



REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
y el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XII

MAYO-JUNIO 1958

N.º 59

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE
DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

AÑO XII Santiago de Chile, Mayo-Junio de 1958 Nº 59

R E S U M E N

EDITORIAL	3
ELISA GAYAN: La educación musical en Chile	7
FEDERICO HEINLEIN: Henry Purcell	11
ENTREVISTA: Margot Loyola, intérprete de la Danza y la Canción de Chile	24
CIRILO VILA: Situación de la Literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo	29
ERIC WERNER: Los manuscritos del Mar Muerto contie- nen elementos musicales muy reveladores	39
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la com- posición en Occidente. II. Ritmo	48
CRONICA:	
XVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	76
Conciertos de la Filarmónica de Nueva York	82
XVII Temporada de Cámara	83
IV Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile	85
Conciertos y Recitales	87
Gira al Uruguay y Argentina del Ballet Nacio- nal Chileno	89
Actividades Musicales en los Institutos de Cultura	93
Actividades del Conservatorio Nacional de Mú- sica	94
LA MUSICA EN PROVINCIAS	96
Gira a Europa del Coro de Cámara de Valparaíso	97
NOTICIAS	101
NOTAS DEL EXTRANJERO	105
HEMOS LEIDO	114
PARTITURAS	117
REVISTA DE REVISTAS	118

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

Sin duda, una de las iniciativas de mayor significación tomadas últimamente por nuestros organismos musicales universitarios, es la grabación en discos comerciales de música chilena. Los primeros pasos dados en este sentido correspondieron al infatigable propulsor de la vida musical de nuestro país, Domingo Santa Cruz, trabajo que se concretó en la redacción y aceptación de un contrato celebrado entre el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y la RCA Victor. En virtud de este contrato, la RCA Victor se comprometía a registrar en discos comerciales con su personal y equipo, música de compositores chilenos, lanzar dichos discos al mercado con la debida propaganda y pagar una cierta suma de dinero al compositor por cada disco vendido. Por su parte, el Instituto de Extensión Musical ponía a disposición de esta iniciativa, orquesta, conjuntos de cámara, director y ejecutantes.

Los términos del contrato eran buenos y sólo quedaba por realizar las grabaciones cuyo visto bueno, antes de la distribución de los discos, debían dar tanto la RCA Victor, como el compositor, el director y el ejecutante, en el caso de solistas. Dadas las grandes y numerosas dificultades técnicas y musicales que implica una buena grabación y el constante progreso que hoy día se hace en la materia, exigiéndose cada vez mayor calidad en las reproducciones gramofónicas, las cuatro obras que se hicieron entonces adolecen de muchos defectos. En el orden musical no dispusimos en aquella oportunidad del tiempo y pruebas suficientes para llegar a una calidad aceptable en la grabación. Las obras fueron registradas o en ensayos generales o en el concierto mismo; en ambos casos las condiciones acústicas y técnicas para el efecto, suelen no ser las más convenientes. Por otra parte, la RCA Victor no dispone de los aparatos necesarios y adecuados para realizar la traslación de la cinta magnética al disco. En tales circunstancias las cuatro primeras obras grabadas sufrieron las consecuencias de una experiencia. En efecto, la "Egloga" para soprano, coro y orquesta de Santa Cruz; la Primera Sinfonía de Juan Orrego; poco después la Danza Fantástica y Aires Chilenos de Soro y por fin "Los Vitrales de la Anunciación" de Alfonso Letelier, demues-

tran que ni las versiones ni las grabaciones fueron satisfactorias. En cuanto a la ejecución advertimos la necesidad de un número de ensayos y de pruebas, mucho mayor que el que usamos para estas grabaciones. La diferencia de calidad técnica entre la cinta magnética y el disco obtenido de ella era muy apreciable en sentido desmejorado. Finalmente, salidos los discos al comercio deambularon por los negocios del ramo, enteramente faltos de un respaldo de propaganda adecuada. El problema de la distribución debe ser encarado con el mayor esmero especialmente en este caso en que se trata de música nueva y luego hay que combinar el legítimo interés económico de la empresa grabadora y la aún no superada indiferencia del público hacia nuestra música. Sin embargo, y a pesar de todo esto, seguramente las obras chilenas más conocidas en el país son las cuatro enumeradas.

Después de un período de receso fueron reiniciadas las conversaciones entre el Instituto de Extensión Musical y la RCA Victor, fruto de las cuales fue la firma de un nuevo contrato, que, conservando lo fundamental del anterior modificó algunas cláusulas que lo hacen más viable y sobre todo más efectivo. En efecto, de aquí en adelante será el Instituto el que utilizando sus equipos grabadores ya renovados y su técnico, quien tendrá la responsabilidad técnica y musical de las grabaciones. Se ha acordado reservar, cada dos años (esto es el año en que no haya festivales de Música Chilena), los meses de octubre y noviembre exclusivamente para grabaciones. La orquesta no tendrá entonces otra actividad que la de preparar con tiempo y tranquilidad suficientes, y luego grabar, las obras que se propongan para ello. Tratándose de obras sinfónicas, las dos caras del disco irán con obras chilenas; en cambio para la música de cámara, se ha preferido el sistema de poner en una cara la obra de autor chileno y en la otra una de repertorio. Con ello se ofrece un mayor interés al público y al solista lo cual redundará en una ventaja apreciable para el compositor.

La elaboración del disco propiamente tal, se hará en los estudios de la RCA Victor en los Estados Unidos, proceso que sigue a la aprobación, por parte del Instituto, de la RCA Victor, del compositor y del ejecutante (director, solistas) de las cintas y matrices hechas en los laboratorios del Instituto de Extensión Musical.

Firmado ya el contrato, y a pesar de muchos y grandes inconvenientes de todo orden, logramos llevar a buen término, en los meses de octubre y parte de noviembre del año pasado, la grabación de las siguientes obras:

- Becerra, Gustavo . . . Concierto para Violín y orquesta. Solista: Enrique Iniesta.
- Leng, Alfonso . . . La Muerte de Alsino.
- Bisquerdt, Próspero . . . Noche Buena y El Cristo de Mayo.
- Urrutia, Jorge . . . Dos Danzas de "La Guitarra del Diablo" y Pastoral de Alhué.
- Letelier, Alfonso . . . La Vida del Campo, concierto para piano y orquesta. Solista: Flora Guerra.
- Orrego, Juan . . . Canciones Castellanas. Orquesta de Cámara. Solista: Clara Oyuela.

y las siguientes de cámara:

- Amengual, René . . . Diez Preludios para piano.
Sonatina para piano.
- Scarlatti Dos Sonatas. Solista: Herminia Raccagni.
- Durante Toccata.
- Santa Cruz, Domingo . . . Cuarteto para Cuerdas Nº 1. Cuarteto Chile
- Orrego, Juan El Alba del Alelí, para canto y piano.
- Gabrieli Cantata para voz y piano. Solistas: Clara Oyuela y Elvira Savi.
- Bononcini Aria "Poique ad Irene". Solistas: Clara Oyuela y Elvira Savi.

Letelier, Alfonso . . . Variaciones en Fa.

Schumann Estudios Sinfónicos. Solista: Herminia
Raccagni.

Tanto el resultado técnico como el musical, en esta primera etapa del trabajo que venimos comentando, ha sido —así lo creemos—, excelente y ello se debe al esmero, paciencia y competencia de nuestros ejecutantes, de la Orquesta Sinfónica de Chile, del Cuarteto, del director Víctor Tevah, del técnico de grabaciones Santiago Pacheco y muy especialmente del entonces Director del Instituto de Extensión Musical, Prof. Vicente Salas Viú.

La importancia que entraña este trabajo de grabaciones de música chilena nunca será lo suficientemente subrayado. Las posibilidades de que nuestras obras se ejecuten con la frecuencia que su difusión y conocimiento requieren son escasas; una gran parte de la producción musical chilena permanece en un claustral retiro que en el mejor de los casos impide el juicio del público. El disco viene a solucionar este problema; por medio de él, nuestro país, en primer lugar, podrá conocer a sus compositores; los directores y ejecutantes tienen más posibilidades de escuchar un disco que de obtener una partitura, suponiendo que les interesara. Hablando en general, la reproducción gramofónica va a ser, si no lo es ya, el mejor vehículo para que la música contemporánea llegue a ser conocida en la medida lógica y de acuerdo con el tiempo en que vivimos; la comercialización de la vida musical en nuestra época tiende en grado apreciable a transformar los conciertos en exposiciones de música, por lo general perteneciente a períodos históricos bien determinados y en los cuales llega a importar más el director que la música misma. Si felizmente estos aspectos, entre nosotros, han sido en gran parte superados, nos queda aún aquel otro de convencer y de probar al público chileno de que no sólo en poesía y en historia se han producido obras excelentes. Esta será la labor que realice el disco comercial.

Por intermedio de la Revista Musical Chilena, los compositores chilenos hacen llegar a todos aquellos que, con dedicación no menos admirable que su eficiencia, concretaron este esfuerzo en un aporte decisivo a nuestra cultura, sus votos de agradecimiento y estímulo.

A. L.

LA EDUCACION MUSICAL EN CHILE

Ante la proximidad del Primer Congreso de Educación Musical Nacional que se efectuará en los primeros días de agosto en Santiago, cabría hacer algunas consideraciones acerca de lo que debiera ser la Educación Musical en sí y su estado actual en nuestro país.

Hoy por hoy, todas las técnicas educacionales buscan las formas de obtener el mayor rendimiento de los individuos, considerándolos en un real ajuste entre sus intereses vitales y las especialidades hacia las cuales se les trata de encauzar; en otras palabras: orientar todas las modalidades de la enseñanza, hacia la realización armónica de los hombres en función de sí mismos y de la sociedad. Las razones son obvias, ya que cada ser humano tiene derecho a ser, en todo momento de su vida, el "right man in the right place". Los resultados, está de más decirlo, significarían un mayor progreso en todo orden de cosas y una disminución de estados morbosos o perturbaciones esporádicas, como productos de las situaciones conflictivas resultantes "del ser y el estado de no ser".

Además, dentro de la enseñanza misma, con el conglomerado de asignaturas que ella consulta, se buscan aquellas disciplinas que signifiquen mayor grado de satisfacción personal; y, en este plano, ¿quién podría negarle a la música su alto índice de influencia subjetiva?

Interesantes y magníficas son todas las formas del saber: pero, son la música y la medicina las que juegan un importante papel activo y decisivo en el hombre: la una le habla a su organismo síquico y la otra le protege su organismo físico. De esta manera, si estuviéramos plenamente compenetrados de la seguridad de reacción directa de la persona fisiológica de todo ser vivo bajo el estímulo sonoro, trataríamos, por todos los medios a nuestro alcance, de asignar a la educación musical el verdadero rango que le corresponde ostentar en la función educativa nacional.

Tras de una experiencia de largos años y con la documentación seria de educadores, puede asegurarse que debiera ser la música y su práctica bien dosificada y graduada, uno de los vértices de la base en los fundamentos de nuestro sistema educacional. Es ésta la actividad que en forma directa y única, puede llegar a lo profundo de la personalidad humana.

Cierto es que cada individuo responde a su "pattern" o, mejor dicho, nace premunido de un equipo síquico que le significará el régimen de

preferencias que regirá su vida. Pero, cualquiera que éste sea, siempre la música ocupará algún lugar en su diario vivir, ya que todo organismo normalmente constituido tiende al placer, al bienestar, al reposo. Y es así, como a través de todos los tiempos, se ha considerado a la música como capaz de modificar la conducta de los seres vivos, al producir cambios traducibles por estados de movimiento, admiración, alegría, depresión, éxtasis, irritación, ensoñación, curiosidad, etc.

“La peculiaridad de los modos —afirmaban los griegos— es que pre-disponen a diversos estados de ánimo” o esos “modos” pudieran haber sido la traducción de las fuerzas anímicas de los individuos de la época. Y, si continuamos observando en el terreno de la evolución de la música, la encontramos siempre situada dentro de un plano bien definido, mostrando un carácter que es la viva expresión de los tiempos e idiosincrasias. Pero, cualquiera que sea su lenguaje a través de esa evolución, en su substrato, en su núcleo expresivo, ha actuado siempre como estímulo poderoso dentro de las fronteras síquicas, teniendo que rendirnos ante la evidencia que su tipología discursiva opera directamente sobre lo más noble del individuo: su espíritu.

Hoy día, las expresiones musicales no sólo buscan nuevas formas en el decir sino que, a las ya arraigadas e históricamente aceptadas, se les ha asignado un carácter utilitario, al constituírselas en vehículo de solidaridad y de mejor comprensión social; como asimismo se les está considerando como agentes de tipo formativo, tras la obtención de un posible equilibrio en el desarrollo de la sensibilidad del individuo, en su proceso de crecimiento y maduración.

Vistos estos atributos aunque en forma bastante simple y sintética, es que se impone el interés que significa la Educación Musical, su posición dentro del plan educacional, sus profesores, sus actividades, su evaluación, los recursos materiales y teóricos que precisa, su extensión y proyección dentro de la comunidad.

Todos estos factores se analizarán en el próximo Congreso Nacional de Educación Musical, que será, en realidad, un recuento de lo que poseemos para cumplir con las exigencias que emanan de las llamadas “nuevas orientaciones pedagógicas”; las que, si pensamos lógicamente, no las sentiremos ni tan nuevas, ni tan modernas, ni tan dispares con el criterio que se ha venido sustentando, ya que ellas no son más que una consecuencia justa de los cambios fisionómicos del actual momento de nuestra

civilización. Raro y negativo sería, si ante la evidencia de los trastornos fundamentales que tanto afectan en el terreno social, económico y cultural a nuestros días, los educadores musicales continuáramos fomentando o ejercitando normas que fueron fructíferas en su momento, muy distinto, por cierto, a nuestro presente; o, manteniendo una posición cerrada hacia disciplinas, que cualquier criterio amplio aconseja para un mejor y acertado rendimiento.

Por esto los organizadores del Primer Congreso de Educación Musical tenemos y hemos contraído un compromiso muy serio ante la sociedad educacional: debemos revisar nuestro propio bagaje pedagógico; debemos hacer un censo de los medios de que disponemos para servir las exigencias que nuestra especialidad requiere, si es que deseamos que ella sea uno de los fundamentos de una mejor convivencia humana; debemos encarar con objetividad la realidad-ambiente en relación con la enseñanza de la asignatura, con las deficiencias, carencia y excelencias que presente; debemos buscar soluciones posibles y prácticas para adquirir lo que nos falte en cualquier terreno; y, finalmente, debemos emprender la seria cruzada que debiera haberse emprendido hace mucho tiempo: *la de formar una conciencia en la sociedad y en las autoridades acerca del auténtico nivel que debe tener la Educación Musical dentro de la Educación Nacional.*

Ya no se puede ni se debe seguir manteniendo las enseñanzas artísticas llamadas "ramos técnicos" en una zona de subestimación. Ellas son asignaturas íntimamente ligadas al mundo subjetivo de nuestros escolares, ciudadanos del futuro. Gracias a ellas, a su observación sistemática y a su traducción inteligente por profesores seriamente preparados, se debiera coadyuvar a la más adecuada orientación profesional y debiera considerárselas en todo su valor, dentro del proceso de formación, integración y desarrollo de toda personalidad en marcha.

Creo que ha llegado el momento para considerar que si la música es una forma de lenguaje y de expresión humana, su enseñanza y actividades que constituyen la asignatura *Educación Musical*, debe tener una dirección y una posición precisa en las ciencias de la educación, como asimismo debe asignársele oficialmente el rango y el respeto que se merece ante la doble responsabilidad que le cabe: por su importancia en la preservación y conservación de una sociedad integrada por individuos

ánfmicamente bien constituidos y por ser el agente más eficaz en la formación de la masa auditora inteligente, que responderá a la demanda ante los espectáculos y manifestaciones de toda índole, que ofrece el mercado artístico.

ELISA GAYAN

Prof. del Conservatorio Nacional de Música y
miembro del Comité Ejecutivo del Congreso de
Educación Musical Nacional.



HENRY PURCELL

HENRY PURCELL

por

Federico Heinlein

Poco se sabe del más grande de los músicos ingleses. Nacido una sola generación antes de Bach, acerca del que estamos bastante bien documentados (sobre todo si tomamos en cuenta de que en vida fue poco más que una celebridad local), Purcell es para nosotros una figura oculta cuyo perfil y espíritu se manifiestan casi exclusivamente a través de su copiosa obra.

Murió el 21 de noviembre de 1695, pero ignoramos la fecha en que vio la luz del día. Sin embargo, la inscripción "anno aetatis suae 37mo" que figura en su tumba, y el hecho de que en junio de 1683 se publicaran sus "Sonatas a 3" con la indicación "aet. suae 24", parecen situar su nacimiento entre junio y noviembre del año 1658.

Su padre, Henry, y su tío, Thomas, eran músicos; compositor y maestro de coro el primero, miembro de la Música del Rey y copista en la Abadía de Westminster el último. Cuando Carlos II asumió el trono en 1660, ambos cantaron en su coronación como miembros de la restablecida Capilla Real.

En 1664 muere el padre, y Henry queda bajo la tutela del tío. El "Musical Companion" de Playford atribuye al joven de ocho años una canción, intitulada "Sweet Tyranness", pero es probable que se trate de un mero alcance de nombre con su padre. La primera composición de su propio haber es, quizá, "Address of the Children", que data de 1670 y nos lo muestra como integrante del coro de niños de la Capilla Real. En 1673, cuando sufre el cambio de voz de los muchachos y tiene que abandonar las filas del coro, es nombrado, "ad honorem", "guardián, fabricante, componedor, reparador y afinador" de los instrumentos de teclado y de viento del rey.

A los diecisiete años consigue un puesto de gran responsabilidad, el de copista en la Abadía, donde tiene acceso a todos los libros de himnos y de antifonas que han sobrevivido los destrozos de la guerra civil.

En 1677 muere Matthew Locke, autor de música sagrada y profana y de notables experimentos en el campo de la ópera inglesa, y el joven Purcell obtiene ante la corte el nombramiento de planta en el cargo de Compositor para el Violín, que ocupaba el difunto.

Es en 1680 que Purcell, de cuya vida privada no poseemos casi ningún detalle, aparece en la historia como insigne compositor, y desde

entonces hasta su muerte acaecida quince años después, producirá un inacabable torrente de música valiosa. De aquel año datan su primera música para la escena y sus más tempranas odas y canciones de bienvenida para miembros de la corte.

Según las conjeturas más verosímiles, durante su adolescencia había disfrutado de la instrucción de Henry Cooke y de Pelham Humfrey, compositor a quien Carlos II había enviado a París para estudiar con Lully. Sin embargo, su maestro más importante fue el gran John Blow, quien en el mismo año decisivo, 1680, renunció a su puesto de organista de la Abadía de Westminster en favor de su brillante discípulo, para volver a asumirlo recién después de la muerte de aquél.

Más o menos en esa época, Purcell se casó. Tan velados aparecen todos los hechos de su vida, no directamente relacionados con la música, que ni siquiera se sabe a ciencia cierta el apellido de su mujer, aunque parece probable que se haya llamado Frances Peters.

Al año siguiente, es nombrado organista de la Capilla Real. Su tío Thomas fallece a mediados del 82. Poco después nace el primogénito de Purcell, que morirá a las pocas semanas.

En los próximos años sigue acaparando nombramientos. A fines del reinado de Carlos II lo vemos en los siguientes puestos: copista y organista de la Abadía, organista y cantante en la Capilla Real, amén de guardián y compenedor de los instrumentos, miembro de la Música y compositor del Rey.

En 1685 sube al trono Jacobo II, y Purcell es nombrado, además, clavecinista de la música privada del nuevo soberano. ¿Por qué ese afán de coleccionar tantos puestos? A Carlos II le importaba poco el bienestar material de sus músicos. Los atraía con grandes promesas y con sueldos que eran muy satisfactorios al véseles estampados en el acta de nombramiento. Pero jamás había fondos suficientes para esa clase de gastos, y los asalariados de la corte recibían, tarde, mal y nunca, tan sólo una ínfima parte de los honorarios que les correspondían. Lo lógico era, entonces, tratar de conseguir un buen número de cargos, para tener así mayores probabilidades de alguno que otro magro ingreso.

De 1689 data el incidente que Purcell tuvo con el deán y el capítulo de Westminster. Consta en los anales de la Abadía que las autoridades "ordenaron al organista, Mr. Purcell, entregar antes del próximo sábado, día 20 del mes de abril de este año, al deán y al capítulo de Westminster, a través de las manos de Mr. John Nedham, receptor de la Iglesia Colegial, todo el dinero que recibió por localidades en el desván del

órgano para la coronación del Rey Guillermo y de la Reina María. En caso de morosidad, se le releverá de su cargo". Purcell prefirió conservar el puesto, y pagó.

Entre 1690 y 1695 fue famoso, principalmente, como compositor dramático. Un año después de su muerte, su viuda publicó algunos trozos representativos de su vasta producción, que tuvieron un éxito momentáneo. El siglo XVIII lo recordaba en el papel, pero sólo Thomas Arne trató de hacer revivir su música. El Purcell Club, fundado en la primera mitad del siglo siguiente, tuvo menos de treinta años de vida. Hasta que en 1876 se constituyó la Purcell Society, el genial compositor estaba prácticamente olvidado, excepto algunas canciones. Recién nuestro siglo ha sabido valorarlo en toda su importancia.

Tal vez lo menos conocido de su inmensa obra sea la música sagrada. Para empezar, hay que decir que entre ella y la profana, Purcell, como después de él Haydn y Mozart, no parece establecer aquella división falsa y arbitraria que otros quieren trazar. Sir Hubert Parry, por ejemplo, critica "el grado extravagante en el que la obra de Purcell en este género se diferenciaba de la antigua música religiosa... Las antífonas de la madurez de Purcell... contienen mayor cantidad de música puramente instrumental que la que encontramos en casi cualquier otro período de la música sacra inglesa".

Sin embargo, la razón para ello es obvia. Se conforma a los deseos de su empleador, al igual que un Mozart, cuya música litúrgica escrita para el mundano e impaciente Arzobispo de Salzburgo, que aborrecía los oficios religiosos prolongados, es siempre de carácter breve.

Que los gustos de Carlos II hayan sido, siquiera en parte, responsables de aquella modalidad fustigada por Parry, nos lo revela un contemporáneo de Purcell, Thomas Tudway, quien relata: "Su Majestad, que era un príncipe vivaz y alegre, llegado al trono en la frescura y el vigor de la juventud, quedó luego (si se me permite la expresión) fatigado de la manera grave y solemne, y ordenó a los compositores de su capilla que agregasen trozos instrumentales a sus antífonas, y en seguida designó a un número selecto de su Música Privada para que tocaran las sinfonías y estribillos por él decretados. Mandó que aquéllo se hiciera sólo cuando él mismo iba a la Capilla, lo que no sucedía sino los domingos, las mañanas de las altas festividades y los días de sacrificio".

Tal vez lo más importante que Purcell nos haya legado en el campo de la música sacra sean las antífonas "My heart is inditing", "My beloved spake" y su "Te Deum" para el día de Santa Cecilia del año 1694, sin

que quisiéramos olvidarnos de "The Blessed Virgin's Expostulation", tan maravillosamente representativo de su estilo.

La fama que adquirió como compositor dramático es plenamente justificada. Las piezas de teatro de la época son, en general, tan frívolas y huecas, que cabe admirar dos hechos: primero, que Purcell haya podido suministrar para ellas, música incidental tan excelente, y, segundo, que el público superficial de aquellos días la celebrara como lo hizo.

Su primer éxito teatral, en el año 1680, fue la música para "Theodosius", tragedia que gustó enormemente y se convirtió en favorita de las damas, quienes vibraban con la heroína inocente que ingiere veneno, vestida de novia.

Del año 1689 data "Dido and Aeneas", ópera encargada por Josiah Priest, director de una escuela de señoritas, para que sus pupilas se ejercitasen en la danza, el canto y la actuación. De un modo inexplicable, William Cumming traslada la creación de la obra al año 1675. Sin embargo, parece seguro que la primera ópera inglesa enteramente provista de música, "Venus and Adonis" de su profesor John Blow, compuesta alrededor de 1685, haya servido a Purcell de modelo para una serie de rasgos de su "Dido".

Constituye un experimento aislado en su producción, una proeza demasiado avanzada para su época, una gloriosa hazaña que jamás trató de repetir. Sobre los mediocres versos de Nahum Tate, Purcell esparce la magia de su gran humanidad, que da vida aún a una figura como Dido, que gracias a la música, no al libreto, deja de ser una figura marmórea para convertirse en mujer sufriente de carne y hueso.

¡Qué tremenda sinceridad late en sus dos dramáticos lamentos, al principio y al fin de la ópera, a pesar de que ambos se valen de un artificio tan formal como lo es el "basso ostinato"! ¡Qué fuerza reside en las grotescas escenas de brujas y en los coros de marineros, qué gracia y variedad en las once danzas dispuestas para las alumnas de Mr. Priest! ¡Cuántos valores se hallan reunidos en esta breve obra, de apenas una hora de duración!

En los últimos cinco años de su vida, Purcell escribió música para 44 piezas de teatro. En general, se trata de números sueltos, aunque en algunos casos puede hablarse de música incidental, y cuatro obras merecen el título de ópera, en el sentido de Matthew Locke, quien en el prefacio de "Psyche" declara que la mezcla de teatro hablado y música es lo más adecuado para la escena inglesa.

Por desgracia, no fue sino en "Dido" que Purcell se aventura por

el camino que abriera "Venus and Adonis" de Blow, combinando los estilos de los venecianos y de Lully con elementos de la música popular británica en una amalgama perfecta. Es una creación que señala mucho más allá de su tiempo. La influencia siempre creciente de Italia en la música dramática hizo que "Dido" desapareciera de la escena; no se volvió a montar hasta fines del siglo pasado, aunque en los doscientos años intermedios se haya ejecutado, muy de vez en cuando, en forma de cantata.

Dryden encargó a Purcell la música para su pieza patriótica "King Arthur" que obtuvo grandes éxitos en 1691. Entre los números, de un valor muy desigual, se destacan la escena de la helada, cuya inspiración proviene de la ópera "Isis" de Lully, y la famosa canción "Fairest Isle".

Toda la experiencia que entretanto había adquirido en la composición dramática, Purcell la virtió en su obra maestra del año siguiente, "The Fairy Queen", adaptación libre del "Sueño de una Noche de Verano", perpetrada por Dryden. La música es deliciosa de principio a fin, y a pesar de que no se hermana con una sola línea del texto de Shakespeare, su calidad hace olvidar o perdonar el atentado cometido por Dryden contra el bardo de Stratford.

Entre la profusión de sus obras posteriores para la escena, encontramos joyas como las célebres canciones "Nymphs and shepherds", de "The Libertine" (una melodramática versión de "Don Juan"), y "From rosy bowers", de "Don Quixote", su adiós a la vida, escrito en su última enfermedad. La música para "The Indian Queen", que dejara inconclusa, fue completada después de su muerte por su hermano Daniel.

