierde el atractivo de sus resoluciones, transformándolo en rutina. Es lo que sucede en este Divertimento.

Por doquier aparecen estos acordes en forma coral, figurada o melódica, restando variedad a la armonía y personalidad a las diferentes voces (Ej. 1), que sirven de

Ej: 1.



esa manera funciones meramente armónicas y rítmicas, coincidentes con las teorías que sobre el lenguaje armónico sustentan los neoclásicos, apoyados en tratamientos similares durante la época tonal. Así, la música se ve privada de uno de sus elementos más ricos y expresivos para convertirse en simple juego de virtuosismo instrumental (Ej. 2).

tros tonales en ninguna composición: al primar uno de los dos se convierte en el único centro (observación exacta, aunque perogrullesca). En el ejemplo referido, la función armónica puede leerse en la mano derecha (doblada por las cuerdas), mientras la otra mano hace un refuerzo a la sexta menor. En el Ej. 4, la función del pentagrama superior se ve doblada por

Ej. 2.

CLAVECÍN

En esas condiciones, el significado contrapuntístico de la composición es nulo, mientras las figuraciones siguen esquemas imitados fielmente de los clásicos del S. XVIII (Ej. 3), adaptados, si es ne-

maderas y cuerdas; en esta forma, el refuerzo de la mano izquierda constituye una suave resonancia de la armonía principal.

La ampliación de este mismo principio nos aclara el significado

Ej. 3.

CLAV.

cesario, a los fines de la politonalidad (en lo externo) o de la armonía reforzada a determinados intervalos (en la realidad funcional). Y hacemos esta distinción, que puede parecer demasiado sutil, porque de hecho no existen dos cen-

armónico del comienzo del primer movimiento (Ej. 5) y pasajes similares de tratamiento melódico en uno de los planos armónicos. Resueltos estos problemas previos, podemos comprobar sin esfuerzo cómo, en cuanto a ritmo y forma,

Ej. 4

CLAV.

etc

ESQUEMA:

Ej. 5

etc.

el Divertimento de Vlad no hace sino atenerse a los moldes más tradicionales. Cada movimiento viene acompañado de su título: I. Sonata; II. Tema con variaciones; III. Rondó.

La instrumentación afirma la posición neoclásica de la obra. Comprende Clavicembalo, Cuarteto de Maderas, dos violines, dos violas, violoncello y contrabajo, pero la textura de las cuerdas supone el empleo de una pequeña orquesta de cámara, como la empleada para interpretar tempranas sinfonías de Haydn o Mozart.

Similar de contenido e instrumentación a la Sonata da Camera de Petrassi, de análoga corrección técnica, no logra su significado expresivo ni la elegancia de sus soluciones. Como no es una obra ambiciosa, pueden considerarse satisfechos sus propósitos de entretenición manifiestos en el título.

M. A.

THOMAS MARROCCO: THE MUSIC OF JACOPO DA BOLOGNA.

—University of California Press, 1954.

Una de las características más curiosas de nuestro polimorfo siglo

veinte es el interés por las manifestaciones culturales y artísticas del pasado, lo que en el terreno musical se ha reflejado en una investigación cada vez más intensa de la música pre-renacentista y, lo más interesante, en la recreación de obras medievales, atendidas a la mayor veracidad histórica posible de lograr pese a la pérdida de la tradición interpretativa y a las dificultades que implica la reconstrucción de los instrumentos de la época respectiva y la ejecución de esos instrumentos.

Y, lo que es verdaderamente importante, esta reconstrucción de nuestro pasado musical no es labor limitada a restringidos círculos de estudiosos movidos sólo por un interés semiarqueológico, sino una recreación viva, con activa participación de vastos sectores de público aficionado. Y no ha sido tampoco privativa de los grandes centros culturales europeos y de América del Norte, pues ya hemos podido comprobar en Chile, durante el año pasado, con qué entusiasmo han sido alentados desde todos los sectores los recitales de música antigua organizados por Roif Alexander y otros músicos, recitales

que se harán cada vez más frecuentes y variados a partir de este año.

Por eso, obras como ésta del Sr. Marrocco son recibidas con creciente júbilo tanto por el erudito como por el aficionado, con igual beneplácito de músicos neoclasicistas y dodecafonistas, de ejecutantes y público.

Thomas Marrocco ha reunido en un excelente volumen la totalidad de las composiciones del excepcional melodista y hábil contrapuntista que fué Jacopo da Bologna, verdadera cabeza y guía de aquel período fructífero en obras y teorías que conocemos como el *Ars Nova* o, como dicen los italianos, del "trecento". La cuidadosa edición de los madrigales y obras varias de Jacopo sería de por sí mérito suficiente, pero el Sr. Marrocco la ha enriquecido con un do-

cumentado estudio sobre la música, incluyendo inapreciables análisis de cada una de las formas musicales e innumerables ejemplos de características rítmicas, melódicas y polifónicas del compositor, además de un resumen de admirable lucidez sobre la notación de acuerdo al tratado de Jacopo da Bologna, "L'arte del biscanto misurato". Lamentamos solamente el empleo de la palabra "Armonía" en relación con la polifonía jacobiana, por prestarse a equívocos derivados de su tradicional relación con conceptos de orden tonal, inexistentes en el S. XIV.

La reproducción de algunos originales aumenta el valor y la belleza de esta edición publicada con singular esmero y acertada tipografía.

M. A.

PARTITURAS RECIBIDAS

BARATI, GEORGE.— *Cantabile e Ritmico, para viola y piano.* (Ed. Peer International Corporation, New York).

DIAMOND, DAVID.— *The Midnight Meditation, para voz y piano.* (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

BARLETTA, ALEJANDRO.— *El pequeño Bandoneonista Op. 1. 20 Pequeñas obras digitadas para bandoneón.* (Ed. Ricordi. Buenos Aires).

VILLA-LOBOS, HEITOR.— *Pai-Do-Mato, para voz y piano.* (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

LIBROS

ABASCAL BRUNET y PEREIRA SALAS.— *"Pepe Vila. La Zarzuela Chica en Chile".* Imprenta Universitaria, Santiago. 1955.

el libro del Sr. Abascal Brunet "Apuntes para la historia del Teatro en Chile. La Zarzuela Grande" y anunciamos la publicación del ahora aparecido, complemento indispensable del anterior. En esta continuación de su excelente obra,

No hace muchos meses, comentamos en las páginas de esta revista

el Sr. Abascal Brunet ha contado con un colaborador como Eugenio Pereira Salas, hoy sin duda la más alta autoridad en los estudios sobre el pasado musical chileno. "Pepe Vila y la Zarzuela Chica en Chile" es una valiosísima contribución, desde todos los puntos de vista, a nuestra historiografía musical.

Un gran acierto, ya desde el enfoque de este libro, representa para ambos autores el haber centrado en torno a Pepe Vila el estudio de la época y del desarrollo que en Chile tuvo el llamado "género chico" zarzueleril. Vila fué quien lo dió a conocer, lo implantó y lo sostuvo hasta sus últimas posibilidades en el medio chileno. Y no es posible referirse o recordar en Chile cuánto la zarzuela chica implicó de donaire, sano humor y música sin pretensiones, pero llena de savia, sin evocar la figura humana que fué la encarnación y síntesis de todas las cualidades de ese género de teatro menor. Menor o chico al que bien pueden aplicársele las excelencias que el Arcipreste de Hita enumera al considerar aquellas que "las dueñas chicas han" en su "Libro de Buen Amor". Como las dueñas chicas, el sainete con música de comienzos de nuestro siglo puede resumir sus cualidades en las de la pimienta: en muy pequeño cuerpo cabe muy gran sabor, etc.

"Pepe Vila y la Zarzuela Chica en Chile" se inicia por un panorama, tan sugerente como delicioso de leer, de las ciudades de Santiago, Valparaíso e Iquique hacia 1892, cuando Vila y la pequeña zarzuela llegaron para arraigar en el

país. Las estampas de las tres ciudades, de sus costumbres, de los viejos teatros y de las tandas de zarzuelas son evocadas con singular penetración. Encierran estas páginas todas las referencias de una erudición copiosa, sin detalle que se olvide, pero, además, y es lo principal, el aroma, la esencia inmarcesible de un pasado, tan remoto y tan familiar a la vez para cuantos lo vivieron en su juventud o de los que recibimos por nuestros padres el testimonio de una época a la que no alcanzamos.