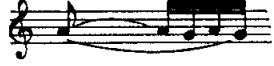
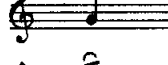
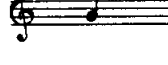
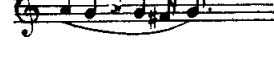
Entre las numerosas obligaciones provenientes de los diversos cargos de Henry, estaba la de escribir música para todos los acontecimientos en la vida de la familia real. Aun cuando no se les pagaba sino una ínfima parte de su salario, los compositores del rey tenían que cumplir con el deber de suministrar para la corte, odas y canciones de bienvenida.

Estas últimas eran obras extensas para orquesta, coro y solistas, llenas de abyectas lisonjas para "nuestra mortal deidad". El interés principal de estas composiciones reside en sus oberturas y estribillos instrumentales, ya que los textos suelen hallarse henchidos de una adulación repugnante e indigesta.

En 1689 comienzan las odas para los cumpleaños de la Reina María. Entre las diversas odas a la música, se destaca, en especial, aquella del año 1692, "Hail, bright Cecilia".

Por último está la música para aficionados que Purcell nos legara. Mencionemos sus Fantasías, forma arcaica a la que infundió una nueva sensibilidad; sus sonatas para cuerdas, con o sin "continuo"; la impresionante cantata para dos sopranos, con texto en latín, "Elegy on the death of Queen Mary", cuyos cuatro breves movimientos resumen la grandeza de su creador; por último, entre las obras editadas por su viuda, "Lessons for the Harpsichord" (una colección de piezas para clavecín) y la antología de canciones publicada con el tan apropiado título "Orpheus Britannicus". La nobleza, la finura y el encanto de las piezas sueltas para teclado no han sido suficientemente valoradas hasta el día de hoy, y más de una de las ocho Suites encierra un pequeño mundo de belleza entre su Preludio fugado y la alegría del Hornpipe final.

Una fuente muy instructiva respecto al dedaje empleado en aquellos tiempos, y, sobre todo, a la ejecución de los adornos, que forman parte intrínseca del estilo, constituye el original de las obras para clavecín. Trae la siguiente tabla de ornamentación:

	SIGNO	SE EJECUTA
(a)		
(b)		
(c)		
(d)		
(e)		
(f)		
(g)		

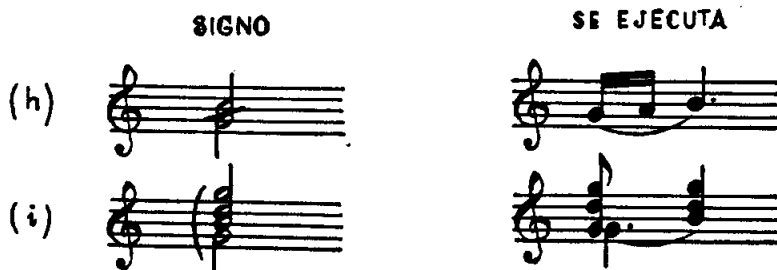
Como vemos, el trino, con terminación (g) o sin ella (a), empieza en la nota superior. Llama la atención el uso del signo comúnmente reservado al trino, para un mordente con apoyatura inferior (b). La apoyatura puede presentarse alargada al comienzo de un trino (c), pero

suele ser breve (d, e). El único adorno que se inicia con la nota principal es el grupeto (f).

Al pie de la tabla se indica que, sobre una nota con puntillo, la apoyatura del trino ocupa toda la duración de la nota misma, trinándose tan sólo por el valor del puntillo, lo que equivaldría a:



Termina la lista con dos ejemplos no enteramente claros:



El primero (h) se ejecuta con frecuencia de la siguiente manera:



es decir, manteniendo la nota inferior, tal como lo muestran las tablas de Chambonnières y D'Anglebert, de la misma época.

El signo (i) corresponde, sin duda, a un arpeggio, que podía efectuarse en dirección ascendente o descendente, o de un modo libre, repitiéndose cualquiera de sus notas, pero que seguramente no se ejecutaba de la manera indicada por la tabla de Purcell, de su viuda o del primer editor. Por suerte, el compositor, que emplea con frecuencia los acordes arpegiados, suele escribirlos nota por nota, de modo que el signo (i) no se nos presenta en su obra sino rarísimas veces.

Conviene recordar que todo lo que comentamos respecto a los signos enumerados, sólo es enteramente válido para la obra del propio Purcell.

Nos vemos obligados, en este punto, a rozar brevemente el calamitoso tema de las ediciones.

Existe, desde luego, la gran edición de la Purcell Society que empezó hace ochenta años y recién se va completando. Es una treintena de tomos, de costo subido y no exenta de errores o discrepancias, ya que los últimos decenios han traído a luz, factores y manuscritos desconocidos a fines del siglo pasado.

Buenas versiones de una parte de la obra vocal, impresas en Oxford University Press, se deben a Sir Steuart Wilson y a Edward Dent. La realización más difundida, empero, es la de Benjamín Britten, que adolece de severas faltas de estilo.

Apenas mejor está la situación en el campo de la música para teclado. Circulan "revisiones" como la de A. M. Henderson, de una irreverencia y ausencia de criterio impresionantes, lo que no ha impedido que se empleen como textos de estudio oficialmente autorizados en algunos conservatorios chilenos, al igual que otras versiones que, si no agregan décimas arpegiadas y marcas de pedal, arrasan con los adornos o los desvirtúan de un modo aplastante.

La autorizada edición de William Barclay Squire, aparecida en la casa Chester, está, por desgracia, tan llena de errores de imprenta (en el texto musical mismo y en el prefacio que explica la ornamentación) que sólo deseáramos de este tercer centenario el obsequio de una nueva edición corregida.

Desde el punto de vista histórico, puede decirse que Purcell conquistó para la música inglesa un lugar en el mundo como nadie antes ni después de él, tal vez con la sola excepción de Dunstable. Poseía un dominio formal y estilístico que supera lejos el de sus predecesores o contemporáneos. Nacido en el año de la muerte de Cromwell, emerge en una época crucial que trae, en Gran Bretaña como en el Continente, la paulatina evolución desde la polifonía hacia un lenguaje musical nuevo, cuyos elementos dramáticos y líricos, es decir, subjetivos, son los que, a la postre, se llevan la victoria.

En Inglaterra se suma a esto la reacción antipuritana de la Restauración que se traduce en una renovada alegría de vivir. En la corte de Carlos II, Purcell debe de haberse imbuido desde su infancia, de aquel espíritu optimista y liviano que es uno de los rasgos inconfundibles de su naturaleza. Rebosa de una vitalidad indómita, gracias a la que sus mejores óperas superan todo lo que al mismo tiempo se escribiera en la cuna del género, Italia.

¿Qué es lo que distingue el arte de Purcell? Britten habla, muy acertadamente, de la "mezcla de claridad, brillantez, ternura y rareza". Habría podido añadir, la mezcla de alegría y dolor. Purcell posee un lenguaje de júbilo que volvemos a encontrar por doquier en su vasta creación, y una expresión, igualmente característica, de tristeza, que aflora en innumerables circunstancias.

El oído de Purcell es de una sensibilidad exquisita para las necesidades de su idioma nativo, cuya cadencia seca y grave capta a las mil maravillas, acentuando cada frase y cada palabra del modo más justo y natural. No sin razón se lee en la segunda edición del "Orfeo Británico": "El extraordinario talento del autor para toda clase de música es bastante conocido. Sin embargo, fue admirado en particular por su música vocal, ya que poseía un genio singular para traducir la energía del idioma inglés".

Un poema conmemorativo, de la misma época, destaca su escrupuloso afán de acentuar todo correctamente: "Cada sílaba, corta o larga, primero la examinaba, para darle sentido con la música".

Vemos en Purcell una conjunción de dramatismo, humanidad y técnica que lo sitúa al lado de los más grandes compositores. Como ellos, presenta un amalgamamiento inextricable de rasgos propios y de influencias ajenas incorporadas a su estilo.

Melodía, color y luminosidad encontró, sin duda, en algunos predecesores. Una novedad para la música inglesa constituyen la intensidad del sentir, la pasión dramática y la tierna sensualidad que Purcell les agrega. En él se han disipado los últimos vestigios del escolasticismo medieval, y prevalece una sorprendente libertad de expresión. Abundan los acentos entrañables, los retardos inesperados, los pasajes cromáticos de armonización audaz.

Junto con el elemento anglosajón hallamos el influjo extranjero, sobre todo francés e italiano, que lo hace nacional y cosmopolita a la vez. El mismo nunca parece haber ocultado su deleite en estilos foráneos. Por admiración a Lully llamó Juan Bautista a su primogénito, y en el prefacio a las Sonatas en Trío del año 1683 dice que "imitan la manera italiana". A esos elementos diversos agrega el idioma de la melodía popular británica con su especial viveza.

No es el suyo un arte sentimental, a flor de piel, y todas sus obras llevan el sello de un maestro del oficio. No se arredra ante abstráculos; más bien al contrario, da la impresión que para él, las dificultades constituyen un poderoso estímulo, puesto que tan frecuentemente él mismo

se las impone. Abunda el trabajo imitativo, los cánones en aumentación y disminución. Numerosísimos son los trozos en que utiliza un "basso ostinato", artificio que los pasacalles y chaconas de su tiempo emplean exclusivamente en metro ternario, mientras que de los "grounds" de Purcell, casi la mitad son binarios. A veces, el bajo se mantiene con rigidez; otras, Purcell varía notas, tonalidad o tesitura, como por ejemplo, en el "ground" en Re menor para clavecín.

También invierte el "ostinato", como lo vemos en el pasacalle de "King Arthur".



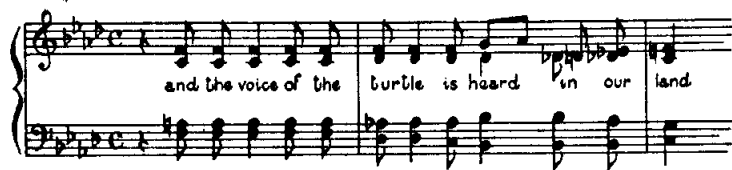
En arias de forma a-b-a, el principio del "basso ostinato" puede ser abandonado en la sección central. Ejemplo: "Thus the gloomy world", de "The Fairy Queen". A veces, Purcell trabaja con un "ostinato" rítmico, relativamente libre, como el del bajo en "Yes, Xansi", también de "The Fairy Queen". Las melodías que emplea en esos "grounds" son casi siempre diatónicas, aunque en canciones o arias de carácter acongojado recurre al simbolismo corriente de la cromática (véase el célebre Lamento de Dido).

Lo milagroso es que el empleo tan frecuente del "basso ostinato" no introduzca en su música ningún rasgo pedante o estereotipado. Al contrario, presenta una variedad asombrosa de recursos, pareciendo regocijarse con el pie forzado. Del artificio surge un elemento emotivo que ya parece pertenecer plenamente al siglo XVIII.

De todas sus características hemos dejado para el final, aquella que es, quizá, más conspicua: su idioma armónico, de perspectivas increíblemente avanzadas para su tiempo. Su originalidad en ese campo es inaudita. Burney habla de experimentos que "proporcionan al oído más dolor que placer" y que "pueden inducir a error a los jóvenes estudiantes".

También escritores del siglo XIX se han horrorizado ante las séptimas paralelas y otras osadías, aunque no hayan hablado, como Burney, de "crudeza armónica". En cambio, frecuentemente han enmendado el

texto musical, por no poderse convencer de que Purcell realmente sabía lo que estaba haciendo. Un pasaje genial que pinta inmejorablemente el arrullo de las palomas (como éste que ocurre en "My beloved spake") fue, para ellos, anatema o equivocación.



Especialmente cuando se trataba de lógica en cualquiera textura musical imitativa, Purcell era de una valentía armónica extraordinaria. Hay en él una despreocupación momentánea por el resultado sonoro vertical producido por el choque de diversas líneas, comparable a la de un Bach. Sirvan de testimonio estos dos ejemplos de "Thus the gloomy world", de "The Fairy Queen".

Purcell busca con fruición el roce de la octava disminuida o aumentada que un siglo teórico ha optado por tildar de "falsa relación", y que no parece falsa al oído ni en Purcell ni en otros grandes. Los dos trozos que siguen, tomados de la antifona "My heart is inditing" para coro a ocho voces y cuerdas, nos muestran el "idioma de júbilo" y la característica fricción armónica que es, en el segundo ejemplo, como un tañido de campanas de gloria.

in - - to the king's pa - lace, into the king's palace

(a)

(b)

Se han trazado paralelos entre Purcell y Bach. También se le ha comparado con Haendel y con Mozart.

El parentesco espiritual con Bach es obvio. Ya mencionamos la similitud de sus procedimientos armónicos y de la posición entre lo arcaico y lo venidero. Falta subrayar la intensidad y el realismo pictórico que ambos tienen en común. Aunque jamás se aleja de la música pura, el sentido dramático de Purcell es tan poderoso que, al igual que Bach, aprovecha hasta la menor sugerencia de emoción o de ambiente, contenida en el texto. Y, lo mismo que en el caso de Juan Sebastián, es poco menos que imposible avaluar su música críticamente, porque aun sus composiciones menos logradas son siempre mejores que las buenas de los contemporáneos. Tal como Bach, constituye, en muchos aspectos, el caso de un período musical. Purcell es el último en escribir fantasías de cámara polifónicas, sin que sepamos si ha querido infundirle nueva vida a la forma antigua o saludar a un pasado que dejaría atrás para siempre.

Distinta es la relación con Haendel. Este, cuando más inglés trata de ser, más debe a Purcell, siendo, en el mejor de los casos, un hábil imitador y sucesor. Pero, ¡cuántas veces parece manso, cuadrado o aburrido al lado de la inquietud purcelliana!

La comparación con Mozart, por más que haya mediado un siglo entre los dos genios, ofrece un fundamento mucho más sólido. Hay allí un extraño paralelismo de índole y de destino, que hasta se extiende a detalles sin importancia, como que ambos hayan compuesto cánones sobre textos inmundos. Al ahondar, vemos que comparten la misma vena alegre y melancólica, la misma naturalidad de inventiva, el apasionamiento trágico y la lucha por una expresión individual. Poseedora de una fabulosa maestría técnica basada en la tradición, asimilan toda saludable influencia extraña para forjarse un idioma altamente personal. Se queman en una productividad volcánica que los deja como exhaustos prematuramente.

Purcell murió tísico a los 37 años. Fue el primer músico que tuvo el honor de ser enterrado en la Abadía de Westminster. "Aquí —dice su lápida— yace el señor Henry Purcell, quien dejó esta vida y ha ido a aquel bendito lugar que es el único donde su armonía pueda ser superada".

MARGOT LOYOLA, INTERPRETE DE LA DANZA Y LA CANCION DE CHILE

En agosto de 1956 partió a Europa Margot Loyola, impulsada por el afán de dar a conocer nuestro folklore en los países del viejo mundo. Visitó Francia, España, la Unión Soviética, Polonia, Rumania, Bulgaria y Checoslovaquia, volviendo a Chile a principios de este año después de haber cosechado laureles para nuestras canciones y danzas de la zona norte, del folklore araucano, de las canciones criollas de la zona central y sur: villancicos, esquinazos, cuecas, tonadas, refalosas y canciones tahitianas escuchadas por ella en la Isla de Pascua. Margot Loyola posee el don imponderable de identificarse totalmente con los testimonios de estos tres mundos aunados bajo la soberanía chilena.

Nuestra gran folklorista ha estudiado todo este repertorio en las fuentes mismas, con excepción del araucano que pertenece a las investigaciones del musicólogo e indigenista Carlos Isamit. Margot Loyola realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, siguiendo cursos de canto con la soprano Blanca Hauser, y Danzas en las Escuelas de Danzas Folklórica de Buenos Aires y Lima.

Desde 1949 es profesora de su especialidad en las Escuelas de Temporada de la Universidad y ha recorrido el país dando recitales, enviada por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación Pública. Es miembro de la Asociación Folklórica de Chile y Miembro Correspondiente de las Asociaciones Folklóricas de Buenos Aires y Tucumán.

Al volver al país después de dos años de permanencia en el extranjero, Margot Loyola, además de informar a la REVISTA MUSICAL CHILENA ampliamente sobre su viaje y la magnífica reacción del público y la crítica frente a nuestro folklore, ha contestado algunas preguntas que le formuláramos.

- 1) Dibujo de Margot Loyola realizado por el artista búlgaro Ivan Boyadjieff.



- 2) En la "Maison de L'Amerique Latine", Margot Loyola interpreta canciones araucanas.



- 3) En París, Domingo Santa Cruz felicita a Margot Loyola después de un concierto en la "Casa de la América Latina". Acompaña a los artistas chilenos Heitor Correa de Azevedo, Jefe del Instituto de Musicología de la Unesco.

—Queríamos que nos dijera si existe unidad racial en Chile y si las diferencias regionales son esenciales o se trata, simplemente, de matices.

—En Chile existe unidad racial y las diferencias regionales no son esenciales, aún cuando en cada zona predominan peculiaridades de clima y paisaje, de costumbres y actitudes humanas. Derivan estas diferencias de los influjos de orden económico; minería en el norte, agricultura en la zona central y ganadería en la austral. Estas actividades son las que crean variaciones en las manifestaciones culturales.

—¿Considera Ud. que nuestro folklore es pobre? ¿Se han investigado todas las formas del folklore musical y de sus danzas?

—El folklore chileno no es pobre. Aunque se han investigado todas las formas del folklore musical y de la danza, estas investigaciones no han sido totales ni sistemáticas. Además, lo realizado no se ha dado o conocer suficientemente.

—Entre nuestros más sobresalientes investigadores tengo que destacar a Carlos Lavín, y Pablo Garrido por sus estudios de la música y danza del norte de Chile, norte araucano, criollo, alacalufe y ona; a Carlos Isamitt, por sus investigaciones del folklore araucano y huilliche; María Luisa Sepúlveda ha realizado magníficos trabajos en el campo de lo criollo y, Australia Acuña, en el de las danzas coloniales; Eugenio Pereira se ha dedicado a investigar el folklore de la Isla de Pascua y del criollismo colonial, conjuntamente con Jorge Urrutia que ha grabado y estudiado las canciones y danzas tahitianas de Isla de Pascua; Adolfo y Pedro Humberto Allende han realizado estudios de lo araucano y criollo y, Alfonso Letelier, del folklore criollo en el valle central. Falta, sin embargo, la integración de estas investigaciones parciales en una obra unitaria y total.

—¿Cuál es el estado actual de la enseñanza folklórica en Chile?

—El folklore no ha sido reconocido realmente entre nosotros como ciencia de trascendencia cultural. Fuera de los cursos realizados en las Escuelas de Temporada que son cortos y esporádicos, además de algunas iniciativas privadas, estimo que hasta la fecha se ha hecho bien poco en este sentido. Mucho le temo a la enseñanza pseudo científica del folklore cantado y bailado, específicamente cuando la hacen personas improvisadas en la materia. Me pregunto si no será mejor dejar estas manifestaciones musicales sometidas a su propio destino, o sea, a su simple supervivencia a través de la tradición anónima.

—¿Qué opinión tiene Ud. sobre nuestra técnica de investigación en comparación con la de otros países?

—Me atrevería a afirmar que estamos en un período primario de investigación folklórica. No tenemos los medios materiales que permitan un logro definitivo de los esfuerzos que se hacen. Espero que algún día se le entregue a los departamentos pertinentes de la Universidad de Chile; Instituto de Investigación del Folklore Musical y Departamento de Antropología, el dinero necesario para realizar una investigación coordinada.

—¿Podría Ud. establecer un paralelo entre la enseñanza y difusión del folklore en España y las Repúblicas Socialistas?

—En las Repúblicas Socialistas la investigación está en manos de organismos estatales a cuya cabeza se encuentran personas especializadas. Además de desarrollar un trabajo sistemático y continuado, su divulgación se amplía por medio del cine, el disco, la televisión y la edición de folletos y música. Además, se celebran actuaciones permanentes de conjuntos masivos en teatros, sindicatos, radio, televisión, y escenarios al aire libre, en cada república y en el extranjero, integrados por gente que ha bailado y cantado por tradición y que interpretan las manifestaciones de su propia región. Por lo general, los directores de estos conjuntos, son músicos.

—En España se desarrolla una labor similar, tanto dentro como fuera del país, a través del famoso conjunto "Canciones y Danzas de España", que lleva recorridos treinta países europeos y de Oriente. Este grupo está integrado por personas de diferentes profesiones y clases sociales, especialmente seleccionadas por jurados competentes, en concursos nacionales.

La seria labor de investigación realizada en todo Chile por Margot Loyola le permitió dar a conocer durante su visita a Francia; en La Maison de L'Amérique Latine, el Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, en la Biblioteca Española de París, en el Cluny Palace y en el Centro Internacional de Estudios Pedagógicos de Sèvres, nuestras canciones araucanas, los cantos de la Isla de Pascua y nuestras tonadas, villancicos, esquinazos, y la resbalosa, danza popular del siglo XIX, y la cueca.

Al comentar la prensa francesa sus actuaciones, dijo: "Margot Loyola, con voz dúctil y aguda musicalidad y emoción, nos ha permitido descubrir y sentir toda la gracia ingenua y picaresca de una música surgida de los pueblos chilenos. Artista excelente, nos aparece en escena con su traje típico, bella y con esa sana modestia con que lo harían las gentes del pueblo, lo que realza aún más sus interpretaciones." (Le

Monde Latin). Por su parte, "France-Soir", escribe el 8 de diciembre de 1956: "Margot Loyola, una bella joven morena, vestida con trajes típicos de las diversas regiones de su país, evoca el folklore chileno. Acompañándose de una especie de tambor liviano o sacando de su guitarra ritmos endiablados, ha sabido evocar con arte natural, una voz de timbre cálido y una ciencia auténtica, todos los aspectos de una música que conocemos aquí más bien bajo su aspecto comercial, porque Margot Loyola no es una cantante, ni una guitarrista, ni una bailarina. Ella ejerce el severo oficio de etnógrafa y musicóloga que la ha conducido a investigaciones sobre la música de América Latina."

Su labor de difusión en Francia la complementó con grabaciones en el Museo del Hombre, la Radio Difusión Francesa, la Televisión y un curso de danzas para profesores de Educación Física.

No menos lucida fue su labor de difusión en España, donde actuó en la Cátedra Ramiro de Maeztu del Instituto de Cultura Hispánica, en la Sala Medina, Teatro del Instituto Nacional, Real Conservatorio de Música de Madrid, auspiciada por las Juventudes Musicales Españolas, el Círculo Medina de Barcelona, el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica en Bilbao y en la Cátedra de América en Asturias donde ofreció seis conciertos. También hizo grabaciones en el Instituto de Musicología de Madrid, en Radio Nacional y Radio España, y en la televisión, además de dos conciertos en el Edificio España, que fueron organizados por Enriqueta Hanne, en los que actuó para la prensa; críticos, poetas y escritores hispanos.

Fernández Cid, en A. B. C. de Madrid, escribe el 23 de mayo de 1957: "En la última temporada se ha comentado mucho la presencia de Margot Loyola en Madrid. Esta artista supo lucir un admirable estilo en la reproducción de las más bellas páginas populares de su país, cantadas con muy grata voz, pero —antes si cabe— con un sentido muy hondo, una expresión rica en matices y contrastes. De esta manera, bien acompañándose a la guitarra, bien con la ayuda del kultrún, el típico tambor chileno, supo trasladar todo el encanto de unas músicas que lo poseen grande. Buen ejemplo, el impresionante "Canto funerario" araucano del que hace una creación." Por su parte, el crítico Enrique Franco dice en "Arriba": "El mérito mayor de Margot Loyola es que ha aprendido su repertorio en las fuentes, ha escuchado a los nativos y ha asimilado sus giros, cadencias y dicción, de manera que sus versiones poseen valor verdaderamente documental".

Después de tan notorios éxitos en Francia y España viajó a la URSS donde, a través de dieciséis conciertos, dados en las Repúblicas de Armenia, Georgia y Azerbaiyán (Cáucaso), en las ciudades de Tbilisi, Erevan y Bakú, en Moscú en un concierto televisado y en cuatro audiciones de Radio Moscú, cosechó éxitos personales y gran apreciación por nuestro folklore.

En Polonia ofreció quince Recitales en diez ciudades; Varsovia, Sopot, Poznam, Krakow, Nova Sol y Guiesno, además de programas de radio y televisión; en Rumania dio diez conciertos en Bucarest, Cluj, Orasul, Stalin, Galati y Graiowa, y cinco en Rumania en las ciudades de Sofia, Plovdiv y Vratsa. Finalizó su gira en Checoslovaquia, donde cantó en teatro, radio y televisión de Praga y Bratislava.

La prensa de todos estos países escribe comentarios entusiasmados: el "Contemporarul" de Bucarest, dice: "... Fueron muy expresivas sus interpretaciones de las canciones araucanas que las acampaña con el "kultrún", instrumento de percusión. Nos emocionó la sencillez de "Canción para el niño", el poderoso dramatismo de "Canción Fúnebre", la delicadeza de "Canción de Amor"; asimismo, la nota espiritual y extraña de invitación a la danza. Hemos viajado con Margot Loyola por las regiones de su patria y nos hemos encariñado con su gente y sus canciones".

El "A Ocecka" de Sofia, comenta: "Canta a la alegría y al dolor del pueblo chileno, siempre dentro de los límites de gran autenticidad". Y "Glos Wybrzeza", de Gdansk: "La artista representa un tipo excepcional de intérprete del folklore, pues ella misma lo recoge y une a su trabajo científico y de estudio, su divulgación. En primer plano ha sobresalido la autenticidad exótica de las canciones interpretadas por la cantante. Los medios de ejecución limitados exactamente, sujetos a la disciplina artística más rigurosa y unidos al inteligente aprovechamiento de los valores vocales, han dado un cuadro real del folklore chileno y han permitido sentir con facilidad el tema y la letra de las canciones tan diferentes de las nuestras".

Podríamos seguir reproduciendo párrafos de las numerosas críticas traídas por Margot Loyola de su gira por Europa, pero la muestra que damos a conocer es valiosa y decidora. Esta artista ha realizado con su labor de difusión de nuestro folklore una labor inteligente y de extraordinaria envergadura. Margot Loyola debe continuar esta labor en los países de América y Europa y esperamos que Chile y la Universidad la apoye, porque su arte y su patriotismo así lo exigen.

SITUACION DE LA LITERATURA PIANISTICA EN EL EXPERIMENTALISMO CONTEMPORANEO

p o r

Cirilo Vila

Un pianista o un estudiante de piano de nuestra época, enfrentado a la producción que los compositores actuales han dedicado a su instrumento, se plantearía, a no dudarlo, una serie de interrogantes, derivadas tanto de la situación que ocupa dicha producción dentro del total de la música contemporánea como de los problemas específicamente pianísticos que suscita. Interrogantes que poseen, en cierto modo, el carácter de apremiantes, por cuanto algunas de ellas inciden en el porvenir del intérprete. A bosquejar un breve estudio de tales problemas y a formular en lo posible algunas respuestas, va encaminado el presente artículo.