Los capítulos consagrados a la historia de los géneros grande y chico de zarzuela en España y América; los que encierran la biografía de Pepe Vila; el sobre las funciones chilenas "en tanda", todos los que exponen la médula de este libro, son de extraordinaria información para los interesados en la historia del teatro lírico chileno en este aspecto, hasta hoy no considerado. Los apéndices documentales a la obra la hacen exhaustiva del tema que abraza. La edición, muy cuidada, aporta un valioso material gráfico.

S. V.

ADOLFO SALAZAR.— *"Teoría y Práctica de la Música a través de la Historia"*. Vol. 1.º: *"La Música en la Cultura Griega"*. Edición de El Colegio de México. México, D. F. 1954.

La extensa y excelente labor musicológica de Adolfo Salazar pareció llegar a su cumbre con la publicación, entre los años 1942 a 1946, de los cuatro grandes volú-

menes de su obra "La Música en la Sociedad Europea". No ha ocurrido así. Salazar ha continuado, casi en un proceso acelerado, en el engrandecimiento de su contribución a los estudios musicales en nuestra lengua. Es larga la lista de los libros de Salazar aparecidos después de aquellos cuatro fundamentales y en esa lista figuran trabajos de la importancia que tienen "La Música de España", —al que comentaremos con la extensión que merece en otra ocasión—; el que motiva esta nota y un breve cuanto sustancioso escrito sobre "Conceptos fundamentales en la Historia de la Música", al que nos referimos a continuación.

"La Música en la Cultura Griega" es el primer volumen de una serie destinada, según las palabras del autor, "a recorrer de nuevo, pero con un criterio nuevo también, la Historia de la Música, a fin de estudiar en cada período cultural el balance que siempre ha existido entre los artistas creadores y los teorizantes y científicos". Un estudio de la teoría y práctica de la música como el que Salazar inicia con este tomo, supone la más ambiciosa empresa y un arriesgado poner al día la dilucidación de problemas que, en las historias generales, pueden involucrarse, dentro de lo histórico o de lo biográfico, con atributos que orillan la consideración de lo que es esencial, o debe serlo, en este tipo de trabajo: cómo se generaron y cómo evolucionaron a lo largo de la Historia Musical las técnicas y estilos que definen las sucesivas etapas de este arte.

En "La Música en la Cultura Griega", Salazar nos ofrece uno de

sus esfuerzos más nutridos en frutos. Esfuerzo que, en primer término, se dirige a extraer claridades y poner orden en los conocimientos de una época plena como ninguna en contradictorias teorías. Desde los tratadistas griegos a sus comentaristas y estudiosos de más tarde, desde los teóricos medioevales hasta los musicólogos contemporáneos, no hay época en la Historia de la Música que haya estado más sujeta que ésta a toda suerte de elucubraciones. Como los griegos nos legaron en abundancia los estudios científicos sobre la música y es muy poco y sujeto a controversias lo que a nosotros ha llegado de la realidad de su música, — los ejemplos de su música viva, — las obscuridades crecen y los problemas se agravan al querer penetrar en lo que su música en verdad fué. Salazar se lanza a este propósito con método que nunca cae en la seca erudición. Analiza a los tratadistas griegos y consigue establecer la relación pretendida entre lo teórico y lo práctico en la evolución de la música griega de forma que, como nunca antes, hace posible medir el encadenamiento de los hechos que produjeron tal evolución.

"La Música en la Cultura Griega" se abre por una introducción en la que el autor presenta, como en panorama, el fondo geográfico, etnográfico, lingüístico e histórico sobre el que su estudio de la música ha de cobrar relieve. Parte de la introducción es también un resumen cronológico de la música en Grecia que, unido a un cuadro sinóptico del desarrollo de la cultura griega y de su música, es la mejor guía o hilo de Ariadna para adentrarse en los estudios recogidos, ca-

pítulo por capítulo, sobre los diversos aspectos de la música que forman el cuerpo de la obra. Cada uno de los capítulos se abre por una síntesis de las materias contenidas, de indudable utilidad para el estudioso. Abarcado en sus líneas generales un tema, es más fácil después centrar su compleja urdimbre.

Las consideraciones de Salazar sobre los Nomoi y la relación de éstos con los Sistemas Musicales Griegos; los capítulos sobre los Khordai, el Genos, las Harmoniai, la construcción melódica, la rítmica y métrica, la acústica, la notación, los instrumentos, están llenas de sagaces revelaciones. Si, como el musicólogo español declara, no ha pretendido desvanecer con este libro las partes aún en dudas en el conocimiento de la música griega, es muchísimo lo que ha logrado en aclarar conceptos, correlacionarlos y extraer de todo ello consecuencias que asombran por la fuerza que cobran aspectos de la música griega que ahora se muestran libres de la ganga que tanto los encubría.