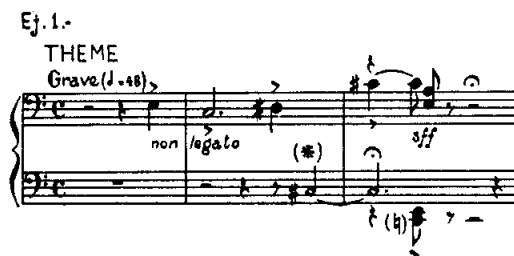
Conviene advertir, por otra parte, que dicho estudio se realizará, en cuanto sea factible, con un criterio esencialmente pianístico, con el objeto de enfocar el asunto desde una posición más singular y definida. (No se interprete mal el término pianístico y distíngaselo claramente del peyorativo vocablo "pianero". Un pianista, como cualquier otro intérprete digno de tal calificativo, es y debe ser ante todo un músico, cabal y consciente). Además, tal criterio ofrece la ventaja de darnos una visión de perfiles más humanos, por cuanto, como ya se ha señalado, un estudio de esta índole reviste para el pianista un carácter más urgente, más inmediato, e incluso, más vital.

Aunque el piano no ocupe dentro de la producción musical de la actualidad el sitio preeminente que le confirió el Romanticismo —período en que se constituyó en uno de los ejes básicos para la mayoría de los compositores— no podríamos afirmar categóricamente, pese a la pérdida de su cetro, que haya pasado a una posición secundaria o que haya sido desdeñado por los creadores contemporáneos. Esta aseveración estaría muy lejos de ser válida.

En efecto, si bien es cierto que la atención de los compositores se ha desviado preferentemente hacia otros derroteros y ha hecho perder al piano su lugar de privilegio, en parte debido al enriquecimiento de las posibilidades de otros instrumentos, no es menos cierto que los grandes creadores de nuestra época le han obsequiado con una parte importante de su obra. No sólo eso. Los más auténticos innovadores del siglo han transmitido al instrumento las peculiaridades de su estilo, desde Debussy y los impresionistas hasta los músicos más recientes. Tanto es así, que si consideramos la literatura pianística exclusivamente, podríamos trazar un panorama bastante exacto de la evolución musical de nuestros días y de las singularidades que distinguen a tendencias y autores.

Asimismo, los compositores contemporáneos, al infundirle sus respectivos caracteres estilísticos al instrumento, no han despreciado la posibilidad de encontrar recursos sonoros distintos en él (hablamos aquí del piano normal, como instrumento legado por la tradición), conduciéndolo por una vía experimental. Recursos como el siguiente, por ejemplo:

(Copland, Variaciones para piano).



en que la nota señalada con asterisco se oprime silenciosamente y al levantarse el resto de las teclas menos ésta queda resonando su octava superior, que ya ha sido presionada, con una sonoridad muy especial, son un ejemplo de tales búsquedas.

Empero, un hecho es evidente: por esta senda no es mucho más lo que puede avanzarse y hallazgos como el citado son escasos, si no únicos y excepcionales, por cuanto el instrumento que hemos designado como piano normal vio prácticamente agotadas sus posibilidades instrumenta-

les intrínsecas durante la época del Romanticismo, habiendo llegado a su máximo esplendor y más alta culminación con el pianismo de Chopin y, por sobre todo, con el de Franz Liszt.

Si bien el primero, debido a una compenetración extraordinaria entre pensamiento musical y medio instrumental confirió al piano una personalidad inconfundible, el segundo, llevado de su dominio absoluto de la ejecución, no dejó prácticamente ningún terreno inexplorado en su instrumento, tanto en lo referente al aspecto puramente virtuosístico como por lo que respecta a posibles efectos. Esta aseveración es probable que cause sorpresa y que pueda provocar controversias. Se podría argüir que otras corrientes posteriores han proporcionado al piano un nuevo bagaje de recursos, como sería el caso, por ejemplo, de los autores que representan al impresionismo, o bien, algunas individualidades de tanta originalidad y carácter como Béla Bartók.

Pero estos argumentos son fácilmente refutables. En efecto, las sonoridades de tipo impresionista ya aparecen en Chopin (bastaría con citar la *Berceuse* de dicho autor), y el pianismo de Ravel encuentra su antecedente en Liszt —algunas páginas de los *Años de Peregrinaje* son una excelente comprobación— y asimismo, los efectos de tipo percutido, tan característicos de Bartók, encuentran su antepasado, también, en las obras del ilustre coterráneo de este último.

No es que se quiera restar originalidad o mérito a los compositores posteriores mencionados. Es indudable que las posibilidades señaladas por Chopin y Liszt, a la vez que fueron dotadas de un nuevo sentido y una orientación diferente, encontraron en sus respectivos estilos una realización rica y plena, de extraordinaria calidad. Sólo que, además de lo expuesto, aún subsiste otra diferenciación: tanto Liszt como Chopin pensaban pianísticamente, en cambio los músicos que les sucedieron, si bien explotaron otros recursos del piano, algunas con innovaciones verdaderamente revolucionarias, lo hicieron principalmente en función de sus respectivas tendencias estéticas —lo cual concuerda con lo que afirmábamos anteriormente— aplicando éstas al instrumento. Muchos de ellos contemplando ciertamente el aspecto pianístico, incluso, como decíamos, investigando nuevos expedientes sonoros —sin olvidar que compositores como Bartók o Prokofieff fueron también excelentes intérpretes—, pero otros, como Schönberg, apartados totalmente de lo usual y virtuosístico legado por el siglo XIX, entreviendo, quizás, posibilidades musicales intrínsecas, o siguiendo una vía esencialmente abstracta, creando, sin duda, obras de alta calidad musical y expresiva:

SCHÖNBERG — *Klavierstücke*. Op. 19, N° 16.

Ej. 2.-
Sehr langsam (♩)

mit sehr zartem Ausdruck
genau in Takt
wie ein Hauch

desprovistas, empero, de un carácter netamente instrumental.

Asimismo, los representantes del experimentalismo más reciente han tratado de buscar en el piano recursos que respondan a sus exigencias innovadoras y a las necesidades de su lenguaje y de sus convicciones de avanzada. Es decir, se han ido ensanchando los horizontes del instrumento —aunque no sea bajo un predicamento estrictamente pianístico, como anotábamos antes— y se han llevado sus posibilidades acústicas a un límite que quizás sea el último, como lo comprueba el hecho de que se haya arribado a la invención y construcción de pianos preparados —como el piano preparado del norteamericano John Cage, por ejemplo, que es el más conocido—, mecanismos que sobrepasan la esfera del piano normal, y permiten al compositor contar con un inmenso caudal de probabilidades y efectos sonoros, como se verá más adelante.

Las anteriores consideraciones requieren una explicación más extensa en cuanto se refiere a posibilidades acústicas del piano y poder apreciar de este modo dónde residen las innovaciones de los últimos experimentalistas, como es el caso del citado John Cage, el alemán Karlheinz Stockhausen o el francés Pierre Boulez. Hemos mencionado la palabra límite, y nos parece que haciendo un recuento, adoptando como

punto de mira precisamente los límites alcanzados por el piano, podemos clarificar bastante la perspectiva en el asunto que nos ocupa.

Porque, en efecto, el problema se reduce en último término a una cuestión de límites, tanto por lo que respecta al instrumento en sí, como a los límites inherentes al pianista y a los que alcanza el auditor ante el estímulo sonoro del piano.

Los límites del instrumento podemos referirlos, a grandes rasgos, a la velocidad y a la matización. En cuanto a la primera —cualidad eminentemente virtuosística—, ya en las postrimerías del pasado siglo nos parece que se obtuvo un límite prácticamente infranqueable, no sólo en las obras de virtuosos como Liszt, Anton Rubinstein, Godowsky u otros, sino, incluso, en las de un Brahms, por ejemplo, para quien nunca constituyó un fin lo virtuosístico y que jamás cayó en alardes malabaristas, superfluos y estériles:

J. BRAHMS — *Concierto Nº 2 en Si Bemol, 1.er movimiento.*



Esto, como es obvio, podemos hacerlo extensivo a los límites que afectan al ejecutante.

En lo que atañe a la matización, podemos considerar sus límites en cuanto al máximo o al mínimo volumen posible del sonido. Por lo que respecta a la mayor intensidad sonora, hemos de reconocer que también se llegó a un límite extremo en la pasada centuria, aunque se hayan empleado posteriormente indicaciones de matiz que señalarían un mayor volumen (ffff); pero los efectos obtenidos no superan en intensidad sonora a los obtenidos en las obras precedentes, debido, seguramente, a que en éstas el tipo de escritura es más denso y compacto:

LISZT, Sonata en Si Menor.



Tampoco podríamos afirmar que es en nuestra época cuando se obtiene el límite extremo en cuanto a una mínima intensidad de sonido se refiere. Descontando algunos fragmentos de las obras de Liszt, encontramos una variada gama de matices en la música impresionista, tendiente a reducir la sonoridad del instrumento, alcanzando en muchas oportunidades el "piano-pianísimo" (ppp), y aun superándolo, aunque en forma más restringida. En cambio, para Isaac Albéniz, una indicación como pppp es algo muy usual y frecuente, llegando a veces a un casi increíble ppppp (en "Evocación", por ejemplo, en algunos compases finales). También encontramos, ya durante el impresionismo, ciertas diferenciaciones casi imperceptibles en la gradación de matices, como sería el caso de Debussy, cuando hace una distinción sutilísima y casi inaudible entre p y pp, indicando un término medio de "piú p". Diferenciaciones que el lector podrá observar, además, en el trozo de Schönberg citado anteriormente:

pp — ppppp — pp — ppp ; p — pp — PPP — pppp —.

Como puede fácilmente advertirse, la limitación del instrumento en cuanto a la matización, pasa a constituir también un problema de orden técnico para el intérprete, quien se ve impelido a efectuar distinciones de sutileza extrema, casi inejecutables, o que precisan, en todo caso, de una concentración en grado superlativo. Y llega un momento en que topa, indudablemente, con un límite infranqueable.

Asimismo, se infiere de aquí una limitación en cuanto a la capacidad receptiva del auditor, porque es también indiscutible que sutilezas de matización como las anotadas, alcanzan un grado en que las diferenciaciones se tornan inaudibles. Y ún más: lo serán no sólo para el auditor sino, incluso, para el mismo ejecutante.

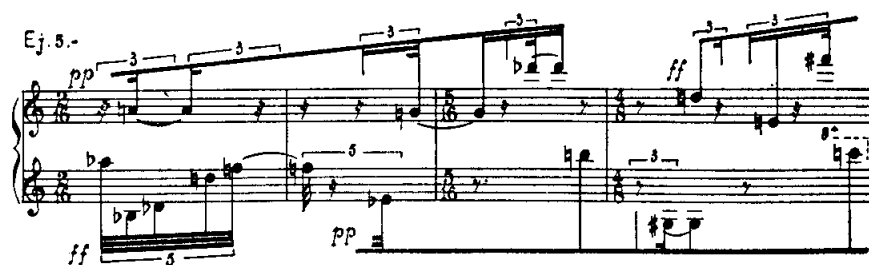
Ahora bien, los músicos del más reciente experimentalismo han conseguido para el piano un nuevo límite, concerniente también a la

matización; límite que pone en juego la concentración del intérprete y que es susceptible de discutirse en cuanto a su posibilidad de captación por el auditor. Este nuevo límite, que podría estimarse como obtenido gracias a un criterio experimental con el instrumento, obedece, en principio, a razones y premisas anteriores, de carácter específicamente musical.

En efecto, los compositores más recientes, afiliados a la técnica de la música serial, han advertido que el concepto de serie debe no sólo afectar a las alturas y sonidos, sino también a los ritmos y, para el caso que nos interesa, a los matices, por cuanto estos elementos juegan un papel estructural evidente en una obra de música. Es decir, los matices ocupan, también, un lugar importante en la estructuración de una composición musical, lo cual encuentra su concreción en los "Mode de valeurs et d'intensités" y en "L'Ile de Feu" del compositor francés Olivier Messiaen —aunque Anton Webern ya había notado este hecho—, donde es frecuente encontrar superposiciones de matices, los más disímiles y opuestos en muchos casos (v. gr.: FF-p), lo cual redunda, por otro lado, en una apreciable dificultad de ejecución.

O bien, en el siguiente fragmento de una obra de Stockhausen, donde encontramos un ejemplo —aunque no de los más característicos— de lo que decíamos:

KH. STOCKHAUSEN: *Piece Pour Piano*.



Precisamente, es en las 2 suites para piano de Stockhausen y, especialmente, en las "Trois Estructures" para 2 pianos de Pierre Boulez, donde este nuevo hallazgo encuentra sus últimas consecuencias.

¿Puede el auditor captar esto convenientemente? Porque es indubitable que si superponemos un FF a un pp, por ejemplo, este último desaparece casi por completo. Lo que experimenta cualquier auditor cuando escucha una obra como "L'Ile de Feu" de Messiaen es una suce-

sión casi ininterrumpida de grandes intensidades sonoras. Este mismo auditor se llevaría una enorme sorpresa si hojease la partitura de la obra susodicha, pues encontraría una gran cantidad de matices que indican volúmenes sonoros pequeños, que, eso sí, se producen en forma simultánea con aquéllas. Lo que justifica esta nueva experiencia es el hecho de que, si bien las diferencias de matices son prácticamente imperceptibles, se verifican, en todo caso, modificaciones timbrísticas en la emisión de las sonoridades predominantes.

La necesidad de los compositores de utilizar nuevos recursos y de obtener nuevas combinaciones, en circunstancias que, como ya se ha visto, se ha topado con un grado límite en el piano normal, ha obligado a los autores a recurrir a innovaciones en la estructura misma del instrumento, llevándolos a la invención de mecanismos ya citados, que se denominan "pianos preparados". El de John Cage es un caso típico, además de constituir el único más conocido. Lo básico del susodicho mecanismo es la colocación, entre las cuerdas, en ciertos puntos notables de su longitud, de materiales de orden diverso, como objetos de metal, madera o caucho, materiales que modifican las cuatro características del sonido producido por la cuerda vibrante: duración, intensidad, frecuencia y timbre. Si recordamos que a una misma tecla, en una gran parte del teclado, corresponden tres cuerdas y si se imaginan estos diferentes materiales en modificación en distintos puntos de estas tres cuerdas, se tendrá una idea de la variedad y complejidad de las posibilidades sonoras en un instrumento así dispuesto. Además, el piano preparado tiene el mérito de hacer practicables los mundos sonoros a los cuales los músicos experimentalistas debían renunciar, si se considera la dificultad de realizarlos que se mantenía hasta la aparición del referido instrumento.

Vemos ahora algo relativo a problemas de ejecución, que son de incumbencia exclusiva del pianista.

Desde el punto de vista de la mecánica pianística, la música serial plantea algunas dificultades, que aquí solamente esbozaremos. Es sabido que la técnica instrumental está basada en los fenómenos sicofisiológicos de los hábitos y de los reflejos condicionados, lo cual se manifiesta claramente en el empleo de las digitaciones. De aquí, por ejemplo, las digitaciones típicas para escalas, arpeggios, etc.

Pero en la música serial, debido a las peculiaridades de su lenguaje y de su interválica, tales digitaciones, derivadas de una técnica basada en una concepción tonalista de la música, no pueden ser de utilidad, y debemos declararlas en falencia, respecto de la música reciente. (Sin

olvidar, por otra parte, que el hábito de la digitación es un auxiliar inestimable en la lectura a primera vista).

Habría, por ende, que buscar un sustituto para tales tipos de digitación, pero, vista la enorme multiplicidad de combinaciones que pueden verificarse en la música serial, su aprendizaje, siendo poco menos que interminable, además de lo engorroso, carecería de una utilidad efectiva. La única solución posible es practicar la "versatilidad en la digitación", tal como aparece, por ejemplo, en el magistral tratado de Alfred Cortot "Principios Racionales de la Técnica Pianística", principio éste que proviene de la escuela del pedagogo alemán Martín Krause, y cuyo antecedente más remoto se remonta al Tratado de K. Ph. Emanuel Bach, donde ya aparece este concepto de digitación más o menos desarrollado.

Otro problema de ejecución que nos plantea la música serial es el empleo de las manos cruzadas, como ocurre en las Variaciones de Anton Webern, donde este uso se deriva de la necesidad de clarificar la marcha de las series dodecafónicas, entregando a cada mano la responsabilidad de una de ellas. (En realidad es una sola serie, pero para facilitar la explicación supondremos que hay dos distintas).

Realmente, este empleo no se justifica, por cuanto, además de implicar una dificultad evidente de ejecución, creando un nuevo tipo de malabarismo, es de considerar el hecho de que el esclarecimiento de la estructura de una obra musical no puede confiarse a un fenómeno visual, tanto por lo que atañe al intérprete, quien debe poseer la suficiente cultura musical para comprenderla, como en lo referente al auditor, para el cual, una ejecución de este tipo, con continuos cruces de manos, es indudablemente un elemento distractor.

Consideremos, ahora, un hecho que es de importancia capital, esto es, si al piano, dados los antecedentes que preceden, y vista la invención de nuevos mecanismos como asimismo las progresivas conquistas en el campo de la música electrónica, le espera un porvenir inminente de instrumento fósil y anquilosado. Esto, observado desde el punto de vista de los compositores actuales, que tal vez podrían renunciar a seguir escribiendo para un instrumento que no les ofrece nuevas perspectivas sonoras, por cuanto ha alcanzado un límite en este sentido; o desde la posición de los pianistas, quienes podrían estimar, con verdadera y creciente angustia, que la profesión a la cual han dedicado sus afanes ha perdido su vigencia o podría perderla en un futuro no muy lejano.

En cuanto al primer punto de vista, hay que convenir en que el piano, si bien acústicamente no puede brindar nuevas posibilidades, en cambio posee una inmensa ductilidad que lo hace adaptable a cualquier tipo de lenguaje musical —como lo ha demostrado en el transcurso del presente siglo— y, además de eso, cualquier creador, aunque no pretenda explorar nuevas rutas en un campo abiertamente experimental, puede volcar sus inquietudes expresivas en el instrumento. (Tal es el caso de Arnold Schönberg, que citábamos anteriormente; ejemplo que podría encontrar imitadores en lo sucesivo). Por lo demás, el piano posee, entre todos los instrumentos, un carácter muy especial de espiritualidad musical y abstracción intelectual, que lo hace único e insustituible dentro de todos ellos. Esto lo ha señalado en forma magistral Thomas Mann, en un maravilloso párrafo de su obra "Doktor Faustus".

Ante la interrogante que se plantea el intérprete, para quien el problema implica una gravedad y urgencia mucho mayores, la respuesta es asimismo una negativa a sus justos temores. En primer lugar, nuestra época posee un arraigado sentido de reestructividad histórica que no haría permisible el que las obras maestras del piano pasaran a ser simples reliquias o que el piano corriera un destino semejante al que experimentaron sus antepasados en otra época.

En segundo término, los intérpretes serán siempre necesarios y gozarán de un papel activo en la vida musical —sobre todo, cuando se cuenta con un repertorio de primera categoría, como ocurre con los pianistas— por cuanto nunca cesará la humanidad de acudir a escuchar a los individuos que, poseedores de una sólida cultura musical y una auténtica musicalidad, experimentan una honda conmoción estética y pasional ante la música, y saben transmitir esa misma conmoción al resto de los hombres. En otras palabras, estimamos que el porvenir del intérprete está asegurado mientras no se pierda —confiamos en que no ocurrirá jamás— el sentido esencial profundamente humano de la música, en particular, y, en general, de todo el arte.

LOS MANUSCRITOS DEL MAR MUERTO CONTIENEN ELEMENTOS MUSICALES MUY REVELADORES

p o r

Eric Werner

Desde 1948, cuando se descubrieron los primeros manuscritos del Mar Muerto, se han publicado más de 3.000 obras eruditas y otros tantos artículos sobre los múltiples problemas que suscitan. Las reseñas periódicas sobre este tema sobrepasan las cien mil y han sido escritas en todas las lenguas. En un principio, estos manuscritos tan contradictorios, interesaron principalmente a los arqueólogos, teólogos e historiadores, pero ahora los literatos y musicólogos comienzan a interesarse por estos documentos del mundo judaico helenístico. Los que estudian estos manuscritos ven en ellos un fiel reflejo de los puntos de vista y las esperanzas, la cultura y las costumbres de Palestina inmediatamente antes o durante el nacimiento del Cristianismo. Sobre este punto han surgido muchas controversias y los especialistas no se han puesto de acuerdo sobre la fecha exacta o probable de estos manuscritos. ¿Fueron escritos antes de la época de Jesús, durante su vida o mucho después? Aunque es prematuro dar una respuesta definitiva a estas preguntas, buen número de importantes hechos históricos son incuestionables.

La colectividad religiosa de los Esenios.

Alejados de la turbulenta Jerusalem y de sus rencillas políticas, vivían en Tierra Santa, en una época entre el año 150 A. C. y el año 150 A. D. —las fechas son aproximadas— un grupo de piadosos colectivistas, los Esenios. Produjeron una literatura de enorme interés. A través del pensamiento y de la palabra se opusieron al espíritu fermentador del helenismo. En su disciplina se anticiparon al espíritu monástico cristiano y siguiendo una regla establecida vivían en una pobreza libremente elegida, una obediencia a sus superiores y una castidad voluntaria. Los manuscritos de una orden misteriosa, estrechamente ligada a la de los Esenios, fueron descubiertos en Khirbet Qumran cerca del Mar Muerto. Revelan una escuela de pensamiento de la que se conocía muy poco.

La orden era regida por un personaje de gran vuelo religioso, a quien llamaban "El Maestro del Bien", un hombre (o una serie de hombres) santo sin duda, semisacerdote y semimaestro. Es muy probable que él sea el autor de los manuscritos. Estos fueron escritos en lengua hebrea en cuero o pergamino y demuestran poca o ninguna influencia griega. Esta tendencia "aislacionista", extraordinariamente rara dentro de la cultura helenística, en la que elementos griegos, romanos, hebreos, persas y egipcios se encontraban y alimentaban mutuamente, también surgió durante la corta vida de la primitiva Iglesia Judeo-Cristiana. Ambos grupos, los Esenios y los Judeo-Cristianos fueron eventualmente pulverizados por las fuerzas superiores del Judaísmo y de la Cristiandad Gentil.

Algunos de los manuscritos del Mar Muerto contienen elementos que, directa o indirectamente, tienen significado musical. Tratan sobre el uso de ciertos instrumentos, la evolución de la forma antifonal y los primitivos esfuerzos de notación con neumas.

Por lo menos en tres de los manuscritos se habla de los nombres de algunos instrumentos y de su uso: en *La Guerra de los Hijos de la Luz contra los Hijos de las Tinieblas*, en el *Himno de Acción de Gracias* y en la regla de la orden, el llamado *Manual de Disciplina*. Los instrumentos que mencionan son los mismos que frecuentemente aparecen en el Salterio. Se leen las mismas frases familiares para aquellos lectores asiduos de la Biblia, especialmente las del Libro de los Salmos. No obstante, si se escudriña con mayor cuidado, emergen importantes diferencias: los instrumentos que menciona el Salterio son reales, suenan y son un medio para producir tonalidades. Este no es el caso de los instrumentos mencionados en los manuscritos. En nueve casos entre diez no son sino que metáforas poéticas o símiles y no instrumentos de verdad. Dos casos específicos ilustran esta afirmación:

"Cantaré con conocimiento
Y toda la música será para la Gloria de Dios
Mi lira y mi arpa serán
Para esta Santa Orden fija
Y la flauta de mis labios
Elevaré
Hacia este círculo de justicia".

No cabe duda que la "flauta de mis labios" es una circunscripción poética del canto y que de la misma manera "lira y arpa" se refieren a la adoración en general.

La frase "cantad con conocimiento" nos es familiar por la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios. La "Santa Orden" se refiere al calendario de la Orden de Qumran, la que en ciertos detalles se desvía del calendario judío usual de la época, y cuyo valor es enfatizado por los manuscritos. La indiferencia que encontramos en los escritos de San Pablo hacia, para no decir por los instrumentos musicales ("vengo a ser como un metal que suena o campana que retiñe") es compartido por el autor de nuestros manuscritos. ¿Cómo podría interpretarse el verso siguiente sino que de manera alegórica?

"Mis adversarios vociferaban sus insultos
(contra mí)
Con una lira, acompañada por cantos escarnecedores".

El poeta se refiere aquí a un verso de las Lamentaciones "Fui un hazmerreir para todo mi pueblo y todos se mofaban de mí". En realidad es difícil imaginar que un grupo de personas (los adversarios) contrataran a un tocador de lira para que acompañara sus cantos de mofa.

Interpretación metafórica.

Una interpretación puramente metafórica es la que corresponde al tipo puritánico-ascético de adoración que describen los manuscritos, el mismo tipo de austeridad auspiciado por los cristianos primitivos. La secta que escribió los manuscritos del Mar Muerto se oponía a los sacrificios de animales; la música instrumental usada en el Templo de Jerusalén, debe recordarse, siempre fue un accesorio del culto de los sacrificios. Al desaparecer el sacrificio, la música instrumental pierde su razón de ser. Por lo tanto, los instrumentos musicales a que se refieren los manuscritos no pasan de ser licencias poéticas.

Esta regla, no obstante, tiene una excepción importante: el manuscrito de la *Guerra de los Hijos de la Luz*. Este extraño documento se propone describir el orden de batalla de la guerra apocalíptica entre las fuerzas del Bien y las del Mal. Las posiciones tácticas, estandartes, líneas de ataque y de defensa y hasta las trompetas y cuernos de señalización son descritos en detalle. Se habla de varios tipos de trompetas de

metal, todas ellas llevan el nombre de las funciones militares que desempeñan; en cambio, los cuernos de carnero, *shofars*, no son muy diversos.

El problema de si todo el manuscrito es algo más que una fantasía teológica, es algo que no se puede afirmar; pero fantasía o ritual guerrero, el grupo a que se glorifica —o que se glorifica a sí mismo—, debe haber sido muy versado en cuestiones musicales. Las trompetas, especialmente, ocupan un papel muy importante en esta visión apocalíptica y el tema es tratado desde un punto de vista estrictamente técnico. Debe subrayarse que el Libro de las Revelaciones incluye referencias similares a las trompetas, en esta guerra definitiva entre el Bien y el Mal. Esta vez nos vemos obligados a considerar las trompetas como verdaderos instrumentos musicales y no como metáforas poéticas.

Ecuación de la terminología arcaica.

Coincidiendo con el excelente comentario de este manuscrito hecho por el profesor Yigal Yadin de Jerusalén, el autor de este artículo ha buscado la expresión musical moderna de los términos técnicos arcaicos. Los párrafos siguientes son el fruto de esta investigación:

- 1) "Los sacerdotes tocarán una señal continuada *sostenuto legato*".
- 2) ... "ellos (los sacerdotes) tocarán una señal aguda *staccato repetido*" (el texto hebreo sugiere aquí un rompimiento constante o interrupción del tono, el que podría tomarse como doble o triple golpe de lengua).
- 3) "Los sacerdotes soplarán (sobre seis trompetas) *al unísono* un gran grito de guerra".

¿Qué nos enseñan estas especificaciones? Cuando términos técnicos nos transmiten ideas como *legato*, *staccato*, *sostenuto*, golpe de lengua, etc., debemos llegar a la conclusión de que existía pericia en el arte de los instrumentos de viento. Y lo que es más importante aún es la evidencia de notas y tonos definidos. Habría sido imposible que dos o más trompetas produjesen un sonido al unísono "como una sola voz", a menos que los instrumentistas pudieran regular el tono con considerable maestría. Esto comprueba, por lo menos, que las trompetas del Templo tenían un número definido de notas y frases. El sonido de las señales mismas debe haber sido bastante agudo, porque las trompetas del Templo pertenecían a la familia de los instrumentos cortos de dos pies.