El segundo volumen de este tratado sobre "Teoría y Práctica de la Música", se anuncia en el que reseñamos y estará consagrado a "La Era Monódica en Oriente y Occidente".

La presentación gráfica del libro de Adolfo Salazar es una de las mejores, entre las que tan excelentes suelen ser, de El Colegio de México.

ADOLFO SALAZAR.—"*Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música*". *Manuales de la Revista de Occidente. Madrid, 1954.*

En el prólogo de este libro, se explica su génesis, que data de un largo tiempo y ha pasado por otra edición antes de adaptar la forma que ahora tiene. En 1924, la Revista de Occidente publicó en Madrid la traducción de "Conceptos fundamentales en la Historia del Arte" de Wölfflin. Al año siguiente, la misma editorial dió a luz la traducción de "La esencia del estilo gótico" de Worringer. Ambos libros, que tan hondas repercusiones tuvieron en el área cultural de nuestro idioma como en el del suyo original, despertaron en Salazar "el deseo de aplicar al arte de la música un modo de análisis estético y psicológico semejante a los métodos con que esos escritores estudian las artes de la materia plástica".

Confiesa Adolfo Salazar que, sobre todo el libro de Worringer, ha sido "un constante estímulo en mis pensamientos acerca de la música; ideas que he ido madurando a lo largo de estos años y de cuyas fases de desarrollo he dejado testimonio en varios escritos". No es difícil señalar algunas de esas fases, en los libros de Salazar más estrechamente emparentados con los de Wölfflin y Worringer. Son "Música y Sociedad en el Siglo XX" (México. 1939), "Las grandes estructuras de la música" (México. 1940) y "La Rosa de los Vientos en la música europea" (México. 1940). Este último es el antecedente directo del que nos ocupa. Tan directo, que la tesis central y el

S. V.

cuerpo de uno y otro libro son los mismos. Cambia el título de la obra, la rotulación de sus partes interiores y, sobre "la refundición, mejor que edición nueva", del texto de "La Rosa de los Vientos" en los "Conceptos Fundamentales", se agregan una introducción sobre "Ideas generales acerca de estilística musical" y un casi nuevo panorama general sobre "Puntos Cardinales en la Esfera Musical".

El pensamiento medular del libro está expuesto, —más que en sus trazos generales, —en la introducción y en el panorama a que acabo de referirme. Sigue después el análisis de los grandes estilos de la música, que Salazar clasifica en dos grandes períodos: Románico-Gótico, (Monodía y Polifonía). Barroco-Romántico (Desde comienzos del S. XVII a finales del XIX, los tres siglos de la gran época armónica). Un tercer período, lo constituye la música actual, sobre cuya pequeñez o grandeza nosotros no podemos pronunciarlos, ni menos pretender adivinar si estamos en los umbrales de una nueva y extensa etapa de la música o en uno de esos breves períodos de experimentación que son puente entre dos grandes épocas.

Los "Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música", como resumen, quintaesencia o como quiera llamársele, de la obra de uno de los más originales e infatigables estudiosos de la música que existen en nuestro idioma, es un libro de trascendencia y valor profundos. Para quienes poseen conocimientos amplios de Historia de la Música y hasta para aquellos que deseen abarcar las grandes líneas

del desarrollo de este arte a través del tiempo, es un guía inapreciable. Inteligente, lleno de sugerencias, extrema decantación de un vario y hondo saber. Uno de los grandes aciertos de este libro, base de otros muchos, se encuentra ya en la Introducción sobre Estilística, al clasificar el autor a los grandes estilos musicales en un Románico-monódico, seguido de los Gótico-Barroco y Romántico, como los tres esenciales en la música polifónica y en la armónica. El Renacimiento y el Clasicismo, son determinados por Salazar como subestilos, "fuerzas reactivas que intervienen en la marcha de los grandes estilos (cuya unidad se traza por su sentido dinámico) contradiciendo esa unidad en un sentido vertical, de jalonamiento o detención de la corriente". Y agrega: "Podría decirse metafóricamente que la corriente musical, desde la época de afirmación de la tonalidad, va del Gótico al Barroco y al Romántico, o que esos tres períodos constituyen otras tantas fases estilísticas de un movimiento *único*, si pudiera decirse; una corriente animada esencialmente por la misma voluntad de expresión a la que el Renacimiento y el Clasicismo sirven como de esclusas".

Es imposible recoger en unas líneas, por fuerza breves, una síntesis de un libro que ya de por sí lo es apretada de toda la Historia de la Música. Repitamos que este trabajo de Salazar es uno de los suyos más henchidos de contenido y, por tanto, de enseñanzas para los interesados en la evolución de la música y en sus problemas vitales.

S. V.

LUIS HEITOR CORREIA DE AZEVEDO.—*Con colaboración de Cleofe Person de Matos y de Mercedes de Moura Reis.— Río de Janeiro. 1952 (252 págs.).*

Lentamente, los investigadores de la música americana van teniendo entre sus manos los repertorios analíticos indispensables de toda labor de rebusca. Es ésta una obra benedictina, difícil, abrumadora a veces y por eso hay que señalar con encomio a las personas que, dotadas de la capacidad técnica para ello, se dediquen a la empresa bibliográfica. Ahora, gracias al trabajo del reputado musicólogo y folklorista brasileño Luis Heitor Correia de Azevedo y a sus colaboradores, será más fácil para los estudiosos del futuro penetrar en el rico campo de la musicología brasileña, guiados por este libro ejemplar.

E. P. S.

ORLANDO MARTINEZ.—*"Pasión de la Música en Martí". La Habana, 1953.*

Debemos a la constante y empeñosa labor del profesor cubano señor Orlando Martínez una serie de monografías musicales destinadas a presentar al público aspectos biográficos, culturales y artísticos de la disciplina que, con cariño y conocimiento, cultiva el autor. Cuando todo el continente celebraba como un acontecimiento patrio el Centenario del Natalicio de José Martí, uno de los hombres más representativos de América, el profesor Martínez compilaba este folleto interesante y novedoso en que

estudia el papel que la música tuvo en la obra poética del gran cubano; su aporte como cronista musical, su papel en la gran polémica sobre Wagner; y la misión que le corresponde en la pedagogía musical.

El libro revela facetas inéditas de este genio americano, y al asociarlo a la disciplina musical, paga tributo de reverencia y estima a la obra por él desarrollada en estos campos poco cultivados en la época histórica en que le correspondiera vivir y crear.

E. P. S.

ARETZ, ISABEL.—*"Músicas pentatónicas en Sudamérica". Caracas, 1953.*

En un cuaderno de treinta páginas, llenas de ejemplos al pentagrama, la folklorista argentina aborda una revisión de la producción americana en esta característica gama.

Tan provechosa como es esta reseña, resulta indispensable la continuación de su búsqueda en forma indefinida, hasta completar el cuadro continental de los sistemas musicales del Nuevo Mundo, hasta ahora enigmáticos.

C. L.

BARBEAU, MARIUS.—*"Folksongs of Old Quebec". Quebec, Canadá, sin fecha.*

Publicado por el National Museum of Canada, en sus series antropológicas, esta colección de aires nativos confirma la portentosa reviviscencia del tesoro folklórico francés en tierras americanas. No

es difícil que sorprendan en los numerosos ejemplos algunos modismos sonoros del país galo, destacándose la vena popular, admirablemente traducida al inglés por el autor.

C. L.

REVISTA "FOLKLORE", de Lima.

Esta pródiga revista de la tradición nativista peruana, sin desperdiciar ni repudiar ninguna de las manifestaciones folklóricas, dedica en cada edición un capítulo a la

música típica, como una tradicional aplicación que, a veces, refleja el más hondo espíritu criollista o la más pura vena indígena. En el último número de la revista Folklore se inserta una curiosísima nota firmada por Guillermo Guzmán. Como una novedad, un aire quechua está instrumentado para violines y guitarra acompañantes. Con esta composición, la revista emprende una antología de la más típica producción nacionalista.