Himnos de Acción de Gracia.

Otra indicación no menos notable de las ideas musicales contenidas en los manuscritos del Mar Muerto es la aparición rudimentaria de la forma antifonal. Especialmente el *Himno de Acción de Gracia*; pero también otras secciones poéticas de los manuscritos, pueden considerarse como el eslabón perdido en la evolución gradual de la salmodia simple a la forma más redondeada del antifón clásico.

La estructura formal del antifón puede describirse a grandes rasgos como ternario, A-B-A, en el que A es habitualmente un verso prefacial de las Escrituras y B un verso incertado del Salterio o los Cánticos, o por lo menos una cita poética. A menudo la última A es reemplazada por la Doxología Menor ("Gloria Patri") o un "Alleluya" adicional. El rasgo más característico es la combinación de citas de la escritura con algún refrán coral.

Buen número de los *Himnos de Acción de Gracia* representan una etapa intermedia en la evolución hacia la forma antifonal. Todavía no se puede discernir una estructura clara, y los himnos no están concebidos en forma ternaria. No obstante, los elementos de refranes y citas ya se encuentran combinados en estos poemas. Por ejemplo:

"Te doy gracias, Señor

Porque Tú mantienes mi alma fuera de los zarzales de la vida"

"Porque tú pusiste en fuga a mis enemigos...

Pues tú me has hecho justicia, y has tomado la defensa de mi causa

Has reprendido a las naciones y pereció el impío; has borrado los nombres de los tales para siempre por los siglos de los siglos". (Salmos IX, 4)

"El abrió y ahondó una fosa; mas ha caído en esa misma fosa que él hizo

Glorificaré al Señor por su justicia y cantaré himnos de alabanza al Nombre del Señor Altísimo". (Salmos 7:16)

"Una sola cosa he pedido al Señor, ésta solicitaré; el que yo pueda vivir en la casa del Señor todos los días de mi vida". (Salmos XXVI:4)

Fácil es imaginar cómo se realizaba el canto de este himno. Los ancianos de la Orden, que presidían, entonaban el himno y cuando

aparecía una cita familiar, la congregación unía su voz al canto tradicional y al final todos cantaban las últimas palabras. El famoso historiador de la iglesia, Eusebio, citando al filósofo judío alexandrino Filo, habla directamente del canto antifonal al describir las asambleas del Terapeutas, una secta estrechamente relacionada con la Orden del Mar Muerto. Pero en los manuscritos no existe evidencia de esta práctica. Estos himnos y salmos son el patrón de los prolongados y elaborados oficios monásticos de las centurias posteriores.

¿Anotación Musical Primitiva?

Si los descubrimientos mencionados anteriormente pueden ser considerados eslabones interesantes, pero no sorprendentes, del desarrollo musical judío-cristiano, los enigmáticos signos de dos de los manuscritos pueden ser una evidencia inesperada y, en realidad, revolucionaria, en la historia de la notación musical.

Cuando se derrumbó la cultura antigua bajo el paso de la invasión de los bárbaros, una de las víctimas, entre las muchas bibliotecas y obras de arte, fue la antigua notación con letras de la música griega. Aunque fue un sistema engorroso, era exacto y fácil de captar. La música del mundo Cristiano tuvo que comenzar de nuevo en busca de un sistema de notación. El largo y laborioso camino de la nueva notación Cristiana, que en Europa se convirtió en nuestro método moderno de escribir música, es cosa bien conocida por todos los estudiantes.

De este largo desarrollo, los neumas primitivos son las fuentes más características del antiguo sistema del Cercano Oriente, la así llamada notación fonética. Encontramos este tipo de notación primitiva, aunque no del todo musical, en muchas civilizaciones antiguas, especialmente en Bizancio, Siria, Armenia y en los manuscritos hebreos; parece que se desarrolló en Siria durante el siglo V de nuestra era. Se utilizaba especialmente para indicar en forma vaga la línea melódica, la fluctuación de la voz del lector, porque fue concebida principalmente para la lectura pública de los libros sagrados. Por supuesto, no pudo ser transcrita con exactitud. Hasta ahora se pensó que estos signos fonéticos representaban el primer intento de la cristiandad por notar (escribir) sus cantos.

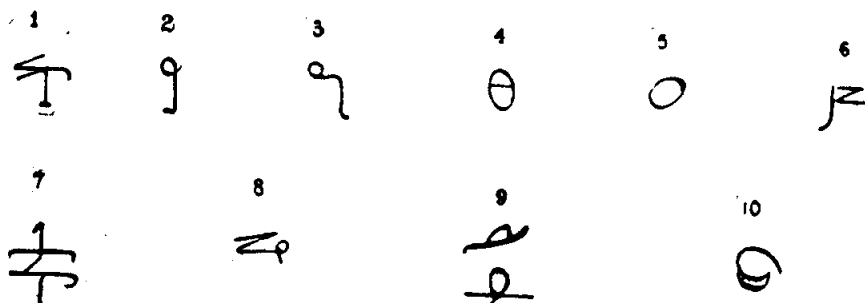
Signos no explicados satisfactoriamente hasta el momento.

Los manuscritos del Mar Muerto parecen contradecir esta suposición. Millar Burrows, autor de una obra notable sobre los manuscritos, escribe:

"Lo que más sorprende, sin embargo, son algunos signos muy elaborados y misteriosos al margen de dos de éstos manuscritos (Comentario de Isaías y Habacuc). El significado de todos estos signos no ha sido explicado satisfactoriamente todavía. Algunos de ellos podrían señalar versículos seleccionados para su lectura pública o bien tener un significado especial para la enseñanza de la doctrina. También podrían ser señalizaciones para llamar la atención sobre errores cometidos al copiar ciertos trozos que requieren correcciones. Algunos son tan elaborados que puede tenerse la tentación de considerarlos "garabateos" de algún distraído copista o estudiante, pero semejante suposición es nada más que un último recurso. A fin de lograr una solución convincente de este problema tendremos que esperar hasta que surjan ejemplos similares de la misma especie en otros manuscritos, a fin de establecer una comparación".

La verdad es que existe la especulación sobre la posibilidad de que estas señales sean las formas primitivas de la posterior acentuación masorética, o sea, de la notación fonética de las Escrituras hebreas. Esta hipótesis le atribuiría a estas señales un función de metraje y posiblemente una función musical. A falta de señales similares o comparativas en otros manuscritos esta conjetura no podría ser mantenida.

Las diez señales marginales que aparecen en los manuscritos del Mar Muerto son las siguientes:



El que escribe estas líneas ha podido trazar la huella de un cierto número de signos similares en manuscritos de la antigua Iglesia Bizantina y Eslovaca. Están reproducidos en su totalidad en la magnífica obra de la señora Paralikova Verdeil "La música bizantina en Bulgaria y Rusia" (Copenhague y Boston, 1953). El sistema a que pertenecen estos neumas bizantinos se llama la *notación kondakariena*; el nombre surge

de un himno tipo que prevalecía en bizancio desde el siglo V al VII. Una comparación entre algunos de estos neumas y las señales de los manuscritos del Mar Muerto rinden la siguiente tabulación:

MANUSCRITOS

KONTAKIA

Si nos atrevemos a seguir adelante más allá de esta evidencia paleográfica, tenemos que tomar en cuenta dos alternativas posibles, que se excluyen entre sí: (1) o la similitud es el resultado de una mera coincidencia; (2) o bien esta similitud tiene un fundamento histórico. Esta última posibilidad implicaría una relación directa o indirecta entre los manuscritos del Mar Muerto y los antiguos manuscritos de Bizancio y Eslovaquia. ¡No queda una tercera alternativa!

En la actual etapa de investigación, con sólo una parte de los manuscritos impresos, es inútil proseguir la búsqueda. Por el momento sólo podemos considerar la posibilidad de que estos signos tan enigmáticos puedan haber tenido algún significado musical, o más bien dicho, fonético. Nada puede contradecir semejante aseveración; pero no debemos, tampoco, llegar a conclusiones precipitadas; aunque la semejanza es indiscutible, debemos siempre tomar en cuenta las dos alternativas fundamentales ya mencionadas.

Si descubrimientos posteriores en la región del Mar Muerto contienen signos idénticos, tendríamos que sopesar la posibilidad de que estas

señales pudiesen constituir un esfuerzo serio de notación fonética. Semejante descubrimiento revolucionaría nuestros puntos de vista sobre el origen de los neumas y ésto indicaría que el primitivo mundo Judío-Cristiano es la cuna de nuestra notación musical.

Traducción de MAGDALENA VICUÑA

Reproducido con autorización de "Musical America".

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

II. RITMO

por

Gustavo Becerra

HOMENAJE AL APORTE MUSICÓLOGO
DE DOMINGO SANTA CRUZ EN EL
CAMPO DEL ANÁLISIS

Durante cerca de cuarenta años, Domingo Santa Cruz ha regalado generosamente a alumnos y lectores con los frutos de su alto vuelo intelectual, fundamentado en una sólida cultura humanística y en un agudo sentido de la realidad. Cada una de las etapas de su formación ha rendido productos que se pueden capitalizar para bien de la música y de la musicología. Como erudito, jamás ha sido un archivero de hechos, siempre supo dar sentido social, moral y cultural a sus observaciones. Nunca pierde de vista al hombre, medida de todas las cosas.

Cada vez que un problema amenaza reducirse a términos prejuzgadamente excluyentes, insiste en los conocimientos generales, de los cuales sabe hacer el mejor de los usos orientadores. Enseñó a utilizar cualquier experiencia organizada en pro de una idea central, basándose en que "el pensamiento humano es el mismo" ante los estímulos en general, vengan éstos del medio exterior o del interior.

Estas cualidades lo llevaron antes que a nadie a la aplicación sistemática de la filología comparada a la morfología musical, actitud que en los últimos escritos de la estética europea y contemporánea se da como la más nueva y mejor. Ha sido en este terreno, un precursor de primer orden, con una sólida preparación lógica y gramatical, con un bagaje cultural y lingüístico excepcional. El don de ver las perspectivas que siempre lo ha acompañado, hizo posible un enfoque certero del problema del "paralelo entre la música y la literatura", en cuya aplicación descubrió el material más indispensable a este estudio. Desde el principio supo diferenciar los tres estratos del análisis: objetivo, psicológico y lógico y, de no mediar lo abrumador de sus compromisos oficiales, poco o nada me tocaría decir en estas líneas. Su paso por la

Cátedra de Análisis del Conservatorio Nacional de Música ha dejado una profunda huella. Su actitud frente a la historia ha sido siempre determinista, lo mismo que la que mantiene en sus análisis, estrictamente consecuente con sus ideas humanísticas. Su visión de la cohesión histórica de los fenómenos culturales, es probablemente el atractivo central de sus escritos y clases.

Aunque la determinación social e individual del "mundo relacional" de la música en sus aulas ha sido principalmente literario, no ha descuidado por ello la búsqueda de otras relaciones gramaticales con la danza, y las otras artes espaciales. En su camino hay un buen trecho dedicado a los reflejos condicionados, cuyo ulterior desarrollo será materia de estos artículos.

Pudo haber sido unilateral, pero nunca cedió a la tentación. Es y será un expositor prudente y justo. Esto se notaba en su cátedra, de año en año y a veces, de clase a clase en los diversos intentos, cada vez mejores, de clasificar la materia musical de acuerdo a un criterio sencillo y lógico. En la base siempre había relaciones: de la música con los otros campos y de la música consigo misma.

Lo principal de su doctrina es el pensar siempre como un hombre, nunca como extensión de un mecanismo. En su actitud se cumple como en pocos artistas el principio tan claramente expreso en "La estética y la creación musical" de Giselle Brelet, "si a la estética le fuera dado prever lo que sólo al arte toca descubrir, éste estaría demás". La desconfianza de todo academismo lo ha impulsado a interesantes experimentos técnicos y didácticos que vale la pena continuar sistematizando.

Es para mí en cierto modo inmodestia pretender continuar el desarrollo de sus ideas, pero ninguna obligación se me hace más perentoria ante lo que he llamado "La crisis de la enseñanza de la composición en Occidente". Primero, que hay otros empeñados, tal vez sin saberlo, en lo mismo, en una cruzada por restituir a nuestro arte su calidad de idioma y de pensamiento que parecen zozobrar en un mar de vocabulario acéfalo como en una nueva "Babel". Presiento que son más de los que se ven en este instante y que pronto cerrarán filas para hacer luz en medio de la maraña de los últimos desarrollos inorgánicos de la música y la musicología que, hasta no hace mucho, regía sobre el pasado (normativa), pero que ahora pretende hacerlo, además, sobre el futuro (preceptiva). ¡Hasta lo nuevo, por ser "regular", ha dejado de serlo! Muchas paradojas son hermosas, pero esta última es lamentable.

PROBLEMAS MORFOLOGICOS, EXPRESIVOS Y SEMANTICOS DE LA RITMICA. LOGICA

I. CRÍTICA DEL ESTADO ACADÉMICO DE LA ENSEÑANZA RÍTMICA

Aquí nos encontraremos con diversas clasificaciones del material rítmico, ninguna de ellas es lógica, puesto que no presentan definiciones del ritmo como concepto, no fijan su función en el juicio (frase). La más difundida de ellas es la siguiente:

— ∪ , tróqueo (saltillo) notaciones ♩ ♩ , ♩ ♩

∪ — , yambo (lombárdico) notaciones ♩|♩ , ♩|♩, ♩ ♩

— ∪ ∪ , dáctilo (galopa inversa) notaciones ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩

∪ ∪ — , anapesto (galopa) notaciones ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩

∪ ∪ ∪ , tribráqueo (tresillo) notaciones ♩ ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ etc

— — , espondeo (marcha) notaciones ♩ ♩ ; ♩ ♩ ♩ ; ♩ . ♩ .

La presente clasificación ofrece una semántica con algún sentido onomatopéyico y toponímico, pero en ningún momento la academia les ha fijado un uso lógico. Algunos tratadistas se acercan a éste, pero ni Riemann, Hindemith ni Bas, que son los más próximos, llegan a un

planteamiento sistemático. La técnica descriptiva obtenida es su más grande aporte y de ésta podemos seguir en adelante.

Domingo Santa Cruz clasifica la música, homologándola con la literatura.

Música discursiva abierta	1. Prosa
Música estrófica periódica	2. Verso
—temática	—con título
<i>Música discursiva</i> dividida en secciones	<i>Prosa dividida</i> en párrafos, capítulos, etc.
—atemática	—de libre asociación
<i>Música estrófica</i> —canciones	<i>Verso dividido</i> en estrofas
dividida en periodos	—canciones
—danzas	—danzas cantadas
	—estrofas libres
	—versos libres
Música discursiva y estrófica tienen una estructura común de frase.	Literatura en prosa y verso tienen una estructura de frase común.
FRASE Antecedentes Consecuente motivo,s motivo,s motivo,s motivo,s	FRASE sujeto predicado palabra,s palabra,s palabra,s palabra,s
MOTIVO	PALABRA
inciso ₁ inciso ₂	sílaba,s ₁ sílaba,s ₂

La base de esta clasificación está en el origen común de las artes en el "Arte Global" y en la calidad de "artes del tiempo" de la música y la literatura.

Considerando que la gramática es una lógica aplicada, podemos hacer nuestro estudio. Veremos el juicio dentro de la frase. El concepto unitario en el motivo, los conceptos formales (suprasumativos) de los "conceptos — sujetos" o "conceptos — antecedentes" y de los "conceptos — predicado" o "concepto — consecuente".

De esta manera, teniendo en cuenta que el ritmo es el único elemento de la música que tiene sentido por sí mismo, pasaremos al estudio de su lógica, condicionamiento psicofisiológico y a su estructura objetiva. Será imprescindible explicar por qué hemos llegado a la expresión logística como la más adecuada para nuestro problema, y de por qué la lógica aplicada a la literatura no nos pudo resolver el problema.

DE LA LÓGICA A LA LOGÍSTICA

Al hacer un análisis lógico de un grupo convencional cualquiera, la técnica es simple y clara. Los principios de identidad, contradicción y tercero excluido funcionan normalmente. La exploración se hace fácil. En cambio, los grupos de estímulos gramaticales no-convencionales, presentan una serie de obstáculos. Estos podrían ordenarse de la siguiente manera y corresponde a la situación general de la música como arte abstracta.

1. ¿Qué llega a constituir pensamiento (conceptos) de un grupo de estímulos sin convenciones?
2. ¿Cuál sería la contradicción?
3. ¿Cuál es la negación?
4. ¿Cuáles son los límites de los individuos y los conjuntos?

1. Siendo un concepto una abstracción, elemento último del pensamiento, es la consecuencia generalizada de las relaciones percibidas de un objeto (esencias). Para el caso de la música, es idéntico con las cualidades (perceptibles) de un grupo sonoro.

2. Aunque esta materia incita a vuelos improvisados, lo más claro resulta la reducción de la contradicción a la exclusión y a la síntesis.

3. La negación es tributaria de la exclusión y se produce en los casos de síntesis.

Sobre los números 2 y 3 veamos.

La lógica corriente acepta juicios analíticos y sintéticos, pero algu-

nos lógicos los reducen al analítico. Este se presenta cuando el concepto-predicado (o consecuente) alude a cualidades esenciales del concepto-sujeto, caso en el que uno está contenido en el otro. La situación contraria de elementos que se excluyen, determina casos de heterogeneidad en los que unos conceptos niegan a otros. Por eso es que Maïmon plantea junto con Kant la existencia del juicio analítico como el solo lógico. De ahí, los símbolos sobre el "juicio verdadero" de Maïmon.

sea x — cualquier cosa

sea a — la verdad

sea b — una clase

sea $+$ — signo de afirmación
según esto la expresión

En la logística, la multiplicación lo es de clases, luego el resultado es lo que éstas tienen de común.

$abx + a$ quiere decir toda la verdad de b es válida por a , y si c fuese válido por b , podría desarrollarse el siguiente pensamiento: $abc_x + ab_x + a$, lo cual expresa que todo abc_x es válido por ab_x y que éste es válido por a , luego $abc_x + a$, o sea, todo abc es válido también por a . Esto da al juicio verdadero un carácter analítico incontrovertible.

La aplicación a la música es evidente; los elementos que se excluyen (distintos) no forman juicio; los que se parecen, sí.

Gergonne nos presta también una señalada ayuda en lo que respecta a las relaciones entre un sujeto y un predicado.

$(S) (P)$ = H (heterogéneos que se excluyen) síntesis.

$(S \cap P)$ = X intersección, análisis y síntesis.

(SP) = I identidad. Análisis total o tautología.

$(S \supset P)$ = C predicado contenido en el sujeto. Análisis.

$(P \supset S)$ = C sujeto contenido en el predicado.

Aquí se contienen prácticamente todos los casos de combinación de antecedentes y consecuentes simples en música. Está claro que, además, esto es aplicable a la danza y a la pintura y en general a cualquier medio expresivo o lenguaje.

Ya a esta altura de la exposición se nota la posibilidad de estructurar una gramática general de la música como una base lógica. Esto hace posible un método a la musicología y le da el "rango" de ciencia. Pero el problema efectivo de la contradicción en función de la exclusión, todavía no ha sido demostrado en estas líneas y puede haber dudas; concretémoslas; ¿qué equivale a las partículas ni y no en música? Disipemos la duda:

TESIS: las partículas ni y no, no son necesarias a la negación.

DEMOSTRACIÓN: Boole, el genial impulsor de la lógica de clases, nos ofrece lo siguiente:

HIPÓTESIS: si $O =$ lo uno, e
 $y =$ una clase cualquiera,

para que satisfaga la relación $Oy = O$ es necesario que y contenga a O y que y no pueda clasificar a O . Esto es extraño porque y , siendo una clase cualquiera, es todas las clases o el universo de las clases, o lo que es lo mismo, el universo de la lógica. ¿Cómo es posible entonces que no pueda clasificar a O ? Porque $O =$ cero (clase nula), tenemos que

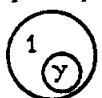


, o sea, que y contiene a O , pero no lo puede clasificar:

Si $I =$ lo otro, e

$y =$ una clase cualquiera

para que $Iy = y$ es necesario que I contenga a y en todos los casos.



; por lo tanto, I es el universo, por eso es que la

lógica contenida en él siempre tiene que clasificar:

Sea $x =$ la clase de los mamíferos, e

$y =$ la clase de los animales acuáticos;

por lo tanto:

$xy =$ los mamíferos acuáticos.

En cambio:

$x + y$ es la suma de las extensiones de las clases sin aludir a lo que tienen de común.

De aquí, que si

$x =$ la clase de los hombres,

$1 - x$  es la clase de los no hombres, puesto que

consiste en restar al universo la clase de los hombres, lo que queda es todo lo que no son los hombres.

Por lo tanto:

$x (1 - x) = 0$, es decir, la clase de los hombres y la de los no hombres no tienen nada en común. Esto prueba que no es necesario partículas del género no o ni para negar; basta con excluir; tampoco se piensa en la ingenuidad de que para negar sea necesario que en el predicado se contenga todo el resto del universo, menos el sujeto; basta que una porción cualquiera de él para que $x (1 - x) = 0$. Puede tratarse de cualquier parte de 1. C. Q. V. D.

De esto podemos desprender que la negación se refiere a elementos heterogéneos (o que se excluyen) y que la afirmación se refiere a los homogéneos (que se incluyen). Lo primero es síntesis y lo segundo, análisis.

Las conclusiones que se desprenden de lo aludido más arriba crean, de una vez por todas, la posibilidad de analizar *realmente la música*, esto es de analizar "el pensamiento musical".

Aclarado nuestro punto de vista sobre la lógica y la logística, podemos continuar sobre el ritmo, aunque queda pendiente la cuarta pregunta sobre los límites de los individuos y los conjuntos. Es probable que al tratar lo particular de la frase musical a su nivel rítmico, se aclare el límite de lo individual y lo colectivo o de conjunto en los conceptos que intervienen en el juicio musical.

LA FRASE RÍTMICA

La academia no ofrece clasificación lógica de la frase rítmica. Sólo están clasificados sus finales o terminaciones (Riemann, Lussy): a) terminación masculina *a* acentuada, y b) femenina o débil; por ejemplo:

a) $\text{♩} \mid \text{♩}$, y b) $\mid \text{♩} \text{♩} \mid$. Bas, habla como otros, del "ritmo normal" o de "alzar — dar" y del inverso "dar — alzar". Esto en sí mismo

no es el del dominio de la lógica, sino que de la gramática o lógica aplicada y esto depende especialmente de la psicología. Se habla en es-

tos últimos terrenos, de extensión del modo $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$
 y fracción del modo $\text{♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$ _{fr.}, sin explicar las circunstan-
 cias que los determine. Se conocen, además, ritmos (modos) variables,

 , etc., y ritmos no retrogradables

 por ser idénticos a su retroceso. El conjunto de estos con-

ceptos y principios requiere una discusión por partes:

- A. Lógica;
B. Psicológica;
C. Objetiva.

A. Las clasificaciones en uso no se refieren al pensamiento en una frase desde el punto de vista rítmico, y si lo hacen a partir de la monodía y la melodía, no la clasifican según su homogeneidad o heterogeneidad, no clasifican su sentido analítico-sintético. La mayor parte de los casos aplican una nomenclatura muy similar a la expuesta en párrafos anteriores, sin llegar nunca al pensamiento musical.

Pasemos a poner en ritmo los casos de Gergonne:

a = ; $\begin{pmatrix} S \\ P \end{pmatrix} = H = \begin{pmatrix} a \\ b \end{pmatrix} =$

b = ; $\begin{pmatrix} S & P \end{pmatrix} = X = \begin{pmatrix} a & b & c \end{pmatrix} =$

c = ; $\begin{pmatrix} SP \end{pmatrix} = I \quad \begin{pmatrix} a & b \end{pmatrix} =$

Boole: (negación)

x = 

$y =$ 

1 = universo rítmico

$$x(1-x) = \text{♩} \text{♩} (1 - \text{♩} \text{♩}) = 0 \quad \textcircled{1}$$

♪ ♪' ♪♪♪ y es lo que no es x; luego, $xy = 0$, y es uno de tantos casos de $1 - x$.

De paso podemos sacar algunas conclusiones:

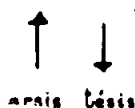
1) La síntesis tiene como condición la negación y ésta, la exclusión;
2) Siendo el juicio lógico analítico, los conjuntos heterogéneos pasan a ser sujetos o antecedentes, puesto que necesitan una predicación analítica para alcanzar el nivel de juicios. De ahí que los mejores temas musicales son aquellos que presentan los elementos más diversos (que más se niegan o excluyen).

3) La exclusión permanente o conjunto de elementos distintos es una paradoja que consiste en que el grupo resultante es homogéneo, porque sus elementos tienen de común el excluirse. Aquí la exclusión continua o permanente hace posible predicaciones heterogéneas, que en su conjunto resultan analíticas.

Pasemos a la situación del ritmo en la psicología, con el ánimo de fundamentar su organización gramatical.

B. La importancia del ritmo fue detectada desde los antiguos y es por eso que su sentido ofrece descripciones o nombres que aluden a su conexión con la psicofisiología primitiva.

Desde el tiempo de los teóricos griegos el ritmo fue asociado al movimiento (que no es otra cosa que asociar el tiempo al movimiento); así vemos que un ritmo fundamental, el yambo, que alude a movimientos cuyos reflejos condicionados posibilitan su manejo ulterior como concepto. Llamaron ellos al tiempo débil (o breve) "arsis" (alzar) y al fuerte (o largo) "tesis" (dar). Lo podemos representar de esta manera



arsis tesis

La evidencia psicofisiológica del sentido afirmativo de este ritmo es universal y se asocia al gesto de asentimiento y al sentido conclusivo. Indica lo que se equilibra y detiene al contacto del suelo, donde llega por obra de la gravedad. Una caída es conclusiva, termina en reposo;

por lo tanto, una afirmación. La inversión ↓ ↑ es "signo" de

tesis arsis

duda, tensión, de función cinética. Requiere de un movimiento que equilibre la gestión.

Aquí nos encontramos con la palabra "signo"; ¿por qué no aceptamos que los ritmos enunciados tengan un sentido "evidente" de reposo y suspenso y les damos sólo el carácter de signos? Porque en la base de estos sentidos hay un significado derivado de una situación particular del hombre en un período histórico o de desarrollo cultural, en el que la "gravedad" ha determinado los efectos más obvios de la mecánica. En el espacio, no tiene por qué mantenerse el "arriba", "abajo" como suspenso, reposo. Los sentidos apuntados son, pues, convenciones inconscientes basadas en regularidades de la formación de reflejos. De esta manera, la investigación aludida respecto al significado del yambo y el tróqueo, es de carácter etimológico. Este estudio se puede reducir a las convenciones explícitas (educación) y a las implícitas que son materias de reflejos de formación involuntarios. En el primer caso resuelve la lógica como en la literatura y en el segundo, la logística, luego de una etapa de investigación del sentido, por medio de la psicología. Los mejores métodos proceden del ingenio inagotable del más grande de los fisiólogos del cerebro, Pávlov. Este sabio demostró que la corteza cerebral es el órgano analítico de la psiquis, en donde se originan las síntesis creadoras del pensamiento, el que está constituido, en su base, sólo de reflejos incondicionados y condicionados. Los estudios sobre los procesos de excitación e inhibición revelaron un mecanismo que reduce la respuesta de la célula nerviosa a un sí o nó; éstos concuerdan con los circuitos con la misma propiedad que han permitido, con la ayuda de la cibernética, construir el cerebro sintético. todo esto, sumado a lo citado en el artículo "Condicionamiento psicofisiológico de la estética musical", de Raoul Husson, del primero de estos artículos, nos lleva a las siguientes conclusiones:

1. El estudio de los reflejos incondicionados y condicionados del estímulo acústico (en este caso del ritmo) son el único medio de entrañar de la música su "significado".
2. Que el significado, unido a otras cualidades más abstractas, constituyen los fundamentos del juicio lógico musical.
3. Que la aplicación práctica de la lógica (gramática) no es posible, como se desprende de lo anterior, sin ayuda de la psicología. Esta determina la precisión "afectiva" de la música.