C. L.

EDICIONES VARIAS RECIBIDAS

- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 26. Julio 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 27. Agosto 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 28. Septiembre 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 29. Octubre 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 30. Noviembre 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 31. Diciembre 1954. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 32. Enero 1955. México.
- La mejor música del mundo para discotecas selectas.* Año III. N.º 33. Febrero 1955. México.
- Miscellaneous Church Music.* Londres.
- Novello News-Bulletin.* Enero 1955. Londres.
- Oxford Music and Books on Music.* Londres.
- Oxford Music and Books on Music.* 1955. Londres.
- Oxford Music Bulletin.* N.º 458. Agosto 1954. Diciembre 1954. Londres.
- Oxford Music for Organ.* 1955. Londres.
- Rassegna di Musica incisa.* Año III. N.º 10-11. Octubre-Noviembre 1954. Roma.
- Rassegna di Musica incisa.* Año III. N.º 12. Diciembre 1954. Roma.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

- BARRAUD, HENRY.—O Fenómeno da Criação. (Gazeta Musical, Año V. N.º 54. Marzo 1955. Lisboa).
- BENOIT, F.—Paul Hindemith em Lisboa. (Gazeta Musical. Año V. N.º 52. Enero 1955, Lisboa).
- DUMESNIL, RENÉ.—Romain Rolland, Músico. (Buenos Aires Musical. Año

IX. N.º 151. 1.º Marzo 1955. Buenos Aires).

FREITAS AS BRANCO, JOAO.—O problema primeiro da Música portuguesa. (Gazeta Musical, Año V. N.º 52. Enero 1955. Lisboa).

MAS PORCEL, J.—¿Existe en realidad una técnica moderna del piano? (Orientación Musical. Vol. XIV. N.º 154. Octubre 1954. México).

SALDÍVAR, GABRIEL.—Mariano Elzaga y las Canciones de la Independencia. (Orientación Musical, Vol. XIV. N.º 154. Octubre 1954. México).

VEIN, IRVING.—Aldous Huxley as Music Critic. (The Chesterian, Vol. XXIX. N.º 181. Enero 1955. Londres).

BIOGRAFIA - ANALISIS

J. L., N.—Alfredo Catalani. (Ricordiana. Año IV. N.º 5. Septiembre-Octubre 1954. Buenos Aires).

EDUCACION MUSICAL

LICKEY, HAROLD L.; RAFFERTY, SADIE M.; MICHAEL, LLOYD S.—Scheduling the Music Program. (Music Educators Journal. Vol. 41. N.º 4. Febrero-Marzo 1955. U. S. A.).

Music Buildings Rooms and Equipment. (Music Educators Journal. Vol. 41. N.º 3. Enero 1955. U. S. A.).

SCHMIDT, DORIS.—Creativity is an attitude. (Music Educators Journal. Vol. 41. N.º 3. Enero 1955. U. S. A.).

MUSICA INSTRUMENTAL, SINFONICA Y DE CAMARA

DICKINSON, A. E. F.—Beethoven's Early Fugal Style. (The Musical Times. N.º 1344. Febrero 1955. Londres).

OTTAWAY, HUGH.—Prokofiev's Seventh Symphony. (The Musical Times. N.º 1344. Febrero 1955. Londres).

TELMANYI, EMIL.—Some problems in Bach's Unaccompanied Violin Music. (The Musical Times. N.º 1343. Enero 1955. Londres).

OPERA

DUMESNIL, RENE.—A feiticeira do mar de Paul Le Flem na «Opéra-Comique». (Gazeta Musical. Año V. N.º 52. Enero 1955. Lisboa).

DUMESNIL, RENE.—A nova apresentação de a flauta encantada na ópera de Paris. (Gazeta Musical. Año V. N.º 54. Marzo 1955. Lisboa).

KLEIN, JOHN W.—Some reflections on Berkeley's «Nelson». (The Chesterian. Vol. XXIX. N.º 181. Enero 1955. Londres).

MENÉNDEZ ALEYXANDRE ARTURO.—Porgy and Bess. (Revista Ritmo. Año XXV. N.º 267. Enero-Febrero 1955. Madrid).

REIZENSTEIN, FRANZ.—Walton's «Troilus and Cressida». (Tempo. N.º 34. Invierno 1954-1955. Londres).

STEIN, ERWIN.—«The turn of the Screw» and its Musical Idiom. (Tempo. N.º 34. Invierno 1954-1955. Londres).

FOLKLORE

ALMEIDA, RENATO.—Origine de la Musique Folklorique en Amerique. (Journal of the International Folk Music Council. Vol. VII. Enero 1955. Londres).