Así podemos intentar una clasificación psicológica del significado del ritmo por separado de convenciones explícitas.

Los efectos más simples del ritmo son los de reposo y movimiento; a ellos podemos reducir los demás.

Podemos ceñirnos al siguiente sumario:

- Ritmos simples afirmativos o de reposo (conclusivos);
- Ritmos dubitativos o de movimiento (suspensivos);
- Ritmos compuestos afirmativos. Periodicidad regular, y
- Ritmos compuestos dubitativos. Periodicidad irregular.

a) El efecto de los ritmos terminados en ictus, acento, prolongación o dicho en general “en tesis” (“dar” o terminación masculina de Riemann) son afirmativos, de reposo o conclusivos. Cualquiera variedad que empiece con un “alzar” y termina con un “dar”. De la clasificación inicial podemos separar: $\cup$ — yambo y $\cup \cup$ — anapesto. A este grupo pertenecen los ritmos que terminan al cruzar la barra de compás;

b) Los ritmos terminados en tiempo débil, duración más breve que los anteriores o en general en "arsis" ("alzar" o terminación femenina de Riemann) son dubitativos, de suspenso o movimiento. Cualquier variedad que empieza con "dar" y termina con "alzar". Según esta propiedad, podemos separar de la clasificación aludida:

— ♪ tróqueo; — ♪ ♪ dáctilo; ♪ ♪ ♪ tribráqueo; y
— — espóndeo;

c) Al llegar a los compuestos afirmativos, podemos afirmar sus cualidades que difieren notablemente de los individuos afirmativos.

El caso más corriente es el de la rotación de un pie rítmico (modo). Cualquier caso de repetición de a, a, a, a, es un caso de afirmación tautológica; por eso es que la afirmación de un ritmo dado se refuerza

con la reiteración ; por eso

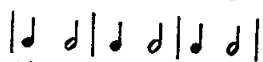
es que esta ordenación la podemos considerar "natural". El acompañamiento de un ritmo en grupos (ordinas) o de ritmos (taleas o series rítmicas), comporta un criterio general afirmativo desde el punto de vista lógico. Su efecto psicológico varía partiendo de lo estático hacia la excitación e inhibición, según la naturaleza del conjunto, si es sintético (variado) o analítico (homogéneo). La regularidad de terraza o estática, dentro de límites no dolorosos, produce inhibición. Desde el momento en que la repetición de un grupo es previsible en conjunto y en detalle, su interés desaparece. Los grupos analíticos llegan antes a esto.

d) Si formamos una cadena con un ritmo suspensivo



extensio vemos cómo en este ca-

so, que su carácter se pierde para transformarse luego en afirmativo, como se demuestra por la regla de "extensio modi" (extensión del modo), que vemos al final del mismo. Otro tanto ocurre al dáctilo, al tribráqueo y al espóndeo, que en rotación continua adquieren un sentido afirmativo. Esto demuestra dos cosas: 1) que se concibe como natural la terminación en dar, y que 2) la afirmación de una rotación está por encima de la dubitación de sus integrantes. De esto se puede deducir una manera científica de analizar y concebir los pies métricos. Sólo los elementos extramusicales (letra, danza, etc.) pueden hacer variar, *no lo afirmado*, sino que el resultado total.



como se ve en este ejemplo, es contradictorio

Virgo Mater Dei

con su significado psicológico. Esto puede presentarse al variar la longitud de los períodos. La irregularidad en general, es signo de suspenso, especialmente frente a una regularidad recién creada por repetición. Entonces veamos.

REGULARIDAD Y CONTRADICCIÓN AL NIVEL RÍTMICO

Lo primero que procede es definir para este caso la "contradicción psicológica". Esta es la contradicción de una regla. Su resultado es el suspenso, la duda.

PRIMERA REGLA: A mayor duración — mayor fuerza.

Esta relación tiende a esta expresión:

$$\frac{d_1}{d_2} = \frac{F_1}{F_2}$$

d para duración y F para fuerza. Podríamos también decir que los acentos son directamente proporcionales a las duraciones. Añadiendo a esto, la ley de Wegner-Fechner, sobre la respuesta aritmética de las sensaciones al crecimiento logarítmico de los estímulos, nos podremos hacer una idea más exacta del sentido y límite de esta regla.



es lo regular



es contradictorio respecto de la regla; de ahí la irregulari-

dad o contradicción de $\left| \text{♩} \text{♩} \right| \left| \text{♩} \text{♩} \right| \left| \text{♩} \text{♩} \right|$ en el plano musical,
Virgo Mater Dei

además del literario-musical.

De irregularidades como la apuntada pueden resultar inversiones del sentido natural.

Sea $\text{♩} \left| \text{♩} \right|$ un caso regular; sea $\text{♩} \left| \text{♩} \right|$ su contradicción por

p f *f p*

retrogradación de su elemento acentual (fuerza o dinámica).

En el caso regular, el ritmo R es:

(i) = afirmativo,

(?) = dubitativo,

$$R \ (i) \quad \left\{ \begin{array}{l} \text{acentos} \quad \smile \text{ — } (i) \\ \text{duraciones} \quad \text{♩} \text{ ♩} \quad (i). \end{array} \right.$$

NOTA: Para que exista afirmación, es preciso que acentos

$$\begin{array}{l} \text{Ac, sean } \text{Ac}_1 \leq \text{Ac}_2; \text{ y que duraciones} \\ \text{D, sean } \text{D}_1 \leq \text{D}_2. \text{ En el caso contradictorio} \\ R_{irr} \left\{ \begin{array}{l} \text{Ac — } \smile (?) \\ \text{D } \smile \text{ — } (!) \end{array} \right. \text{ tendiendo a } \frac{\text{D}_1}{\text{Ac}_2} = \frac{\text{D}_2}{\text{Ac}_1} \end{array}$$

De resultar equivalentes las variaciones de estímulos acentuales y de duraciones, el efecto puede ser de anulación: Variación = Var.

$$R_{irr} \left\{ \begin{array}{l} \text{Ac — } \smile (i); \text{ es } \text{Ac}_1 \geq \text{Ac}_2; \text{ Ac}_1 \text{ — } \text{Ac}_2 = y; \\ \text{D } \smile \text{ — } (!); \text{ es } \text{D}_1 \leq \text{D}_2; \text{ D}_2 \text{ — } \text{D}_1 = z; \end{array} \right. y' \geq z$$

de manera que y sea mayor que z, el sentido de las duraciones habrá cedido al de los acentos:

$$R_r \quad \text{♩} \left| \text{♩} \right| \text{ (!) } \text{ se transforma en } \text{♩} \left| \text{♩} \right| \text{ (?) } \\ \text{p f} \quad \text{ff pp}$$

por ejemplo, en cuyo caso, su sentido se invierte.

SEGUNDA REGLA: Los elementos conjuntos limitan con la afirmación, sea ésta de duración, acento o reiteración. Como la conclusión o reposo rítmico es consustancial al acento y a la mayor duración, los límites de los elementos lógicos-musicales, tanto considerados como unidades absolutas (motivos) como en cuanto a conjuntos, se reducen a los casos en que un elemento de esta clase se hace presente, teniendo en cuenta los silencios, como prolongación. Esto es aplicación generalizada de la extensión rítmica (extensio). Para esto es conveniente advertir que en la música, el ritmo se presenta en todos los niveles que son: rítmico puro; monódico y melódico; polifónico; armónico y colorístico, porque en todos ellos es posible la comparación de duraciones e intensidades en planos que se definen según su homogeneidad. Los tres primeros niveles o planos presentan una materia evidente al estudio, especialmente el armónico que ya ha sido estudiado por Walter Piston, además de Domingo Santa Cruz, quien lo empleó desde el comienzo en sus estudios analíticos y en sus clases de composición.

TERCERA REGLA: Los ritmos se asocian en conjuntos que tienden a la homogeneidad: al mecanizarse ésta, el conjunto en cuestión deja de pensar en la producción de pensamientos (inhibición). Esto toca un punto que desarrollaré más adelante, "La cuestión de la regularidad". Por lo tanto, cualquiera regulación es suspensión de nuevos acontecimientos, y en cualquier momento puede tomarse como prolongación

de un estímulo (aunque sea compuesto), como por ejemplo



etc., y servir como conclusión del género de la regla segunda. Para determinar esto, es necesario fijar el elemento predominante, pues éste es el campo de la gestión. Como conclusión corolaria, podemos añadir que, en términos generales, la mecanización (al nivel de la percepción) es equivalente (una vez detectada) a la suspensión de los acontecimientos. Vale decir, es signo de agotamiento del grupo gramatical correspondiente. Otra conclusión más es que en ningún caso, los conjuntos son las sumas de sus integrantes.

CUARTA REGLA: Los conjuntos se asocian entre sí, formando grupos de tendencias a la homogeneidad y de las proporciones que resultan de la comparación de sus cualidades, se obtiene la forma. En el orden sucesivo, se puede comprobar, además de la cohesión interna de elemen-

tos y conjuntos, un estado de predicación constante. Se tiende en general a relaciones de este tipo:

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{c} = \frac{c}{d}, \text{ etc.} \quad \text{o}$$

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{c} = \frac{c}{a+b+c} = \frac{a+b+c}{d}, \text{ etc.} \quad \text{o}$$

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b} = \frac{a+b}{c} = \frac{c}{a+b+c} \text{ (serie armónica a base de la proporción áurea).}$$

Un elemento es predicado por otro y su conjunto es sujeto de una nueva predicación, hasta el final de la obra, cargando la materia musical de una fuerza creciente de evocación, haciendo su contenido cada vez más tautológico consigo mismo, hasta llegar al completo análisis o definición del material. Cuando esto acontece, la obra se ha terminado (o debiera).

Hay una lógica aplicada, de pasaje y otra más general, de conjunto. Esta última determina la función de la primera, que le es servil.

LA CUESTIÓN DE LA REGULARIDAD

La regularidad en la academia analítico-composicional del presente; es más bien una teórica que abarca sistemas de causalidad del tipo "la situación (a) produce una resolución (b)", etc., que no es más que una codificación de costumbres que afectan principalmente a la textura, pero que apenas si tienen contacto real con las grandes proporciones, a las que integran de una manera simplista o arbitraria. Lo principal es que no se atiende la Regularidad como conjunto de reglas de la obra sin intentar reducirlas a las estilísticas. Si ampliamos nuestro criterio, podemos intentar la siguiente agrupación de regularidades:

R

- académicas (tradicionales)
- contemporáneas
- del autor
- de la obra.

La regularidad así descrita, abarca el total de la obra como "caso gramatical", pero lo más importante es la fijación de las regularidades:

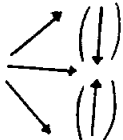
des, que constituyen campo específico de una personalidad y que sirven de fondo y de vehículo a su pensamiento musical.

Descartemos de este estudio las irregularidades de "pasajes" ya evolucionadas hasta el plano de la gramática general, y atendamos sólo a la que se refiere a la "periodicidad de los elementos", tanto en sus unidades absolutas (motivos) como en sus conjuntos. En este tipo de regularidad predominante rítmica, podemos distinguir dos grupos y tres casos generales:

- a) Grupo de las regularidades estáticas o de período constante, y
- b) grupo de los períodos regularmente variables: 1) de período creciente (disminución de la frecuencia de estímulo por unidad de tiempo), y 2) de período decreciente (aumento de los acontecimientos por unidad de tiempo).

REGULARIDAD		-Período decreciente, más acontecimientos	Efecto creciente (presión exterior).
		-Igual N° de acontecimientos	Efecto decreciente (hábito que aleja el umbral de sensación, etc.).
		-Menos acontecimientos; período creciente	Efecto creciente (suspense que obliga a una mayor concentración).

Pasado los límites plausibles, todo tiende a la inhibición:

R  porque se alcanzan, por una parte, los límites de resistencia a la saturación provocada por un estímulo

exterior y a la concentración y, por otra parte, los de la atención a un estímulo que no ofrece nada, sino la comprobación de su ciclo. En suma, las regularidades producen excitación o inhibición al igual que otro estímulo simple. No son más que un hecho. El pensamiento musical se destaca contra aquéllos. La máxima expresión de una obra tiende a un grupo orgánico de irregularidades, cuyo límite consiste en hacer de las excepciones una nueva regla. También se puede considerar una regularidad la irregularidad permanente. En este caso, todo sucede a la inversa. La paradoja es escasa, pero ilustra esta posibilidad.

Lo importante es el criterio que se desprende de las líneas superiores. Se trata de atender a un estudio de lo que se "destaca" "contra" las regularidades propias ajenas a una personalidad, para establecer las

probabilidades que éstas tienen de constituir los puntales en torno de los cuales se edificará luego de atravesar los niveles psicológicos, motores y afectivos en la corteza cerebral, como pensamiento. Este será finalmente operado de acuerdo a las leyes de la lógica.

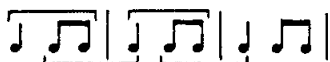
Reglas y excepciones son funciones recíprocas; una pone en evidencia a la otra.

Concluyo la sección psicológica de este artículo, excusándome por su desproporcionada longitud, pero hago ver, que al mismo tiempo, que de él se desprenderán los principios que abreviarán los otros artículos dedicados al resto de los elementos de la música.

Ahora podemos pasar al estudio de la situación de objetos sonoro-rítmico y del criterio con que se les enseña en la academia actual.

El ritmo, como objeto sonoro, ha sido estudiado de acuerdo a diversos sistemas de computación: 1) computación de valores de duración; 2) de fuerza (acentos), y 3) de acumulación o colección (períodos). En ausencia de elementos aclaratorios extramusicales, campea la arbitrariedad en el análisis con estos sistemas; ella consiste principalmente en:

1) Predominio del criterio separativo:

ej.: 

esto sería clasificado como una serie de dácilos , sin aludir para

nada la posibilidad de oírlos como anapestos , ni mucho menos

aludir a una cadena entre los aspectos separativos y continuativos;

2) Computación reducida a los niveles lineal (monódico y melódico) y rítmico de pasaje; rara vez se penetra en el ritmo armónico o en el formal (de las texturas, dinámicas generales, funciones generales, tempi, etc.). Hasta la determinación más o menos arbitraria de los modos y períodos, llega el análisis rítmico, en la academia actual. Se trata de la aplicación mecánica de una nomenclatura, más que de la aplicación de un criterio;

3) La falta de observación de un régimen computativo más completo (que puede detallarse más o menos según las circunstancias, puesto que el análisis es un medio, no una manía) lleva a menudo a conclusiones, sobre el "ritmo director" de una obra, de todo punto de vista insuficientes y falsos;

4) La falacia que pretende reducir los casos psicofisiológicos y lógicos de "climax" a la abundancia de ritmos o a su fuerza, como si no existiera el interés como factor y como si una observación más exacta de las verdaderas medidas de una obra no aclarara este sentido, y

5) La pretensión generalizada de que el objeto es idéntico al concepto que uno se forma de él.

Pero no todos son defectos; el actual sistema de computación ha dado también buenos frutos: El sistema vigente de escritura (que aunque incompleto saca del paso) y sus derivados gráficos y analíticos. Poco a poco se tiende a independizar el sistema de computación de lo "subentendido", lo "tradicional" y otros factores que lo hacen en cierta manera inexacto. Lo mejor es la computación eléctrica grabada en una "memoria magnética" (la cinta magnetofónica). Si alguien quiere reconstruir lo que pasa en una grabación debe medirlo todo.

El núcleo del defecto del actual sistema de computación en uso académico, es su prejuicio respecto de una semántica atrasada sujeta porfiadamente a un criterio yuxtapositivo.

Aquí me permito recordar el "oasis de sentido común" que fueron mis clases con Domingo Santa Cruz. A él, nunca le ocurrió cosa semejante.

II. PROPOSICIÓN DE UNA NUEVA TÉCNICA ANALÍTICO-SINTÉTICA

Del título se desprende que trataré el análisis y la composición del ritmo, en esta sección. Para una mejor exposición, he dividido el estudio, en la siguiente forma:

- a) La imaginación musical (desarrollo y fijación);
- b) La imaginación rítmica;
- c) El proceso de los afectos;
- d) Papel de la lógica;
- e) Semántica;
- f) Gramática, y
- g) Sintaxis.

a) LA IMAGINACIÓN MUSICAL. Siempre ha sido tema inquietante, la imaginación creativa en general y en especial, la musical, por lo fugaz de su contenido y la dificultad de sujetarla a principios gramaticales válidos (lógicos). Pero, si tratamos de ver los hechos simples que se encuentran en su base, podemos ver más claro. Pávlov encontró la base que servirá a nuestra argumentación; dice: "Los reflejos condicionados com-

plican, afinan y precisan extraordinariamente las correlaciones entre el mundo exterior y el organismo. Nuestra vida está repleta de ellos. *En ellos se basan nuestras costumbres, nuestra educación y toda suerte de disciplina.* El acto de pensar, por lo tanto, se compone de "reflejos" incondicionados o innatos y condicionados o adquiridos. Se piensa entonces, con los mecanismos congénitos y con los experimentados. Recordemos que nada pasa por el intelecto que antes no haya pasado por la sensación y comencemos por estudiar las sensaciones, en lo musical, provenientes del exterior.

En este campo, lo más simple es una sensación. Esta tiene diversas probabilidades de acción:

- 1) Mantenerse
- 2) Variar $\begin{cases} \text{uniformemente} \\ \text{desuniformemente} \end{cases}$

2") Interrumpirse.

Así tenemos que la imaginación revierte este fenómeno tipificado por el análisis y sintetiza el pensamiento musical. Analicemos un caso fundamental monódico y veamos cómo la expresión artística se va reduciendo a elecciones.

Reduciendo (1) el proceso a altura y ritmo, el itinerario de la imaginación puede ser, para el caso de la asociación libre, el siguiente:

- 1) Elección del primer sonido del campo general de la experiencia, más las probabilidades de síntesis;
- 2) Elección de una duración, potencia e incidencias de éstas, y
- 3) Elección del segundo sonido, etc.

Es obvio que no se trata de "elección pura", porque cada decisión determina el campo de las siguientes de acuerdo a la lógica.

Ejemplo:

I. CAMPO DE LA ALTURA DEL SONIDO.

Sea F_1 = el primer sonido; el segundo puede presentarse según las siguientes probabilidades:

(1) Giselle Brelet lo expresa así en "Estética Musical", dice: "El arte es elección. Y le son menester formas simples y hasta convencionales si quiere sobrepasar el sensualismo y realizar esta "dialéctica del mundo sensible" que le permite dominarlo. Pues el sensualismo es el enemigo de la sensación, el que debilita, mientras que la forma multiplica sus poderes". Por el momento sólo utilizaremos de este párrafo, el aspecto que se refiere a la elección en el campo de la imaginación.

Esto reduce la imaginación a tres casos generales; el sonido, si no se mantiene, sube o baja. Es evidente que las intenciones, tendencias, intuiciones o planes de un compositor se reducen para este campo a los casos citados. La elección determina el caso siguiente:

II. CAMPO DEL RITMO.

Subelemento de duración:

Este subelemento podemos reducirlo a los siguientes casos elementales:

sea D_1 = la primera duración

D_2 = la segunda

1. $D_1 = D_2$

2. $D_1 > D_2$

3. $D_1 < D_2$.

Como se ve, estas probabilidades se homologan con las anteriores. Subelemento de acentuación (potencia o dinámica).

Aquí también el acento $A_1 = , < \acute{o} > A_2$

CONCLUSIÓN: La imaginación musical puede reducirse al mecanismo electivo elemental que determina la variabilidad o invariabilidad de un pensamiento, sea éste concebido como acto o como producto. Esto para el caso de la síntesis o composición al nivel elemental.

CONCLUSIÓN: La apreciación musical puede reducirse al mecanismo elemental que determina la variabilidad o invariabilidad de las *sensaciones obtenidas por los estímulos*. Esto para el caso del análisis elemental.

Ambas conclusiones se reducen a los dos únicos campos del pensamiento, el análisis y la síntesis.

Si queremos pasar de la asociación libre a la "composición" asociativa, veremos que los casos permanecen fundamentalmente los mismos.

Sea C_1 un conjunto "compuesto".

Su relación con otro conjunto C_2 puede ser $C_1 = C_2$; o

$C_1 \neq C_2$. La elec-

ción es inevitable.

Si un autor crea una estructura completamente determinada, no se elimina tampoco el aspecto electivo. Sea x el campo elegible; sea e la estructura elegida. Luego



El resultado es analítico, respecto de su experiencia; alude

a cualidades de ésta.

Esto no impide que para todos los casos, la forma sea única y, por lo tanto, nueva. Una elección es una determinación formal; luego el acto de componer es idéntico con el de elegir. Es único. Tampoco se pretende que un espíritu sensible no pueda descubrir una estructura. En este caso ella no es expresión (no sale) de su personalidad, mientras no adquiera una relación orgánica con ésta y se desprenda de su conjunto con un valor idiomático. El construir estructuras puede ser resuelto por una máquina; el elegirlas con fines expresivos incumbe sólo al hombre.

Cerramos por ahora este rubro, recordando que el campo elegible respecto de la imaginación es idéntico con la experiencia de un individuo, que lo puede utilizar en la medida de su estabilidad (memoria) y definición (especificidad).

b) La imaginación rítmica.

Esta imaginación es la fundamental de la música y sólo se atenúa como función expresiva en los casos que explicaré en el tercer artículo. Las decisiones que un compositor tiene que tomar dentro de este elemento corresponde a los ejemplos del capítulo anterior y son los siguientes:

- 1) Elección del primer estímulo acústico;
- 2) Determinación de su fuerza, duración y variaciones de las mismas, y
- 3) Elección sucesiva de los factores del campo 2, practicadas sobre el estímulo 1.

De paso podemos decir que un ritmo es una melodía con intervalación nula. Igual podemos definir la intervalación pura a partir de las melodías, cuando el ritmo es isócrono o isoacentual. En ambos casos, la reiteración mecánica elimina un elemento: 1º de la elaboración psíquica, y 2º de la operación lógica.

El análisis del itinerario de la imaginación rítmica al nivel melódico ya se ha visto en el capítulo anterior (II, α y β).

La imaginación rítmica suele abarcar grandes extensiones y parece regular la mayor parte de las concepciones formales, las que estarían sujetas a su predominio. Esto aparece clarísimo al ir progresiva-

mente comprobando la regularidad, en cuanto a frecuencia de acontecimientos en una obra cualquiera de media o mayor extensión. Por lo común, se va encontrando para la música estrófica, en sentido creciente de los miembros:

- 1) Ritmo del motivo;
- 2) Del miembro de frase;
- 3) Del período, de los conjuntos de períodos; o para la música abierta: lo mismo hasta el Nº 2, y de ahí:
- 4) Ritmo de las secciones, y
- 5) De los conjuntos de éstas.

Ambos ritmos se miden por las relaciones entre las extensiones de los contenidos.

En la música tonal es muy interesante medir el ritmo:

- 1) De las funciones;
- 2) De las modulaciones;
- 3) De las formas cadenciales, y
- 4) De los planos tonales.

En todos los casos, la frecuencia de los acontecimientos determina el ritmo. Esto establece las "densidades" de acontecimientos que también pueden ser analizados en relación a su frecuencia, determinando en este caso los "focos" de acontecimientos o "climax"; de esto se destaca o debe destacarse uno, que predomine sobre los demás.

Conclusión: todos los elementos de la música, solos o en grupos, presentan frecuencias particulares de aparición, éstas son sus "ritmos de acción funcional". La rítmica de la acción funcional se puede seguir, tanto para un solo grupo, como para varios, determinándose en cada caso, ritmos de elementos o compuestos.

La imaginación no es un procedimiento unidimensional (lineal), de modo que no se sujeta a itinerarios fijos. Puede partir de los conjuntos (pensamiento analítico) o de los elementos (pensamiento sintético). Sirva esto para recordar la relatividad de los "itinerarios" dados en este sentido.

El ritmo se puede imaginar en su conjunto, para luego definir sus detalles. Esto último es el caso de "composición musical".

El campo de acción refleja de los ritmos es el aparato locomotor (el cuerpo). A través de él, se experimenta y educa el ritmo. Por eso, la imaginación rítmica está indisolublemente unida a su mecanismo. El elemento más fundamental de la música es, al mismo tiempo, el más material, el más y mejor referido.

Recapitulando podemos afirmar que el tratamiento compositivo del ritmo debe estudiarse y experimentarse en todos sus niveles, teniendo en cuenta su arraigo somático. De ahí la importancia de trabajar desde el principio "variaciones", para poder establecer con facilidad otros ritmos que los muy elementales que se estudian en la actual academia. Es necesario hacer ver al alumno, tanto de análisis como de composición que, elementos y conjuntos determinan en sucesión, casos de duración e intensidad que son materia rítmica. Todo esto es lo que puede llevar a un estudio serio de la "regularidad" de éste a una correcta aplicación de la lógica.

c) El proceso de los afectos.

El ritmo, tan arraigado en la carne, da un tono de fácil representación al contenido afectivo del pensamiento musical. Un grupo enorme de reflejos, que va desde las manifestaciones acompasadas del placer infantil hasta toda la complicada estructura de mecanismos del adulto, respaldan, con el lenguaje como centro, la naturaleza afectiva de la música.

Las funciones para y ortosimpáticas del nivel afectivo del cerebro, procesan electivamente el material que reciben, ya sea de las etapas exteriores "motora" y "sensorial" o de las interiores "intelectuales" o "volitivas". Sea como fuere, el cerebro medio "elige" lo que pasa por su campo. Si es aprobado, excita el parasimpático, procurando una mayor eficacia de la gestión, si no, el ortosimpático inhibe los impulsos del caso, bloqueando la etapa y, como es natural, descartando la parte afectiva de la personalidad. Esto es igual para la apreciación como para la creación musical. Toda conclusión que elimine la etapa afectiva es "defectiva"; no representa el conjunto funcional de un pensamiento (en el acto de pensar), y toda lógica basada en sus productos falla por las "premisas".

El primer deber de un maestro ante un discípulo es el de desinhibirlo. Sin esta condición previa, no es posible ni analizar ni componer con el ritmo como verdadero recurso. La única asimilación (acto de hacer semejante) posible con el ritmo, es hacerlo consubstancial al sistema fónico, afectivo e intelectual, siendo éste el fin a perseguirse si se pretende llegar a una verdadera técnica expresiva y analítica. Esto muestra también hasta qué punto es inseparable la enseñanza del análisis de la composición musical, porque el grupo de "vivencias" funda-

mentales es el mismo. Un análisis logra su propósito al "recrear" la obra; un compositor al reducirla a sus elementos en la notación de la misma. Lo esencial de esto es que el análisis es un ramo tan práctico como la composición, sólo que caminan en sentidos opuestos.

Pero, volviendo a nuestro problema afectivo, podemos concluir en que la subordinación del sujeto pensante a su función es inevitable, y que tanto la gramática como la sintaxis y la lógica dependen, para un caso dado, de su acción.

d) Papel de la lógica.

En la operación mental que se hace con el producto que evacúa la psiquis, a partir de elementos rítmicos, rigen las leyes de la lógica con sus tres principios básicos: a) de identidad; b) de contradicción, y c) del tercero excluido. Nada hay que añadir aquí sobre el particular de la lógica, pero hay que recordar que hay diferentes clases de ritmos:

1) Ritmo puro (monofónico), y

2) Ritmos con elementos adicionales:

I. Melódico y monódico;

II. Polifónico;

III. Armónico;

IV. Colorístico;

V. Formal, y

VI. Lógico (o del pensamiento).

En todos los campos anotados para el ritmo, hay juicios analíticos y sintéticos para sus conjuntos heterogéneos y homogéneos. Los primeros de éstos "deben" tener una predicación analítica y los segundos constituyen pensamientos completos, lógicos o analíticos.

El último punto, sin embargo, requiere una explicación. Se entiende por ritmo del pensamiento (o juicio), el que se determina por las duraciones gramaticales de sus enunciados, con sus cualidades adicionales. Los grupos homogéneos pueden ser considerados lógicos o analíticos y los heterogéneos, como sujetos a una predicación del tipo anterior.

e) Semántica.

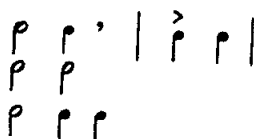
La nomenclatura del ritmo no ofrece nada al campo lógico, por lo que es necesario modificarla para que se sepa que "parte de la oración" es un ritmo.

Sugiero agruparlos en afirmativos e interrogativos, según terminen en acento o en nota débil:

AFIRMATIVOS



INTERROGATIVOS



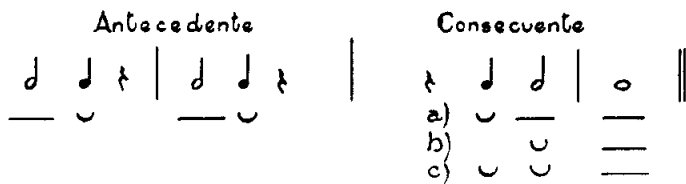
Más sus variantes
y compuestos

Además de esto se pueden clasificar los grupos en homogéneos y heterogéneos. A este último grupo pertenecen las dipodias que no son otra cosa que tautologías rítmicas.

f) Gramática.

Esta disciplina, que no es sino la lógica aplicada, tendría que establecer el orden natural de la frase rítmica. Este podría ser, por ejemplo, el que contemple el empleo de ritmos interrogativos en su sujeto y afirmativos en su predicado.

Ej.:



Puesto en palabras de Riemann, quedaría así:

Los antecedentes tendrían ritmos femeninos y los consecuentes masculinos.

También se puede determinar que los ritmos interrogativos pueden hacer de conjunciones o enlaces entre elementos y que los afirmativos sirven para separar los elementos. Esto último puede establecerse por las propiedades de acento y duración de las notas finales de los ritmos afirmativos o por sus sustitutos como silencios, prolongaciones, etc.

En este punto podemos establecer una de las contradicciones más importantes entre la lógica formal y la gramática musical. La frase musical horizontal es

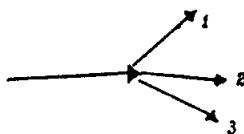


Reducida al ritmo queda

↑ ↓ , observándose que el sentido afirmativo es de necesidad
arsis tésis

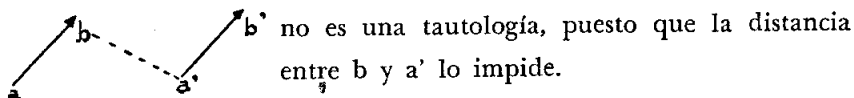
psicofisiológica; tensión-relajación; por más que el conjunto esté compuesto de elementos que, en cierta manera se excluyen. Veamos: "subir es lo que no es bajar", una cosa excluye la otra, pero el caso lógico general es "subir es lo que no es cualquier otro movimiento".

$$1(1 - x) = \text{subir } (1 - \text{subir}) = 0$$

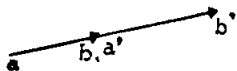


se puede hacer más cosas que bajar. Esto último es un caso particular de "oposición". En el fondo está "determinado" por el sujeto o antecedente, al oponerse. La determinación aludida es campo homogéneo de ambos miembros de la frase, luego es también analítica y, por lo tanto, lógica. Por lo demás, no existe la posibilidad de la tautología absoluta, sólo se llega a ella a través de un tipo de convención. Ej.:

1.

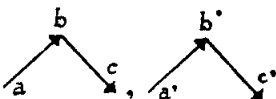


2.



tampoco lo es en este caso, porque la altura es distinta acá; en cambio, para

3.

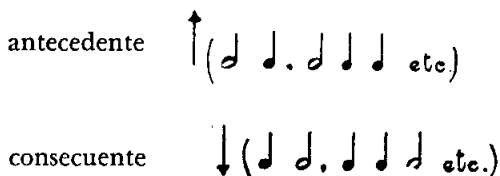


si parece posible, pero aquí es el tiempo el distinto. En suma, existen en la música y, por lo tanto, en su elemento basal el ritmo, convenciones gramaticales. Claro está que éstas no lo son en el sentido habitual y lexicográfico, sino que en el de que las pausas, prolongaciones, cambios de dirección, acentos, indican fin de elementos o conjuntos y, sobre todo, que las repeticiones determinan la extensión del asunto que se reitera, haciendo posible un criterio separativo entre el final de una y el comienzo de otra. Esto permite la formación de tautologías hasta el momento en que el factor de enlace las disocia.

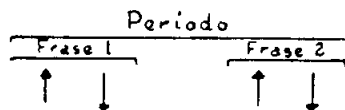
g) Sintaxis.

Los puntos anteriores aclaran el presente estado que se puede organizar así:

1) Orden regular de la frase rítmica:



2) Orden regular del período:



Al igual que en la sintaxis literaria, aquí pueden existir conceptos expresos en forma regular o figurada (con figuras variantes, interpolaciones, etc.). Además, las frases pueden alternarse, invertirse, retrogradarse, aumentarse y disminuirse o cualquier otra forma de modificación regular en función de un factor constante.

Para el próximo artículo se dará comienzo al análisis comparativo del método académico en vigencia en relación con el nuevo que aquí se propicia, sobre obras de Bartók, Schumann y del Canto Gregoriano. Allí podrá continuarse el desarrollo de la técnica que Domingo Santa Cruz tan brillantemente derivara y sistematizara a partir de la filología comparada. Su gestión ha hecho posible la aplicación de la lógica al análisis musical. Con ello la musicología adquiere su disciplina epistemológica fundamental y su calidad de ciencia, superando sus etapas anteriores de "saber".

C R O N I C A

XVIII Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile

El primer concierto de la Temporada Sinfónica de 1958, en el Teatro Astor, se realizó el 9 de mayo, bajo la dirección del maestro Robert Whitney y con la colaboración del solista Henryk Szeryng.

Como es bien conocido, en los medios musicales, Robert Whitney es un verdadero cruzado de la música contemporánea, y la influencia de sus ideas se puso de inmediato de manifiesto en la confección del primer programa, en el que figuraron dos primeras audiciones. Reveló ser un intérprete muy capaz de la música de su predilección, cuya complejidad ideativa y cuya realización en el terreno interpretativo requieren poner en juego las más altas facultades artísticas del individuo y un oficio de primer orden en la conducción de la orquesta.

Pampeana Nº 3, de Ginastera

Al comentar este concierto, Egmont, de "El Siglo", dice: "La Pampeana Nº 3, del compositor argentino Alberto Ginastera, obra en tres movimientos, siendo el primero y el tercero de carácter ambiental, y el movimiento central una pieza sinfónica muy bien lograda, de un vigor rítmico arrollador, cuyas articulaciones se enraizan en el folklore pampeano. Este movimiento vale por toda la obra y a través de él pone de manifiesto el compositor sus notables facultades creadoras y su dominio acabado de la orquesta".

Sinfonía Nº 6, de Peter Mennin

El mismo crítico, al referirse a esta obra, agrega: "No podemos decir nada parecido de la Sinfonía del compositor norteamericano Peter Mennin, el otro extremo del programa. La obra nos revela

a un compositor que domina ampliamente, tanto los medios elegidos, como la escritura (contrapuntística) de que se vale para plasmar sus ideas y la forma dentro de la cual las encuadra; sin embargo, la música suena desde el comienzo hasta el final, insípida, sin hallazgos y sin sorpresas que denuncien algo más que un buen oficio. Es música que nada quita ni pone, y que seguramente suena muy parecida al buen número de sinfonías de compositores norteamericanos, que todos los años se estrenan en los EE. UU."

Concierto en Re mayor para violín y orquesta, de Brahms

Henryk Szeryng tuvo a su cargo la parte solística de este concierto. Con un sonido bellissimo y afinado, venció en forma magistral los considerables escollos de la obra, cuyo último tiempo, de carácter eslavico, le sea tal vez más afín, aunque también tuvo un abundante lucimiento en los dos primeros. Whitney y la orquesta lo acompañaron en un equilibrio de planos finamente logrados, aunque al comienzo del adagio los vientos habrían podido tener mayor cohesión sonora.

Whitney y la orquesta cumplieron, a través de las dos obras contemporáneas, en extremo difíciles, una tarea memorable en pro de la divulgación de la música americana.

Segundo Concierto Sinfónico

Un nuevo triunfo para Robert Whitney y la Orquesta Sinfónica de Chile constituyó el segundo concierto de abono de la temporada. Hasta ahora se había escuchado al director tan sólo en composiciones de los últimos ochenta años. Esta

vez se mostró también como animador experto de dos obras del siglo XVIII.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", al comentar las obras de Mozart, escribe: "El conjunto y el gran músico que lo guía alcanzaron la perfección en la obertura de "El Empresario", de Mozart, vertida de manera vital y fulgurante, dentro de una diaphanidad no empañada por accidente alguno. La precisión de las maderas rivalizaba con la claridad del ataque de los arcos. El todo, impulsado por la inspirada batuta del maestro, resultó una pequeña maravilla, tan efímera como duradera.

"En la Sinfonía K. V. 425 (Linz), la Orquesta Sinfónica no estuvo por entero a la altura del magnífico concepto que de ella evidenciaba poseer el director".

Variazioni per orchestra, de Dallapiccola

El concierto tuvo como centro de interés el estreno de las *Variazioni per orchestra*, de Luigi Dallapiccola, compositor italiano de grandes inquietudes obteniendo una síntesis entre principios tonales con elementos propios a la técnica dodecafónica.

En "El Debate", León Schidlowski dijo de esta obra: "Dallapiccola es un compositor que sabe lo que desea y lo afirma categóricamente en su obra... La bellísima obra que Whitney y la Orquesta Sinfónica nos entregaron con tan seria interpretación, nos produjo la más honda huella.

"Variadas y diferentes parecen ser las posibilidades de la técnica seria dodecafónica, que pretendidamente se considera limitada y oscura".

Tercer Concierto

Este concierto estuvo a cargo de la Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección del maestro Leonard Bernstein. Fue el concierto de despedida de este famoso

conjunto norteamericano y en él se tocaron obras de Mendelssohn, Ravel y Aaron Copland.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", dice el 26 de mayo: "Como es natural, no todo ha podido ser parejamente acertado. La Sinfonía en La Mayor "Italiana", de Mendelssohn, careció, a juicio nuestro, de la adecuada simplicidad y hubo, por lo menos un movimiento, el "Andante con motto", donde se hizo notar una ausencia casi total de la atmósfera que le es propia. Admirable, en cambio, fue la claridad de la articulación instrumental en el Presto. Pocas orquestas en el mundo podrán ejecutar este Saltarello con tal rapidez sin que suene borroso o confuso.

"Un interés fascinante tuvo la versión del Concierto en Sol de Ravel. Aquí, Bernstein demostró ser un solista de extraordinaria calidad. Cautivaron la blandura de su "toucher" en el Adagio, tan clásicamente redondeado, y el vigor de su pulsación en el Finale. Fabulosa fue la precisión con la que supo coordinar su labor pianística con la de director.

"La Sinfonía Nº 3, de Aaron Copland, es una creación seria y lograda que revela un concepto verdaderamente sinfónico. Lleva el sello de la autenticidad, posee estilo, está hecha con maestría. Ocasionalmente, su grandiosidad bordea lo tremendo, pero después del más feroz estrépito marcial vuelven a consolarnos los pájaros y la primavera, en aquel ambiente pastoral tan característico del autor. Obra de emotividad y de enjundia, constituyó una espléndida elección para servir de despedida a nuestros ilustres visitantes.

"Bernstein ofreció de ella una interpretación ejemplar".

Cuarto Concierto

Con este concierto se despidió de Chile el maestro Robert Whitney. Músico de excepcional valer, sin ambiciones de es-

trellato, consagra sus fuerzas con preferencia a la divulgación de obras nuevas. Es un director cuyo nivel profesional le permite extraer de una orquesta, como la Sinfónica de Chile, un elevado porcentaje de lo que es capaz de dar.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", comenta este concierto en la siguiente forma:

Sinfonía Breve, de Halsey Stevens

"La primera audición no supo convencernos de que los tres movimientos de este trozo contengan un mensaje más allá de proclamar que el autor posee un "metier" sólido y eficiente; mensaje que se escucha con cierto agrado, pero sin una participación muy activa de nuestro interés".

"La Vida del Campo", de Alfonso Letelier

El mismo crítico continúa diciendo: "En cambio, constituyó un estímulo refrescante volver a escuchar el movimiento sinfónico para piano y orquesta, "La Vida del Campo", obra de juventud, de Alfonso Letelier. Espontánea y llena de delicadeza, muestra un temperamento que no ha sido enteramente sordo a los embrujos del impresionismo, pero que ya empieza a orientarse hacia aquella meta expresionista, cuya importancia en la estética de Letelier aumentará de año en año.

"Un tanto rapsódica en la forma, a pesar de su nexos temático, es una fantasía para orquesta, con participación de un pianoforte no demasiado solista. El claroscuro de su lenguaje sinfónico nos revela el mundo de un filósofo de campaña que habita lo trascendental, y sólo en la cueca interpolada estamos cerca de aquello que "la vida del campo" significa para

las personas corrientes. La partitura que no ha envejecido a través de veinte años, recibió una ejecución transparente y bien timbrada. Flora Guerra puso en la parte pianística su acrisolada técnica y fina sensibilidad musical. Ella, el autor y Whitney, cosecharon un triunfo muy merecido".

El concierto terminó con la Primera Sinfonía de Brahms.

Quinto Concierto Sinfónico

El quinto programa sinfónico de la temporada estuvo a cargo del maestro Walter Goehr, y como solista actuó la pianista chilena Ena Bronstein.

Siguiendo el orden del programa, destacaremos el resultado obtenido por el maestro visitante en la Obertura "Oberón", de Weber, en la que obtuvo una sonoridad de tintas suaves, un fraseo fluido y un sonido orquestal de singular calidad y matización.

Concierto 1945 para piano y orquesta, de Paul Hindemith

La segunda obra del programa fue el estreno en Chile del Concierto 1945, de Paul Hindemith. El crítico Daniel Quiroga, al comentar esta obra, escribe en "El Debate": "Es ésta una obra compleja, escrita con derroche de refinamiento en su textura, sobrecargada casi de material sonoro, dentro de la cual el instrumento solista se funde y coopera en el total sonoro y en el movimiento general de la obra sin negar la exigencia virtuosística, aunque subordinándola al relieve musical que le impone. Yendo de lo secamente cerebral a lo que de improviso suelta el vuelo del hallazgo artístico indudable, tanto en el trabajo temático como en efectos de orquestación y en la alianza del conjunto con el instrumento solista, esta obra muestra —como es corriente en las obras

de Hindemith— el resultado de una mentalidad poderosa en el servicio de la creación artística, por caminos en que la tradición obra como un ancla ante las exigencias de una mente llevada hacia lo especulativo.

"De todo ello surge el hecho fundamental en el estreno de esta obra: la presencia de un nuevo valor pianístico chileno, cuya primera actuación la señala, indudablemente, como un talento en plena realización. Ena Bronstein, al actuar con notable dominio musical en el desarrollo de su parte, erizada de toda clase de problemas, demostró una extraordinaria capacidad para enfrentarse a las exigencias de la música contemporánea, con una seguridad que, se adivina, es fruto de conceptos bien definidos acerca de su trabajo interpretativo. Técnicamente posee un mecanismo límpido y, acaso, sólo falte un poco de volumen al sonido, para que esta pianista de dieciocho años pase al terreno virtuosístico con todos los atributos. La versión de la obra fue conducida, además, con una batuta penetrante y alerta por el maestro Goehr, quien logró climas sonoros de notable refinamiento...".

Este concierto finalizó con una versión apresurada y, por consiguiente, sin calidad interpretativa de la Séptima Sinfonía de Beethoven.

Sexto Concierto Sinfónico

Pocos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile han logrado despertar mayor expectación que este sexto concierto de la temporada en el que, además de incluirse en el programa el Concierto Brandeburgués Nº 3 de J. S. Bach, y la Tercera Sinfonía, de Anton Bruckner, esta última en primera audición, se dio a conocer, también, por primera vez en Chile, las "Variaciones para orquesta", de Arnold Schoenberg, bajo la dirección de Walter Goehr, que fue discípulo del crea-

dor del sistema dodecafónico. Dada la importancia de este estreno, daremos a conocer varias opiniones de la prensa santiaguina:

Variaciones Op. 31, de Schoenberg

El crítico de "El Siglo" dijo: "Ningún músico, con alguna amplitud de criterio, puede poner en duda que las "Variaciones", de Schoenberg, es una obra monumental, construida con finura intelectual que causa asombro. El quid de la cuestión reside, más bien, en las posibilidades de captación por parte del público que asiste a los conciertos y que, aun sabiendo música, no posee el equipo técnico necesario para la apreciación inteligente y cualitativa de una obra de tanta complejidad. En este sentido, la dodecafónica se ha adelantado no una, sino varias generaciones de la nuestra y parece difícil que en el sistema social en que vivimos gran número de seres humanos puedan llegar a poseer la dosis de elementos culturales que se necesita para la captación rápida de obras dodecafónicas".

Por su parte, en "El Debate", el crítico Daniel Quiroga escribe: "... la sala se dividió entre los que aplaudían frenéticamente y los que silbaban o, simplemente, hacían callar a los entusiastas. Nos parece interesante un auditorio que reacciona vivamente, sea en favor o en contra, de una determinada escuela musical. Ello demuestra que se está haciendo obra de divulgación y que se supera lo que, para muchos, sería el ideal de un concierto: el volver a oír, una vez más, lo ya conocido". Y más adelante agrega el mismo crítico: "Es necesario reconocer que la poderosa mente innovadora y creadora de Schoenberg logró sus propósitos en esta obra; sentó una escuela, por mucho que ella sobresalga más como logro intelectual, como fruto de un cerebro exi-

gido sin tregua por el afán creador en caminos inexplorados, que como libre creación de belleza en un sentido tradicional".

En "La Nación", el crítico Pablo Garrido comenta: "¿Qué el público no recibió con agrado las Variaciones, Op. 31 de Schoenberg? Ello en nada afecta a la suprema estatura de la obra, ni a la personalidad cada vez más apasionante del extinto creador de la moderna Escuela Vienesa. La versión del maestro Goehr ha sido todo lo respetuosa y ardua que podría esperarse de un discípulo y autorizado difusor. Hay que remarcar, al mismo tiempo, que la Orquesta Sinfónica de Chile extremó sus posibilidades, colocándose en un plano de superación que honra a la cultura musical de este país".

Federico Heinlein, en "El Mercurio", escribe: "Indiscutible es que las Variaciones para Orquesta de Schoenberg han abierto un mundo nuevo, nos guste o no. Es éste el paso definitivo hacia un sistema diferente, el aterrizaje en otro planeta, cuya necesidad ya comienza a vislumbrarse también en el terreno real. Schoenberg es el astronauta que explora otros mundos a pesar de que el nuestro sea aún habitable, anticipándose a una evolución que tarde o temprano habrá de venir... A Goehr, discípulo del compositor, y a nuestros músicos les cabe el mérito enorme de habernos ofrecido, en un arduo esfuerzo, esta obra crucial que removió los ánimos y cuyo recuerdo perdurará aunque no se la volviera a escuchar".

Sinfonía Nº 3 en Re menor, de Bruckner

Al comentar esta parte del concierto, Quiroga, de "El Debate", dice: "...el estreno de la Tercera Sinfonía de Bruckner, obra muy representativa de la estética sinfónica de fines del siglo pasado,

cuya monumentalidad se resiente, ante un auditorio actual, por sus obvias reiteraciones y desarrollos, y la acumulación de grandilocuencias derivadas de una temática de discutible selección, por mucho que aparezcan evidentes sus relaciones con Beethoven, Wagner y otros ilustres conocidos. El maestro Goehr, tanto en la ejecución de esta obra como en la lograda versión dada al Tercer Concierto Brandeburgués, de Bach, que inició el concierto, realizó una encomiable labor de preparación e interpretación. Dos estrenos importantes, como los de este concierto, exigieron de la orquesta intenso trabajo y concentración. Su desempeño y disciplina fueron dignos de sincero aplauso".

Séptimo Concierto Sinfónico

El director Walter Goehr prosiguió la serie de sus conciertos frente a la Sinfónica de Chile con un programa de excepcional interés. Se inició el concierto con una bellísima versión de la obertura *La gruta del Fingal*, de Mendelssohn, continuando con *Concierto en Re mayor K. 218*, de Mozart, para violín y orquesta con Fredy Wang como solista, quien supo plasmar su difícil parte con nobleza, seriedad y excelente estilo. El acontecimiento de este concierto fue el estreno en Chile de la *Segunda Sinfonía*, de Juan Orrego Salas, obra que fue ovacionada con entusiasmo por el público.

Sinfonía Nº 2, Op. 39, "A la Memoria de un Vagabundo", de Juan Orrego Salas

Daniel Quiroga, al referirse a este estreno, escribe en "El Debate": "Es ésta una obra de plena madurez en la trayectoria cumplida por el músico chileno. Su lenguaje se hace más sereno y a la vez más denso y profundo, sin que ello em-

pañe las bien conocidas y resaltantes cualidades en el estilo de este compositor: la vitalidad rítmica y la riqueza sonora de la orquestación, trabajada con agudo sentido colorístico. La tensión expresiva lograda por Orrego Salas en el Segundo Movimiento es todo un acierto de vigoroso equilibrio, como lo es también el juego rítmico del Tercero, adornado por gráciles hallazgos de instrumentación.

"Pensamos que la versión logró toda la propiedad que la autoridad de la batuta de Walter Goehr hace suponer y, en base de ello, no titubeamos en expresar que esta Segunda Sinfonía merece ser saludada no sólo como todo un acierto, hasta ahora culminante en el estilo sinfónico de Orrego, sino también como uno de los resultados indiscutibles que se pueden señalar en la música sinfónica nacional y continental".

Se puso fin a este concierto con la *Suité* de "El Pájaro de Fuego", de *Strawinsky*. La versión de Goehr se ajustó brillantemente a la obra.

Octavo Concierto Sinfónico

El maestro Walter Goehr presentó tres primeras audiciones en su concierto de despedida, cuyo programa quedará grabado en la memoria por su buen gusto y acabada realización.

Misa en La mayor, de J. S. Bach

Compuesta alrededor de 1737 y destinada al católico Elector de Sajonia, la *Misa en La mayor* consta de un *Kyrie* original y un *Gloria*, para cuya composición el autor desglosó trozos de sus cantatas, adaptándolas al texto litúrgico.

El crítico de "El Mercurio", al glosar este concierto dice: "...Por magistrales que sean las transcripciones, no poseen, como es natural, el hálito de lo inmediato que fluye del *Kyrie*, aunque el Do-

mine Deus y el *Quittollis* irradian una belleza que los sitúa por encima de los números restantes del *Gloria*". Al referirse a la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas Clara Oyuela, Ivonne Boulanger y Miguel Concha, alaba la actuación felicísima de la Orquesta, la intachable calidad del coro y la perfección con que Clara Oyuela (soprano), e Ivonne Boulanger (contralto) plasmaron sus arias con maestría, expresión y finura.

"Agon", de Strawinsky

Esta obra, que abarca una serie de doce danzas alternadas con interludios, es la última obra escrita por *Strawinsky*. En toda la obra se manifiesta la mano hábil que filtra al máximo los recursos composicionales a fin de obtener, con la mayor economía posible, el logro perfecto que su creador desea. En este aspecto es necesario resaltar la instrumentación sutil y ponderada, donde combinaciones muy propias del *Strawinsky* que todos conocemos, nos hacen pensar que más de cincuenta años de labor creadora no han agotado la continua búsqueda y el ingenio vital que de él decanta en su total vigor.

Federico Heinlein, al hablar de esta obra dice: "...De textura abierta, su atmósfera enrarecida exhala vejez y juventud. El hielo y la brasa se hallan condensados en un estilo escueto que acusa marcada influencia del lenguaje orquestal de Webern. Pero, al igual que en "*Pulcinella*", donde *Strawinsky* no imita a Pergolesi, sino que amantamente se apodera de él, incorporándolo a su naturaleza, aquí vemos cómo ha asimilado elementos característicos de otro compositor, sin haber perdido su fisonomía propia. Su inagotable imaginación no se pierde en especulaciones áridas. Siempre están presentes la fuerza rítmica, el empuje vital del genio".

Oda a Santa Cecilia (1692) para coros, solistas y orquesta, de Purcell

El mismo crítico antes citado, al referirse al tercer estreno de este concierto escribe: "...creación hermosa, aunque un tanto desigual, ofrece un interés palpitante. Está llena de rasgos de originalidad que, unidos a un fenomenal dominio técnico, muestran la grandeza de su compositor, recordándonos, de paso, la inmensa deuda que Haendel contrajo con este insigne precursor. En la ejecución se suprimieron varios números que anteceden al coro final, lo que quizás contribuyó a realzar el relieve de los demás.

"Hay que dar gracias, en primer lugar, al Instituto de Extensión Musical por la programación de tres obras fascinantes y valiosas. En seguida merece nuestra admiración el maestro Goehr, quien demostró sus estupendas dotes de director, muy especialmente en la compleja urdimbre de la partitura moderna. Excelente intérprete de la música antigua, se reveló, además, como clavecinista de exquisita calidad y certero estilo al acompañar personalmente un aria de Purcell".

Al referirse a los solistas alaba la maestría de Clara Oyuela en sus arias y su acertada intervención en el dúo "Hark, each tree", cuya parte femenina corresponde, por su tesitura, más bien a una voz de mezzo. La contralto, Ivonne Boullanger, también mereció los aplausos del crítico quien dice: "en los dos números solistas de la Oda de Purcell, alcanzó efectos espectaculares y de excepcional "bravura". En cuanto al barítono Miguel Concha, exhibió su grato timbre en "Wondrous machine" y con agilidad inverosímil superó las dificultades del aria y el dúo. El Coro de la Universidad de Chile mereció la entusiasta aprobación de toda la crítica y su magnífico triunfo

recayó también sobre sus directores Marco Dusi y Hugo Villarroel.