JORDAN, PHILIP D.—Mexican Folklore from Minnesota. (Midwest Folklore. Vol. IV. N.º 4. Invierno 1954. U. S. A.).

MARTINS LAMAS, DULCE.—Folk Music and popular Music in Brazil. (Journal of the International Folk Music Council. Vol. VII. Enero 1955. Londres).

SCHIEBER, ALEXANDER.—The legend of the Wandering jew in Hungary. (Midwest Folklore. Vol. IV. N.º 4. Invierno 1954. U. S. A.).

UPADHYAYA, K. D.—A General Survey of Folklore Activities in India. (Midwest Folklore. Vol. IV. N.º 4. Invierno 1954. U. S. A.).

DISCOS

- BACH.**—Misa en Si Menor. (Versión completa cantada en latín).
Director: *Herbert von Karajan*.
Coros y Orquesta de la Sociedad Amigos de la Música.
Album OA-504 3 ACX-47027/9 (Angel Records).
- BEETHOVEN.**—Concierto N.º 2 en Si Bemol Mayor, Op. 19.
Orquesta Philharmonia.
Director: *André Cluytens*.
Piano: *Solomon*.
3 AC-42005 (Angel Records).
- CHERUBINI.**—Misa de Requiem en Do Menor.
Orquesta Estable y Coro de la Academia Nazionale di Santa Cecilia.
Director: *Carlo Maria Giulini*.
Maestro de Coro: *Bonaventura Somma*.
3 ACX-47030 (Angel Records).
- CHOPIN.**—Concierto N.º 1 en Mi Menor Op. 11.
Orquesta Filarmónica de Los Angeles.
Director: *Alfred Wallenstein*.
Piano: *Arthur Rubinstein*.
ERC-1810 (R. C. A. Víctor).
- CIMAROSA.**—Concierto para dos flautas y orquesta.
Orquesta «Alessandro Scarlatti».
Director: *Franco Caracciolo*.
3 ACX-47031 (Angel Records).
- HAYDN.**—Sinfonía N.º 94 en Sol Mayor (Sorpresa).
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1789 (R. C. A. Víctor).
- KORNGOLD.**—Concierto para violín y orquesta en Re Mayor Op. 35.
Orquesta Filarmónica de Los Angeles.
Director: *Alfred Wallenstein*.
Violín: *Jascha Heifetz*.
LM-1782 (R. C. A. Víctor).
- MOZART.**—Sinfonía N.º 40 en Sol Menor. K. V. 550.
Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
Director: *Arturo Toscanini*.
LM-1789 (R. C. A. Víctor).
- PAISIELLO.**—La Scuffiara o «La modista raggiratrice».
Orquesta «Alessandro Scarlatti».
Director: *Franco Caracciolo*.
3 ACX-47031 (Angel Records).
- SCARLATTI.**—Concierto N.º 3 en fa mayor.
Orquesta «Alessandro Scarlatti».
Director: *Franco Caracciolo*.
3 ACX-47031 (Angel Records).
- SCARLATTI.**—Sinfonía N.º 5 en Re menor.
Orquesta «Alessandro Scarlatti».
Director: *Franco Caracciolo*.
3 ACX-47031 (Angel Records).
- SCHUBERT.**—Impromptus, Op. 90, del N.º 1 al 4.
Piano: *Arthur Schnabel*.
LHMV-1027 (R. C. A. Víctor).
- SCHUBERT.**—Impromptus, Op. 142 del N.º 1 al 4.
Piano: *Arthur Schnabel*.
LHMV-1027 (R. C. A. Víctor).
- STRAUSS.**—«El Caballero de la Rosa».
Opera en tres actos.
Filarmónica de Viena.
Director: *Robert Heger*.
«Edición Coleccionistas».
LCT-6005 (R. C. A. Víctor).
- STRAUSS, R.**—«Don Quijote», Op. 35. (Variaciones sobre un tema de Caballería).
Orquesta Sinfónica de Boston.
Director: *Charles Münch*.
LM-1781 (R. C. A. Víctor).
- STRAUSS, RICHARD.**—Sinfonía para instrumentos de viento. Op. póstumo. London Baroque ensemble.
Director: *Karl Haas*.
LDC-36002 (Odeón).
- STRAUSS.**—«Te amo» Op. 37, N.º 2. «Descansa mi alma» Op. 27, N.º 1.
Soprano: *Kirsten Flagstad*.
Piano: *Edwin Mc. Arthur*.