Conciertos de la Filarmónica de Nueva York

El éxito obtenido por la Filarmónica de Nueva York y su director Leonard Bernstein, durante su visita a Chile, no se limitó a lo artístico, sino que rebasó el entusiasmo de las salas de conciertos para transformarse en la más humana y cordial de las amistades entre Estados Unidos y el pueblo de Chile bajo el signo de la música.

Una de las mayores manifestaciones del entusiasmo de los visitantes y de los visitados fue el impresionante concierto popular en el Teatro Caupolicán, donde una masa humana de siete mil personas escuchó, en religioso silencio, el programa de la Filarmónica, para luego aplaudirla con un calor y una sinceridad emocionantes. Al Caupolicán fue todo un pueblo amante de la música, que llenó por completo todas las localidades disponibles formando un compacto conglomerado que abarcaba desde el techo del teatro hasta apretujarse contra la tarima en que actuaba la orquesta. Para este concierto, Leonard Bernstein eligió un programa que incluía la *Sinfonía India*, de *Chávez*, sobre temas indígenas mexicanos, obra eminentemente coreográfica; la *Segunda Sinfonía*, de *Brahms*, cuya interpretación constituyó una fiesta por su hondo lirismo de fino éxtasis; *Un Americano en París*, de *Gershwin*, y *La Valse*, de *Ravel*.

Durante cuatro días Santiago y Viña del Mar tuvieron el privilegio de escuchar a la Filarmónica de Nueva York en cuatro conciertos memorables. Heinlein, en "El Mercurio", inicia su crítica del primer concierto con las siguientes palabras: "Cómo describir la excelencia de esta orquesta. Habría que nombrar por

separado a cada uno de los grupos que la componen para cantar sus loas, y es difícil resistir la tentación de hacerlo". Y más adelante agrega: "La calidad del sonido de la Filarmónica de Nueva York proporciona un deleite sensual tan incomparable que hay momentos en los cuales el oyente queda literalmente boquiabierto y la obra ejecutada pierde importancia ante el mero goce auditivo". Por su parte, Schidlowsky escribe en "El Debate": "Una Orquesta donde la disciplina y el juicio estético están por sobre toda consideración, ajena a lo estrictamente musical, no podía dejar de entregarnos un Haydn redescubierto, asimilado en su mundo, lanzado hacia nosotros con afinación etérea, matización equilibrada, planos armónicos destacados, conceptualización melódica ágil, lo que contribuyó a una ejecución propiamente única. Si bien en la Sinfonía de Haydn, podría criticarse negativamente el concepto Haydeniano de Bernstein, dudamos que se pueda poner en tela de juicio la excelente versión de la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky".

Al referirse a la otra obra del programa, La Tercera Sinfonía, de Roy Harris, Schidlowsky comenta: "Una vez más Bernstein nos impresionó; su conocimiento de la obra es profundo; sabe y comprende el discurso de Harris, lo justifica. Nos hace dudar de nosotros mismos y nos quiere convencer con un poder sugestivo, logrado con un conjunto de músicos cuyas conciencias están presentes, luchando todos en la misma trinchera y con su arma respectiva. Harris es superado por sus intérpretes. No es sólo su presencia: melódica, armónica, rítmica, es la sonoridad específica, es el contraste de planos armónicos, es el ritmo fecundante, es la melódica obtenida desde el "pianísimo" más etéreo hasta el "esforzato" mas angustiante. Es una orquesta homogénea, en que cada una de sus secciones tiene en sus intérpretes un maestro. El director es preciso,

claro, seguro y obstinado en obtener lo que desea. El conjunto le responde activamente. La consecuencia: *un Concierto como pocas veces hemos escuchado*".

Otro tanto podría decirse del concierto realizado en el Teatro Municipal de Viña del Mar, donde la Filarmónica de Nueva York repitió el programa a que nos referimos más arriba.

XVII Temporada de Cámara

El primer concierto de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical fue el recital del violinista polaco-mexicano, Henry Szeryng, en el Teatro Astor, el 12 de mayo. El violinista contó con la colaboración del pianista Leo Schwartz; son dos músicos que se entienden y se complementan de un modo convincente, formando un binomio ejemplar para la interpretación de obras de cámara.

Las cualidades de los dos ejecutantes se aunaban en la fina versión de la Sonata en Re mayor de Leclair. Leo Schwartz posee una gama de matices sorprendente y la conciencia cabal de su función, en cada compás. Szeryng es dueño de múltiples recursos sonoros, entre los que se destaca una gracia juguetonamente liviana, que pudo apreciarse en el Tambourin, que pone término a la obra del compositor lionés.

Con bella naturalidad y soltura plasmaron los artistas la gran Sonata en Do menor de Beethoven. Cautivaron la delicadeza y el sentido de estilo con los que Szeryng y Schwartz se enfrentaron a esta composición.

De extraordinario brillo fue la versión de la Chacona para violín solo, de Bach, a la que le siguió una hermosísima y poética ejecución de la Sonata de Debussy. Terminó el concierto con "Tzigane", de Ravel.

Primer concierto del Cuarteto Chile

Para este concierto, el Cuarteto Chile, integrado por los profesores Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti, eligió un programa que incluía tres obras en primera audición en Chile. Haydn: Cuarteto Nº 15 en Re menor; Guarnieri: Cuarteto Nº 2, y Fauré: Cuarteto con piano, Op. 15, en Do menor, el que contó con la colaboración de la pianista Giocasta Corma.

Presentación del Quinteto de Instrumentos de Viento del Conservatorio Nacional

Este concierto, correspondiente al tercero de la Temporada de Cámara, contó con la participación del Quinteto de Instrumentos de Viento, el contrabajista español Manuel Verdeguez y las artistas Ana Berr, piano, y Arlette Bezdecki, arpa, además de miembros del Cuarteto Chile.

Daniel Quiroga, al comentar este concierto en "El Debate" dice: "Ante todo debe felicitarse al Conservatorio Nacional por haber formado un grupo de músicos como los que integran el Quinteto de Instrumentos de Viento. Es ésta una prueba decisiva de cómo el principal establecimiento de educación musical del país ha considerado el cambio de orientación exigido por el crecimiento del ambiente artístico... Este Quinteto muestra un camino lleno de perspectivas profesionales a los alumnos del Conservatorio. Los elementos de este conjunto (Almarza, flauta; Peña, oboe; Herrera, clarinete; Villablanca, fagot, y Tagle, corno), demostraron un alto nivel de dominio instrumental pero, sobre todo, musicalidad y una capacidad de ejecución en grupo que es su característica más plausible, ya que ella es fundamental en la ejecución de la música de cámara".

El concierto se inició con la primera audición en Chile de la Serenata para flauta, oboe y fagot del músico contemporáneo alemán, Wolfgang Fortner. El mismo crítico citado anteriormente continúa diciendo: "Actuando con mucho dominio de la matización y de la claridad de fraseo tuvieron a su cargo una Serenata para flauta, oboe y fagot de Fortner, obra derivada de los mismos principios de Paul Hindemith... sin el talento ni la personalidad de Hindemith. Mucho más sincero, dentro de su gracejo fácil, muy a la moda fácil de 1930, "Tres piezas para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot", muestran a Jacques Ibert como un músico de imaginación despierta, una rítmica vital y con mucho de intención decorativa. Pero su música suena fina, coloreada y grácil, tiene vida".

El crítico Federico Heinlein al referirse a la Sonata para contrabajo y piano de Hindemith, primera audición en Chile, ejecutada por el contrabajista español Manuel Verdeguez y Ana Berr, escribe en "El Mercurio": "... La Sonata para contrabajo y piano de Hindemith constituye un logro notable en su manera de sacar provecho de las posibilidades solísticas y combinadas de ambos instrumentos. Atrae por su ingenio inventivo y variedad de recursos.

En las cuatro cuerdas de su contrabajo, subidas un tono entero por prescripción del autor, el virtuoso Manuel Verdeguez obtuvo una gama sonora sorprendente. La suavidad ejemplar de su ataque, la pulcritud de afinación, la redondez del pizzicato, la dulzura de los armónicos y el vigor de las cuerdas graves, jamás se vieron afectadas por aquel gruñido que con tanta facilidad suele escaparse al patriarca de la familia de las cuerdas. Igualmente digna de recalcar es la riqueza expresiva de Verdeguez, cuyo instrumento traduce con igual acierto las inflexiones del humor socarrón y de

la más honda poesía. La pianista Ana Berr exhibió gran flexibilidad y limpidez en su difícil parte".

La Serenata para flauta, arpa y trío de cuerdas, de Alberto Roussel, fue el número final del programa. Al éxito que la obra alcanzó ante el público contribuyó en forma decisiva la alada interpretación de Leonardo Arriagada (flauta), Arlette Bezdecki (arpa), Enrique Iniesta (violín), Zoltan Fischer (viola) y Angel Ceruti (cello).

Recital de Sonatas, de Fredy Wang-Tapia Caballero

El cuarto concierto de música de cámara, organizado por el Instituto de Extensión Musical, estuvo a cargo del violinista Fredy Wang y del pianista Arnaldo Tapia Caballero. El programa consultaba cuatro sonatas, la primera de las cuales presentaba características especiales, pues es una obra en la que colaboraron tres compositores: Dietrich, alumno de Shumann, el primer movimiento, Schumann mismo el segundo movimiento y Brahms, el tercero. La Sonata está dedicada a Joachim, el eximio virtuoso del violín, y constituyó un estreno entre nosotros. Aunque cada uno de sus movimientos posee interés musical, es el Intermezzo el más interesante y fue el mejor logrado en cuanto a interpretación. La segunda obra del programa fue la Sonata en Sol de Reizenstein, también primera audición en Chile. Obra de fuerte vena lírica, pero que el compositor oprime bajo una combinación hosca y dura, tanto en lo melódico como en lo armónico y rítmico.

En la segunda parte se tocó la Sonata de René Amengual y el programa terminó con Sonata en Sol mayor Op. 3º Nº 3 de Beethoven, en la que tanto Wang como Tapia Caballero tuvieron una actuación delicadamente lograda.

IV Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile

Los tres primeros conciertos de la temporada estuvieron a cargo del maestro Teodoro Fuchs. En su primer concierto, la Filarmónica de Chile ejecutó las siguientes obras: *Concierto Grosso en Si menor Op. 6 Nº 12 de Händel*; *Concierto para violín y orquesta en Re mayor de Beethoven*, en el que actuó como solista el violinista argentino Juan Tomasow, revelándose un buen ejecutante de sólida formación técnica, buena calidad de sonido, buena afinación, aunque de excesiva contención expresiva. La tercera obra fue la *Suite Sueño de una noche de verano de Mendelssohn*.

Al referirse a este concierto el crítico Egmont, escribe en "El Siglo": "...ahora nos atrevemos a afirmar por primera vez, sin ambages, y sin que signifique un desmedro para nadie, que la Filarmónica alcanzó en este concierto las mismas cimas que en sus mejores momentos ha solido alcanzar el organismo musical más antiguo que existe en nuestro medio, la Orquesta Sinfónica de Chile".

El 12 de mayo se efectuó el segundo de los conciertos de la Filarmónica de Chile bajo la batuta del maestro Fuchs. Se inició el programa con *Finlandia* de Sibelius. En seguida se tocó *Cuatro Ultimas Canciones* de Richard Strauss, actuando como solista la soprano Nora López.

León Schidlowsky dice en "El Debate": "Nora López posee una voz bellísima, su actuación nos pareció acertada. Su técnica vocal adolece de defectos, además de una falta de claridad en la dicción y, lo más importante, faltó una maduración estilística. Esta cantante tiene un futuro promisorio si todo lo que ella posee dentro de su talento natural es desarrollado convenientemente hacia el logro de una musicalidad refinada, y pura. Dentro de las Cuatro Canciones, fue la Cuarta la más

lograda por la solista; la actitud pareja en cuanto a expresión fue rota y una emoción del sentido de las canciones fue realizada con efectivo éxito".

Las últimas obras del concierto fueron *Procesión Nocturna* de Henry Rabaud y *Fuentes de Roma* de Respighi. El crítico Schidlowsky termina su crítica diciendo: "La orquesta cerró acertadamente este concierto que nos parece superior en toda amplitud al primero, tanto por su contenido como por su rendimiento".

El tercer concierto estuvo dedicado a las obras de Beethoven, tocándose la *Oberatura Egmont*, el *Cuarto Concierto para piano y orquesta* con León Fleischer como solista y la *Sinfonía Pastoral*.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein dice en "El Mercurio": "...el joven norteamericano cautivó desde el primer acorde por la naturalidad y sencillez de su arte. No parecen existir para él los problemas mecánicos. Toca de una manera ensimismada, introspectiva, que es poderosamente atrayente. En él se vislumbra un espíritu de selección, un alma de filósofo poeta que no abunda entre los grandes pianistas, constituyendo un valiosísimo aporte al panorama musical de nuestro tiempo".

El cuarto concierto de la temporada de la Filarmonía de Chile, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, contó con la presentación en Chile del violinista ruso Leonid Kogan.

Se inició el concierto con *Concertino No 1, en Sol* de Pergolesi. La presentación de Leonid Kogan en el *Concierto en Sol mayor, para violín y orquesta* de Mozart como en el *Concierto de Kachaturian* mereció el siguiente comentario de Egmont en "El Siglo": "...la interpretación del Concierto de Mozart, que surgió fresco, espontáneo y gallardo de entre las cuerdas del violín de Leonid Kogan, como del Concierto de Kachaturian, el cual tuvo en sus manos el intérprete ideal para ver-

tir sus melodías rítmicas, vibrantes y cálidas, como para deslumbrarnos con sus cadencias o el brillo de los pasajes virtuosísticos que abundan en dicha obra".

El quinto concierto de la Orquesta Filarmonica de Chile fue dirigido por el maestro Olav Roots; el programa comprendía la *Obertura de Freischutz* de Weber, *Concierto para arpa y orquesta de Haendel* con Arlette Bezdecki de solista, *Dos ballets criollos* de Uribe-Holguin, primera audición en Chile de la obra del maestro colombiano, y *Sinfonía en Re menor* de César Franck.

El sexto concierto de la Filarmonía de Chile también estuvo bajo la dirección de Olav Roots y se inició con el *Divertimento para violín, viola, cello y orquesta de cuerdas* del compositor chileno Carlos Botto, en primera audición. El crítico Pablo Garrido dijo de la obra de Botto en "La Nación": "...el Divertimento de Botto resulta original, lleno de aciertos que fluyen insensibles, con esa maestría con que deben hacerse ciertas cosas... En una palabra, se trata de una pequeña obra maestra, digna de inmediata incorporación a cualquier repertorio".

El programa continuó con el *Concierto para violín y orquesta* de Max Bruch, actuando como solista Pedro D'Andurain, terminando con una buena versión de la *Sinfonía No 8 en Fa mayor, Op. 93* de Beethoven.

El séptimo concierto de la Filarmonía de Chile se desarrolló bajo la dirección de Juan Matteucci y con la participación del pianista brasileño Jacques Klein, como solista.

Se ejecutó como primer número la *Bachiana Brasileña No 5* de Héctor Villalobos, en la que tuvo especial lucimiento el primer violoncello de la Filarmonía, Eduardo Sienkewicz, cuya gran calidad de sonido y ductibilidad de fraseo pudieron apreciarse en sus pasajes de solo. La obra en sí misma señala la notable inven-

ción melódica, dentro de una grata y simple armonización de su autor.

El pianista brasileño Jacques Klein lució vigoroso mecanismo y mucha comprensión del brillo y destacada sonoridad que Rachmaninoff pide en sus amables *Variaciones sobre un tema de Paganini*.

Terminó el concierto con una versión de la *Quinta Sinfonía de Tschaikowsky* en que Matteucci mantuvo un nivel algo distante de la impetuosidad rítmica con que el maestro ruso anima su discurso musical.

El octavo concierto de la Filarmónica de Chile fue dirigido por el maestro Lamberto Baldi, director italo-uruguayo de vasta carrera en nuestro continente. El

acento de una personalidad de acusados perfiles y de amplio dominio del oficio, se hizo sentir desde los primeros compases, al mostrar a la sección cuerdas de la orquesta en una interpretación muy exigente de dos *Concerti Grossi de Vivaldi*.

En la segunda parte del programa se ejecutaron las variaciones denominadas *Danzas de la muerte de Liszt*. Se trata de una obra cuyo atractivo fundamental está en la parte pianística. El solista fue Patricio Pizarro, joven pianista chileno.

Terminó este concierto con *Interludio y Danza de la Vida Breve de Manuel de Falla* en una versión muy vital.

Conciertos y Recitales

"Les Ballets Africains"

En el Teatro Victoria de Santiago se presentó durante el mes de mayo un grupo numeroso de bailarines y músicos africanos, cuyo propósito es divulgar el folklore de su continente. Este ballet, formado por Keita Fodeba, muestra una sublimación de escenas, estampas y hechos coloquiales colectivos, donde lo étnico puro y la función de la mentalidad primitiva están sofocados en aras de un común denominador "occidental".

Hay cuadros que son verdaderas joyas, tanto más realizadas por su engaste entre microcansiones o fugaces trozos instrumentales a telón corto. Entre los primeros conviene citar "Enjan-Adje" (La victoria del Bien sobre el Mal), la creación de Bari, "Leones y Panteras"; "La Cultura", creación de K. Facelli; la espeluznante "Danza del Fuego", creación de Raphael; la sensual creación de Diafara "Oulouso-Don" y "Zangbeto", creación de Koyan Morop.

Mención aparte merecen los cantores, el grupo de batería y los tañedores de cora y de balafón.

Es este un espectáculo africano valioso y auténtico. Se perciben inadulteradas las mejores cualidades de una raza de bailarines y cantores natos. Saltos y gestos feroces alternan con infantil encanto, y no faltan algunos deliciosos toques de humor.

Coro de la Universidad de Chile

En el Salón Sur del Hotel Carrera, el Coro de la Universidad de Chile hizo su primera presentación del año bajo la dirección del maestro Hugo Villarroel.

Las virtudes del conjunto pudieron apreciarse primeramente en coros de Giovanni Croce y de Palestrina. Versiones intachables se obtuvieron tanto de los clásicos "Romances pastorales" de Juan Orrego Salas como del cromatismo de las obras de Alfonso Letelier y Domingo Santa Cruz. Un acierto notorio constituyeron las composiciones de Villa-Lobos.

El pequeño grupo de Madrigalistas del conjunto universitario tuvo su mayor lucimiento en la liviandad de una canción de Orlandus Lassus. Con técnica impecable.

ble se vencieron las dificultades de "I vaghi fiori e l'amorose frande" de Palestrina.

Dio término a la velada la primera presentación pública en Santiago del Conjunto Folklórico del Coro.

Tamara Toumanova ofrece dos recitales

Al referirse a las actuaciones de la Toumanova, Egmont en "El Siglo" dice: "Son muy pocas las bailarinas solistas capaces de mantener por el influjo de su arte el interés permanente del público. Para ello se requiere poseer el dominio más absoluto no sólo de todos los recursos de la técnica de la danza, sino también un poder de sugestión, una versatilidad que permite poner en relieve tales recursos en forma altamente artística, y una personalidad tan vigorosa que grabe en la imaginación del espectador las creaciones que se ofrecen con rasgos indelebles. Todas estas características son las que han determinado que a Tamara Toumanova se la considere como uno de los más extraordinarios exponentes de la danza llamada clásica... Tamara Toumanova tuvo en W. O. Protopopof a un colaborador de primer orden. De limpia y depurada técnica, supo plegarse a las exigencias y a la dirección artística impresa por la bailarina con notable ductilidad y eficacia".

Recital de Inés Pinto

Acompañada al piano por Elvira Savi, Inés Pinto dio en el Teatro Antonio Varas un recital de canto que tenía el auspicio del Instituto de Extensión Musical.

Heinlein en "El Mercurio", al hacer el comentario de este concierto, escribe: "La

distinguida mezzosoprano chilena posee un timbre de excepcional belleza en el registro medio. Más que por su gran volumen, su voz cautiva por su fina calidad y por el acento expresivo que la cantante sabe conferirle. Los graves son algo débiles, y en los agudos se cree percibir un esfuerzo que les resta atractivo... Encabezaron este programa fragmentos del "Orfeo" de Monteverdi: los primeros, realizados por Respighi, el tercero en la versión más sobria de Malipiero. La mezzosoprano supo conferir una cálida nota emotiva, especialmente a los dos últimos. La melancolía de "Affani del pensier" de Händel, estuvo tan bien cantada como el humor de un trozo de Purcell. La parte menos acabada del concierto fue, a juicio nuestro, aquella dedicada a Ricardo Strauss. "Morgen" y "Traum durch die Dammerung" sufrieron distorsiones de "tempo", cuya responsabilidad comparte la pianista. Un resultado superior a "Die Nacht" alcanzó "Nachtgang", en cuyo postludio pudieron apreciarse con nitidez las destacadas cualidades de Elvira Savi. "Zueignung" constituyó el logro máximo en este sector del programa.

"El resto acusó un subido nivel. De las "Dos melodías hebraicas" de Ravel, fascinó en especial la segunda, cuya interpretación fue un acierto rotundo. Igual excelencia tuvieron los cuatro "lieder" sobre textos de Gabriela Mistral; el primero, "Cima" del acervo Alfonso Leng, los demás de Alfonso Letelier. Entre éstos, "Balada" y "La noche" pertenecen a lo mejor que Chile ha producido en el campo de la canción. Sobre todo la última exhala una poesía que combina lo popular y lo exquisito de un modo felicísimo. Elementos netamente folklóricos priman en las canciones del venezolano Esteves y del brasileño Villa-Lobos, que hallaron en Inés Pinto una gran intérprete"

Gira al Uruguay y Argentina del Ballet Nacional Chileno

La gira del Ballet Nacional Chileno se inició en el SODRE de Montevideo, el 29 de abril, continuando hasta el 7 de mayo. Para esta temporada se abrieron dos abonos de tres funciones cada uno y además se ofreció cuatro funciones extraordinarias.

Los programas de las funciones de abono incluyeron los siguientes ballets: *Carmina Burana*, con música de Orff; *Milagro en la Alameda*, con música de Bayer-Carvajal; *El Hijo Pródigo*, con música de Prokofieff, y *Baile en la Antigua Viena*, con música de Strauss, todos ellos con coreografías de Ernst Uthoff; *Fantasia*, con música de Schubert y *Las Travesuras de Cupido*, con música de Mozart, ambos con coreografías de Hans Züllig.

En las funciones extraordinarias se bailaron los ballets: *Carmina Burana*, con cinta magnética y a precios populares, una matiné para niños con *Capricho Vienés* y *Milagro en la Alameda* y una función en homenaje a Kurt Jooss, con los ballets: *La Gran Ciudad*, *Capricho Vienés*, *Fantasia* y *La Mesa Verde*.

Además de las funciones en el Auditorio del SODRE de Montevideo, la secretaría para el interior de esta institución organizó tres funciones en el interior del Uruguay, en las ciudades de Salto, Paisandú y en el estadio de Mercedes. Allí se presentaron los ballets: *La Gran Ciudad*, *Capricho Vienés*, *Fantasia* y *La Mesa Verde*, en funciones con cinta magnética, que estuvieron a cargo del jefe de grabaciones del SODRE, señor Aníbal Rodríguez, quien operó las cintas magnéticas del Ballet, grabadas por el Instituto de Extensión Musical.

En el SODRE, el ballet actuó con la Orquesta Sinfónica del SODRE, dirigida por Víctor Tevah y en las funciones de *Car-*

mina Burana, el Coro del SODRE se unió a orquesta y ballet, conjuntamente con los solistas chilenos María Elena Guíñez, soprano; Miguel Concha, bajo, y la mezzosoprano uruguaya Ercilla Quiroga.

Nuevamente el Ballet Nacional Chileno cosechó aplausos, despertando extraordinario entusiasmo entre los espectadores que vitorearon al conjunto, especialmente por sus presentaciones de *Carmina Burana*, *Milagro en la Alameda* y el programa Jooss.

Veamos las actuaciones del Ballet Nacional a través de la crítica uruguaya:

"Carmina Burana"

Acción

En crítica titulada: "*Carmina Burana*", redescubrió el hechizo de su originalidad: "Todo el resplandor, toda la plasticidad, todo el dinamismo y toda la musicalidad se concentraron maravillosamente en la escena". Más adelante, agrega: "¿Y cómo es composición soberana la magistral coreografía de Ernst Uthoff: He aquí una prueba rotunda de interpretación cabal por la danza artística!"

El crítico J. H. F. termina diciendo: "El Ballet Nacional Chileno es, formado y dirigido con tanta competencia, un conjunto implacablemente equilibrado. No hay figuras inferiores: Cada cual tiene fisonomía y juego individualizados".

LA TRIBUNA POPULAR

"La refinada línea lírica seguida por Uthoff en esta estilización medieval fue más visible esta vez, quizá por causa de que el conjunto ha trabajado la obra por mucho más tiempo. En cuanto a la técni-

ca, se nota favorable evolución en casi todo el conjunto, particularmente en las primeras figuras. Sin presentar estrellatos, el Ballet Nacional Chileno goza de algunas muy señaladas virtudes: excelentes medias puntas, extraordinaria "souplesse", muy bueno y firme "ballon", notable posición de espalda y cuello y gran justeza rítmica".

EL DÍA

"Hemos vuelto a apreciar estos días en los espectáculos del Ballet Chileno, esta magnífica creación artística, deleitándonos con el juego escénico concebido por el gran director y coreógrafo Ernst Uthoff, una coreografía armoniosa, exquisitamente poética y finamente musical, apoyada en una extraordinaria partitura de fresca y exuberante inspiración melódica que hunde sus raíces en el folklore y la música medieval... Música, danza, escenografía sobria y brillantemente resuelta, magníficos trajes, todo se conjuga maravillosamente".

MARCHA

"La invención de Uthoff no intenta un predominio soberano de la danza y valoriza a Orff con musicalidad de alto rango, con la plástica estática, con la pausa oportuna, con el gesto expresivo, con el suspenso de la espera. No intenta aprovechar con danza real toda la riqueza rítmica de Orff, lo que hubiera convertido a la obra en un ballet recargado y de intenciones poéticas menos precisas. Cada paso por simple que sea, cada combinación de figuras, cada "porté", es desnudado frente al espectador, explotado para su rendimiento más efectivo. Nunca hay abigarramiento ni confusión de danza, no hay ese derroche de coreografía que malogra tantas obras y cansa sin provecho al bailarín. En la economía, Uthoff nos recuerda a Fokine...".

"Milagro en la Alameda"

MARCHA

"Un nuevo triunfo de Uthoff, este organizador del espectáculo escénico, con clara visión de lo que tiene entre manos y de la psicología del público, a quien se dirige. Hasta ahora no habíamos visto una realización balletística que incurriera con tanta simplicidad, gracia y encanto en el mundo infantil. El buen gusto y la exigencia artística con que se ha trabajado para los niños (lección a tener en cuenta) hacen que el espectáculo sea, además, un éxito para adultos".