- LM-1738 (R. C. A. Víctor).
 STRAUSS.—Vida de héroe. Op. 40.
 Orquesta Filarmónica de Viena.
 Violín: *Willi Boskovsky*.
 Director: *Clemens Krauss*.
 LLC-38034 (R. C. A. Víctor).
- STRAWINSKY.—Concierto 1923-24 para piano e instrumentos de viento.
 Orquesta Sinfónica R. C. A. Víctor.
 Director: *Igor Strawinsky*.
 LM-7010 (R. C. A. Víctor).
- TSCAIKOWSKY.—Eugène Onégin, Escena de la Carta.
 Orquesta Sinfónica.
 Director: *Leopoldo Stokowsky*.
 Soprano: *Licia Albanese*.
- LM-142 (R. C. A. Víctor).
 VERDI.—Misa de Requiem.
 Orquesta de la N. B. C.
 Director: *Arturo Toscanini*
 Coros de: *Robert Shaw*.
 LM-6018 (R. C. A. Víctor).
- WEBER.—Obertura de Oberón, Obertura de El Cazador Furtivo.
 Orquesta Sinfónica de la N. B. C.
 Director: *Arturo Toscanini*.
 ERB-7018 (R. C. A. Víctor).
- WILLIAMS, VAUGHAN.—Fantasía sobre un tema de Thomas Tallis.
 Nueva Orquesta Sinfónica.
 Director: *Anthony Collins*.
 LLC-38035 (London).

REVISTAS

HEMOS RECIBIDO LAS SIGUIENTES REVISTAS:

MUSICALES:

Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 150. Diciembre 1954. Buenos Aires.

Buenos Aires Musical. Año IX. N.º 151. 1.º Marzo 1955. Buenos Aires.

Gazeta Musical. Año V. N.º 52. Enero 1955. Lisboa.

Gazeta Musical. Año V. N.º 53. Febrero 1955. Lisboa.

Gazeta Musical. Año V. N.º 54. Marzo 1955. Lisboa.

Journal of the International Folk Music Council. Index Volúmenes I-V. Londres.

Journal of the International Folk Music Council. Vol. VII. Enero 1955. Londres.

Midwest Folklore. Vol. IV. N.º 4. Invierno 1954. U.S.A.

Music Educators Journal. Vol. 41. N.º 3. Enero 1955. U.S.A.

Music Educators Journal. Vol. 41. N.º 4. Febrero-Marzo 1955. U. S. A.

Orientación Musical. Vol. XIV. N.º 154. Octubre 1954. Méjico D. F.

Ricordiana. Año IV. N.º 5. Septiembre-Octubre 1954. Buenos Aires.

Revista Ritmo. Año XXIV. N.º 266. Diciembre 1954. Madrid.

Revista Ritmo. Año XXV. N.º 267. Enero-Febrero 1955.

Tempo. N.º 34. Invierno 1954-1955. Londres.

The Chesterian. Vol. XXIX. N.º 181. Enero 1955. Londres.

The Musical Times. Vol. 96. N.º 1343. Enero 1955. Londres.

The Musical Times. Vol. 96. N.º 1344. Febrero 1955. Londres.

VARIAS:

Anhembí. Año V. Vol. XVII. N.º 50. Enero 1955. Sao Paulo.

Anhembí. Año V. Vol. XVII. N.º 51. Febrero 1955. Sao Paulo.

Boletín Comisión Nacional Cubana de la UNESCO. Año IV. N.º 1. Enero 1955. La Habana.

Euterpe. Año VII. N.º 18. Enero-Febrero 1955. Buenos Aires.

Música y Artes Visuales. N.º 53. Julio 1954. U. S. A.

Música y Artes Visuales. N.º 54. Agosto 1954. U. S. A.

Música y Artes Visuales. Nos. 55-56. Septiembre y Octubre 1954. U. S. A.

Revista Hispánica Moderna. Año XXI. N.º 1. Enero 1955. U. S. A.

Universidad Nacional de Colombia. N.º 20. Julio-Agosto-Septiembre 1954. Colombia.

Vida Universitaria. Año IV. N.º 201. Enero 1955. Monterrey.

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

S. V. (Vicente Salas Vtu); M. A. (Miguel Aguiar); E. P. S. (Eugenio Pereira Salas); C. L. (Carlos Lavín).