EL DIARIO

Alejandro Peñasco escribe: "Si bien en el "sueño" de los dos "rotitos" lo puramente chileno casi permanece ausente, predominando una concepción europea tradicional, hay una validez universal que está latente por encima y desde adentro de cada una de estas manifestaciones: esa especial gracia y aun la ternura con que se ha creado este cuento para niños".

EL PLATA

El crítico H. R. M. escribe: "Una nueva "Coppelia", con más gracia y menos convencionalismo que el ballet de Delibes. Un éxito indiscutible de Ernst Uthoff".

EL BIEN PÚBLICO

"Una suntuosa mezcla de danza y pantomima, inspirada y poética, evoca con la más expresiva gracia los sueños realizados por Meche y Juanito. Hay en esta creación un poético desborde de imaginación. La inspiración de la música y de la coreografía se complementan con la realización realmente brillante del conjunto... Es un ballet de encantadora ternura".

ra, interpretado magistralmente, contribuyendo a su brillo todos y cada uno de los bailarines”.

LA TRIBUNA POPULAR

“Este tipo de espectáculos para niños de “cualquier edad” es una interesante iniciativa que debería imitarse, no sólo porque sensibiliza al niño en la afición por el arte teatral, sino porque requiere del danzarín el factor interpretativo de conjunto, eliminando el común deseo del divismo. Uthoff no es solamente un creador interesantísimo en dicho género, sino un gran director, imprescindible para que este estilo brille”.

Programa Jooss

MARCHA

“Figaro” escribe: “Bailarines que en danza de tendencia más conciliadora y universal (como son los ballets de Uthoff y Züllig) se muestran sólo correctos, aquí brillan con rasgos propios y logran una total adecuación plástica al estilo”.

Las Travesuras de Cupido

EL PLATA

“La línea de la danza es clásica y mantiene una fluidez constante de desplazamiento y una especie de languidez en las actitudes, muy a tono con el estilo dieciochesco que se evoca. Escenografía y vestuario de gusto impecable, corresponden a Samuel Castro. Nada más fresco y hermoso se podía haber concebido, para la hermosa y fresca partitura juvenil de Mozart”.

El Hijo Pródigo

EL PLATA

“Un ballet muy importante, se cuenta entre las creaciones más logradas de Uthoff... El espectáculo es apasionante y

se siente a través de él la garra de un artista creador y de un excelente maestro de baile. Todo el conjunto funciona sin trabas con una solvencia técnica admirable”.

MARCHA

“Una de las obras fundamentales de Uthoff... la versión es magistral en todo el elenco que, como siempre, rinde sus máximas posibilidades en los ballets de Uthoff”.

Como última cita de la prensa uruguaya, bien vale la pena dar a conocer el siguiente extracto de una crítica de LA MAÑANA:

“Es más, si tenemos en cuenta que todas estas versiones que hemos venido comentando durante la breve temporada de nuestros amigos chilenos —con su controversia para algunas concepciones, con la tibieza de otras, la excelencia de muchas y la corrección de todo—, es obra americana, sudamericana; obra de tesón, de la disciplina y la dedicación desinteresada a un arte tan puro y sacrificado, entonces no cabe sino un dictamen. Y es que el Ballet Nacional Chileno es una institución que enorgullece a Latinoamérica”.

ARGENTINA

El Ballet Nacional Chileno inició sus presentaciones en la República Argentina en La Plata, el 17 de mayo, permaneciendo en Buenos Aires hasta el 1º de junio, ofreciendo un total de ocho funciones.

En La Plata hubo tres funciones de *Carmina Burana*, que se realizaron en acción conjunta con el Teatro Argentino de La Plata, cuya valiosa cooperación fue posible gracias a las activas gestiones de su director, maestro Antonio Yépez. Participaron en *Carmina Burana* el coro y la orquesta de ese teatro, bajo la dirección de Victor Tevah. El coro fue preparado

por el maestro Mario Monacessi y actuaron como solistas en *Carmina*, María Elena Guíñez, Norberto Carmona y María Bonaventura. En esa ciudad argentina también se presentaron los ballets: *Baile en la Antigua Viena*, *Fantasia* y *Milagro en la Alameda*.

Además de esta importante labor, el Ballet Nacional Chileno inauguró, en el Teatro Opera de Buenos Aires, el Festival Internacional de la Danza, en el que participaron grupos y solistas de renombre mundial, como: Tamara Toumanova, Dore Hoyer, el Berlinier Ballet, el Ballet Bolshoi y otros.

Se inició el Festival con *Carmina Burana* y además se presentaron los ballets: *Gran Ciudad*, *Capricho Vienés*, *Fantasia*, *Mesa Verde*.

El éxito del Ballet Nacional Chileno fue tan clamoroso como en el Uruguay, lo que se desprende de la crítica que reproducimos a continuación:

CRÍTICA

"Ya desde su presentación en el Teatro Colón, hace dos años, el Ballet Chileno había demostrado ampliamente el fervor artístico y la calidad interpretativa que lo distinguen como el más notable conjunto latinoamericano en el campo de la danza. Ha alcanzado proyección internacional y constituye un modelo de organización y de responsabilidad, que es un timbre de orgullo para Chile y sus instituciones artísticas".

DEMOCRACIA

"El mayor acierto está en el trabajo de equipo, en la férrea disciplina que une a los bailarines y en el fervor artístico, mediante el cual sus miembros se alejan de todo intento de figuración individual, manifestando un amor y dedicación profundos en su labor".

MUNDO

"Excepcional iniciación del primer festival de la danza en el Opera. Uno de los más extraordinarios acontecimientos artísticos que se han ofrecido en Buenos Aires".

CLARÍN

"En ocasión de su anterior visita, hemos puesto bien de manifiesto las magníficas dotes de este conjunto. Hoy podemos afirmar categóricamente que es uno de los cuerpos de baile más disciplinados y mejor dirigidos de todos los que tuviéramos ocasión de ver en los últimos tiempos. "Carmina Burana" sirvió para ello. Una extraordinaria coreografía, para una obra que así lo requiere. Una labor encomiable de todo el conjunto; fruto de trabajo y tesón".

LA NACIÓN

"La realización plástica de Ernst Uthoff es de mucho mérito, habiendo tratado el coreógrafo de ceñirse estrictamente al estilo arcaizante de la música y a la sugestión que se desprende de la poesía, subrayando el espíritu de alegoría que anima a "Carmina Burana"... En una visita anterior hicimos el elogio del Ballet Nacional Chileno homogéneo y disciplinado, muy bien dirigido por Uthoff, y en el que no existen estrellas ni pretensiones al estrellato, sino colaboración efectiva y excelente labor de equipo".

EL PLATA

"El nombre de Ernst Uthoff quedará por mucho tiempo grabado en la memoria del público platense; a su talento inagotable le debe el Ballet Nacional Chileno su bien ganada fama... Hoy, la tonalidad opalescente se torna de subidos colores

y mientras la coreografía acompaña a la música como en un juego, la interpretación se resume en una expresividad sencilla y emotiva que, sin ahondar en las profundidades del espíritu, se ahueca en los sentimientos, ora para despertar en ellos la piedad, como quería Sófocles, ora con el simple y sincero afán de llenarlos de alegría. Tal es el sentido de "Milagro en la Alameda", cuento infantil...".

Una revista bonaerense, al comentar la actuación del Ballet Nacional, escribe:

"Carmina Burana, junto con La Mesa Verde y Gran Ciudad, que ya se habían conocido en estas tierras, han logrado producir en el público porteño un impacto de intensidad tal, como sólo pueden tener idea aquellos que estuvieron frente a ella en la sala Opera, y registraron con su delirante entusiasmo uno de los mejores momentos de esta naciente temporada de ballet. El equipo de bailarines (se dice equipo intencionadamente, para destacar el trabajo colectivo en base a figuras de verdadero talento) del Ballet Nacional Chileno realiza con estas obras altas creaciones y se coloca decididamente

en la categoría de los mejores conjuntos del mundo en su especialidad".

El Ballet Nacional fue recibido en Chile, a su vuelta de tan exitosa gira, con verdadero júbilo y toda la prensa alabó el desempeño del conjunto. Los alumnos de la Escuela de Danza también celebraron el regreso de sus compañeros con un *Variété Party*. Con este acto se renovó una tradición inaugurada con motivo de la primera gira del Ballet en 1956, de que los alumnos de la escuela preparan un espectáculo alusivo a la "aventura" de la gira, que en aquella ocasión estuvo relacionada con el Marqués de Cuevas y, ahora, con un desfile de modelos en el Teatro Opera de Buenos Aires.

Diversos asistentes opinaron que el espectáculo alcanzó una calidad muy superior a los que habitualmente se presentan entre nosotros en escenarios denominados de *variété*.

La Honorable Junta Directiva y el Director del Instituto de Extensión Musical, Juan Orrego Salas, ofrecieron un cocktail de bienvenida a todos los integrantes de la gira del Ballet Nacional.

Actividades Musicales en los Institutos de Cultura

Instituto Chileno-Alemán

El Cuarteto Santiago inició su serie de seis conciertos de abono en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el 3 de junio, conciertos en los que participarán también destacados artistas nacionales y extranjeros.

El programa del primer concierto incluyó las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto en Do mayor, Op. 76, Nº 3 (Kaiser)*; *Gustavo Becerra: Cuarteto Nº 4*, primera audición, y *Dvorak: Quinteto en Sol mayor, Op. 77*, con la participación de Luis Bignón.

El público que llenaba la sala del Ins-

tituto Chileno-Alemán de Cultura se mostró entusiasta frente al extraordinario rendimiento del conjunto.

En el segundo concierto, el 17 de junio, el Cuarteto Santiago contó con la colaboración de la mezzosoprano Ivonne Boulanger, en *Il Tramonto de Respighi*, primera audición en Chile, poema lírico para mezzosoprano y cuarteto de cuerdas con palabras de Shelly, en traducción de R. Ascoli.

El concierto se inició con el *Cuarteto en Fa mayor, Op. 18, Nº 1, de Beethoven*. Heinlein, en "El Mercurio", al comentar este concierto, dice: "Si la música parece fácil, la ejecución ciertamente no lo es.

La versión del Cuarteto Santiago fue una prueba más de la calidad que ha alcanzado este conjunto. Merecen destacarse la transparencia del desarrollo en el movimiento inicial; el acento entrañable que se dio al Adagio, inspirado, según la tradición, en la escena de la tumba de *Romeo y Julieta*; el desempeño eficaz del primer violín en el trío del Scherzo y la esmerada coordinación de los cuatro instrumentos en las semicorcheas del Rondó”.

Al referirse, el crítico ya citado, a la obra de Respighi, dice en su comentario: “Ivonne Boulanger supo traducir el espíritu de la obra. Su generosa voz, cuyo medio ideal es, sin duda, la ópera, estuvo convenientemente dominada para adaptarse a las propiedades acústicas del recinto. El Cuarteto Santiago colaboró con entusiasmo, produciéndose un amalgamamiento perfecto entre los cinco intérpretes que confirieron una cálida vibración a la sensualidad transfigurada de la obra”.

Se puso término a este concierto con *Cuarteto en Mi menor (de mi vida)*, de Smetana. Sobre esta obra, Heinlein escribe: “Los integrantes del Cuarteto Santiago fueron intérpretes magistrales de esta música programática que, sin seguir recetas acostumbradas, toma rumbos enteramente novedosos en su afán autobiográfico. Una gama de matices que iba desde el más tenue roce del arco en las cuerdas hasta una sorprendente potencia sonora,

estuvo al servicio de la expresión del mensaje de Smetana, que nos llegó de un modo difícil de superar”.

Instituto Chileno-Británico de Cultura

El violoncellista Enrique Sienkiewicz ofreció un recital en los salones del Instituto Chileno-Británico de Cultura, cuyo programa estaba formado por trozos sueltos. Gran número de las obras eran arreglos debidos a la pluma del instrumentista.

Sienkiewicz es, sin duda, un virtuoso de fuste. Posee una ágil izquierda y maneja de arco con suma habilidad, arrancando a las cuerdas un acento noble y cálido, aterciopelados los graves, los agudos redondos. Su afinación es correctísima.

Tal vez lo más perfecto del concierto fue la *Elegía de Fauré*, vertida con excepcional belleza de sonido, expresión y emotividad. Excelente *La Polonesa en Do mayor de Chopin*, en la que el artista exhibió su indómito temperamento eslavo y la hermosa sonoridad de su pizzicato.

Acompañó la pianista Pepita Contreras, que tuvo un lucido desempeño en *La Polonesa de Chopin*.

El segundo concierto del mes en la sala del Instituto Chileno-Británico estuvo a cargo de la pianista Clara Gutmann, quien tocó obras de Arne Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt y Ravel.

Actividades del Conservatorio Nacional de Música

Las actividades de conciertos realizados por alumnos del Conservatorio Nacional de Música se iniciaron el 5 de febrero, por el Conjunto de Cuerdas, bajo la dirección de Víctor Tevah, en dos conciertos realizados en Osorno y Valdivia, respectivamente.

Durante el mes de abril, las pianistas

Nora Bierwirth y Frida Conn dieron recitales en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso y en la Sala Valentín Letelier de Santiago, respectivamente.

En la Sala Valentín Letelier actuaron durante mayo, Graciela Yazigi, piano y, además, hubo un concierto de Cámara

Vocal-Instrumental, en que se tocaron sonatas para violín y piano y conjuntos vocales con piano.

La programación de conciertos de alumnos del Conservatorio durante junio, ha sido bastante nutrida. Se inició con un Concierto de Cámara Vocal-Instrumental en el Club de la Unión, en el que actuaron el Dúo y Quinteto de Vientos y conjuntos vocales y piano. Frida Conn ofreció un recital de piano en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso y en la Escuela de Artes y Oficios hubo un recital de canto, violín y piano.

El Quinteto de Vientos del Conservatorio y la joven pianista Ana Berr actuaron en el tercer concierto de Cámara de la Temporada oficial del Instituto de Extensión Musical. Finalmente, el violinista Francisco Quesada y el pianista Cirilo Vila ofrecieron un recital de Sonatas para violín y piano en la Sala Valentín Letelier. Al comentar este concierto en "El Mercurio", el crítico Federico Heinlein, dice:

"El violinista Francisco Quesada y el pianista Cirilo Vila escogieron para su presentación en conjunto un valioso programa, que se inició con la Sonata en Si menor de J. Sebastián Bach. El engranaje entre los dos artistas altamente satisfactorio, denota el esmero que han adquirido en el campo de la música de cámara. Supieron captar la noble simplicidad de la

obra y comunicarnos el sentido de grandeza que late en ella, a pesar de que tendrán que preocuparse aún de ciertos detalles como, por ejemplo, la ejecución de los adornos. Al principio, el violinista dio muestras de una leve inseguridad, la que se tradujo, entre otras cosas, en que apresuraba los pasajes en dobles cuerdas. Posee un temperamento rico, que deberá cultivar sin caer en un modo temeroso o faltar de aplomo. Cirilo Vila llama la atención por su "toucher" sensitivo, su adentramiento en el espíritu de las obras, y una considerable técnica que requiere aún ser pulida para dar cuenta cabal de trozos como el primer movimiento de la Sonata en Re menor de Brahms, o el último de la de Debussy. Quesada y Vila demostraron haberse compenetrado de la índole enjundiosa de Brahms, que lograron vertir con especial fortuna en el *Presto agitato* y obtuvieron sorprendentes éxitos parciales con la empresa de plasmar la Sonata de Debussy".

Este año, el Conservatorio Nacional de Música ha aumentado los cursos de música de cámara a tres por semana, a cargo de distinguidos maestros. Actualmente se encuentran preparando diversos programas que serán presentados en el curso del año.

En noviembre, el Curso de Opera del Conservatorio presentará *Don Pasquale*, de Donizetti.

LA MUSICA EN PROVINCIAS

Actividades Musicales en Antofagasta

A principios de marzo se inició la actividad musical en Antofagasta, con un recital de la pianista Elba Rojas, alumna de piano del Conservatorio. Esta artista tocó obras de Haendel, Paradisi, Beethoven, Kuhlau, Mendelssohn, Chopin, Albeniz, Debussy, Bartok y Rachmaninov.

El segundo concierto de cámara estuvo a cargo del profesor de acordeón Franz Flory, en el que tocó obras de Haendel, Beethoven, Sibelius, Chopin, Rimsky-Korsakov, Strauss y selecciones de melodías húngaras, yugoslavas y chilenas.

El Cuarteto Santiago ofreció un concierto en el Hotel Antofagasta, invitado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, en el que tocaron: Schubert: Cuarteto, Op. 125, Nº 1, en Si bemol; Beethoven: Cuarteto, Op. 18, Nº 2, en Sol, y Debussy: Cuarteto, Op. 10, en Sol menor.

Otras actividades del Cuarteto Santiago en la provincia de Antofagasta

Durante su visita a la provincia de Antofagasta, el Cuarteto Santiago ofreció conciertos en Calama, Pedro de Valdivia y María Elena. La Municipalidad de Antofagasta auspició otro concierto en esa ciudad y, además, este conjunto dio un concierto educacional en el Teatro Latorre, al que asistieron 1.700 estudiantes. En Radio Libertad, de esa misma ciudad, ofrecieron dos audiciones por radio. Entre las obras tocadas en la gira merecen destacarse los siguientes cuartetos: Haydn: Cuarteto, Op. 74, Nº 4; Beethoven: Cuarteto, Op. 18, Nº 6, y Bisquertt: Aires chilenos.

Gira al Sur del Cuarteto Santiago

En las ciudades de Puerto Montt, Temuco, Concepción y Talca, el Cuarteto Santiago ofreció conciertos regulares y uno educacional en el Teatro Municipal de Temuco, al que asistieron 1.300 niños.

La prensa de Puerto Montt, al comentar el concierto del Cuarteto Santiago, dice: "Este conjunto, conocido a través de sus actuaciones y de renombre a través de toda América, conquistó al público con sus ejecuciones del Cuarteto Op. 18, Nº 2, de Beethoven, el 125 de Schubert, el Andante, de Alfonso Letelier, obra que resultó una pieza muy emotiva e interesante, y el Cuarteto Op. 27, de Grieg. Se trata de un conjunto de gran calidad artística, muy bien ensamblado, homogéneo y con gran sentido interpretativo".

Diana Pey ofrece dos conciertos en Punta Arenas

La Sociedad Pro Arte de Punta Arenas invitó a la pianista y compositora española Diana Pey, a ofrecer dos conciertos en esa ciudad, iniciando así su temporada de conciertos de 1958.

En el primer concierto, la artista interpretó obras de Bach-Liszt, Scarlatti, Mozart, Chopin, Ginastera y Gershwin y el segundo estuvo dedicado a la música de clavecinistas portugueses y autores españoles de los siglos XVI y XVII. La crítica local, al comentar estos conciertos, dice: "Diana Pey es una gran artista y una magnífica intérprete de las obras de Bach, Mozart y Chopin". Las glosas del segundo concierto son, igualmente entusiastas y relatan el enorme entusiasmo del público al escuchar las obras más conocidas de los autores españoles.

Sociedad Musical Dr. Antonio Tirado Lanas

La ciudad de Ovalle inició su temporada de conciertos el lunes 26 de mayo, con un recital de la pianista Graciela Yazigi. La Sociedad Musical de esa ciudad continuará su interesante labor musical con una serie de conciertos, que estarán a cargo de los siguientes artistas: Francisco Quesada, violinista; Ana Berr, pianista; Margarita Bruno de Sinn-Tagle, arpista; un Concierto Vocal del Conservatorio Nacional y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música y un recital de la pianista Herminia Racagni. La Orquesta de Cuerdas de Música de Cámara también realizará una importante labor durante este año.

Por no haber recibido la REVISTA MUSICAL CHILENA las últimas informaciones de la labor musical en Ovalle, de fines de 1957, no incluimos el concierto realizado allí por el Quinteto de Instrumentos de Viento del Conservatorio Nacional de Música y el concierto de la soprano Sylvia Núñez, acompañada al piano por Teresa Slaibe.

Información oficial de la gira por Europa y América del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso

Hace apenas unos meses, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, que dirige el maestro Marco Dusi, dependiente del Instituto de Extensión Musical, recibió una honrosa y meritoria distinción: la de ser invitado oficialmente a realizar una gira de conciertos por Europa.

Triple fue la finalidad que tuvo en vista el conjunto universitario de Valparaíso, al perseverar en esta empresa. Pri-

mero, demostrar en el extranjero la solvencia y seria preparación técnico-musical lograda por conjuntos musicales chilenos, traducida en la interpretación de los clásicos y modernos de la música; segundo, la exaltación a los escenarios de Europa de los valores chilenos de la música coral contemporánea, como los autores Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Domingo Santa Cruz, etc.; tercero, llevar al exterior la música autóctona y originaria de América Latina y de Chile, en especial, expresada en armonizaciones para coro.

Así, el 25 de diciembre de 1957, treinta y dos jóvenes pertenecientes al Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, iniciaron la primera gira artística oficial de un conjunto artístico chileno por países de Europa.

Señalaremos a continuación, con mención de los teatros o salas en que actuó, las principales ciudades en que se presentó y ofreció conciertos el Coro de Cámara de Valparaíso: HAMBURGO, Kleine Musikhalle; BRAUNSCHWEIG, Auditorium Máximun de la Universidad Técnica; BREMEN, St. Ansgarii-Kirche; BERLÍN, Auditorium Máximun de la Universidad Libre de Berlín, St. Canisio-Kirche, y Martin Luther-Kirche; SCHWELM, Sala de Conciertos de la ciudad; BONN, Sala de Conciertos de la ciudad; HEIDELBERG, Aula Magna de la Antigua Universidad; NÜRNBERG, Sala de Conciertos del Museo Germánico; MÜNICH, Sophien-Saal; VIENA, Brahms-Saal; MARIBOR (Yugoslavia), Teatro Unionsky Dvorani; PULA, Narodnom Istarkom Nazalistu (Teatro Istriano de Pula); RIJEKA, Teatro de Conciertos Iván Zajc; LJUBLJANA, Filharmonični Dvorani (Teatro de la Filarmónica); ZAGREB, Teatro de Conciertos Istra.

Además se grabaron conciertos en cinta magnética para las siguientes emisoras: "Hessischer Rundfunk", de Frankfurt; "Bayerische Rundfunk", de Múnich;

"Nord Deutscher Rundfunk", de Hamburgo.

Sin embargo, toda esta labor encontró su culminación al grabar discos de 45 RPM para el sello "CASTON", con casa matriz en Múnich. Fue ello un reconocimiento a la valiosa labor artística del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso.

Pero esta serie de actuaciones en Alemania, Austria y Yugoslavia, países de profunda tradición cultural y musical, aún no completaban la serie de satisfacciones que el Coro lograra en el exterior. En efecto, por intermedio de la Agencia de Conciertos "Barry y Cía.", con sede en Buenos Aires, se concretó una serie de conciertos en Brasil, Uruguay y Argentina. Presentándose el Coro en Río de Janeiro, Sao Paulo, Montevideo, Buenos Aires, Mendoza, San Juan y San Rafael. El Coro de Cámara de Valparaíso actuó en los estudios de TV-RIO (Canal 13), televisión de la capital brasileña; en el Teatro Cultura Artística (Sao Paulo); TV-SAETA (Canal 10), grabación de un concierto para el SODRE y un gran concierto en el Teatro Solís (Montevideo); Aula Magna de la Facultad de Derecho, Mozarteum Argentino, grabación y filmación de un concierto para ser retransmitido por Radio Splendid (Buenos Aires); Gran Teatro Independencia y Radio Splendid (Mendoza); Sala de Conciertos "Domingo F. Sarmiento" (San Juan); Teatro "Gran Sur" (San Rafael).

Treinta conciertos en Europa y América, ocho grabaciones en radio, actuaciones en televisión en Alemania, Brasil, Uruguay y Argentina; filmación para noticiarios (entre otros, "Deutschland Spiegel") y grabación de discos en Alemania, es el balance artístico de la gira.

Mención especial merecen los conciertos ofrecidos en Viena y Sao Paulo. Efectivamente, en Viena, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valpa-

raíso tuvo la singular satisfacción de ser el único Coro sudamericano que se presentó en la Brahms-Saal con motivo de la celebración del Octavo Centenario de la famosa Academia Coral Vienes. En Sao Paulo, el Coro inauguró la cuadragésimo séptima temporada oficial de conciertos de la populosa ciudad latinoamericana, en la que se presentan los artistas de mayor renombre internacional.

La crítica, enjuiciando la actuación del Coro, se expresó de la siguiente manera: "Diario de la Tarde", de Hamburgo: "El nivel artístico alcanzado es tanto más sorprendente por cuanto no se trata de cantantes profesionales. Las composiciones se oían como un todo extremadamente armónico y seguro, tanto en color como en volumen". La prensa de Heidelberg comentó: "Poseen una cultura musical que honra a su país y a su Universidad. Ejecutan madrigales, composiciones sacras y profanas, con una seguridad, dinamismo, disciplina, expresión y equilibrio que entusiasma al auditorio. Es un instrumento que obedece a las menores indicaciones de su director". "El Mundo", de Hamburgo, expresó: "El público brindó un entusiasmado aplauso que se transformó al final en una vibrante ovación. Ha sido una noche inolvidable para el verdadero amigo de la música de Alemania". Por su parte, "El Nuevo Correo", de Viena, anotó: "En maravillosamente acentuadas canciones, lograron los más impresionantes efectos. Fue una presentación excepcionalmente dirigida y de excelente armonía y contenido". Agrega el "Bild Telegraf", también de Viena: "Fue una excelente experiencia, que demuestra que los grupos corales sudamericanos son iguales a los mejores de Europa". En América, el conocido diario "La Prensa", de Buenos Aires, comentó: "Llama la atención en este Coro su acabado adiestramiento, que se exterioriza en la homogeneidad de las voces, en la seguridad

de los ataques, en lo perfecto de la afinación y en la musicalidad con que dan los matices a los sutiles acentos de las obras que interpretan".

Además, se puede mencionar con satisfacción la labor de acercamiento realizada entre las juventudes universitarias de Chile con las de los países visitados. Pero, sin lugar a dudas, el galardón mayor que en el aspecto extramusical recibió el Coro y que lo entrega a su país y a la Universidad de Chile, es la recepción oficial brindada por parte de los Presidentes de Alemania, Austria y Argentina, doctores Teodoro Heuss, Adolfo Scharf y Arturo Frondizi, respectivamente. También debemos mencionar al Gobierno de Yugoslavia por intermedio de su Representante de Asuntos Latinoamericanos. En el caso de Argentina, se departió, en la ocasión, con el Rector de la Universidad, don Juan Gómez Millas.

Nos hacemos un deber en agradecer la colaboración recibida en el exterior de parte de los Embajadores de Chile, Excelentísimos señores Manuel Hormazábal (Alemania), Enrique Bernstein (Austria), José Maza (Argentina) y los Embajadores acreditados en Brasil y Uruguay. Igualmente al Ministro en Yugoslavia, señor Gastón Wilson. A los Cónsules Honorarios señores Bruno Schubert (Frankfurt), Hans Ports (Nüremberg), y Helmut Kindler (München), y a los Cónsules de Chile señores Enrique Melkonián (Frankfurt), Hugo Lea-Plaza (Viena), Fernando Cabezón (Sao Paulo), Enrique Quiroga (Montevideo), al Cónsul General en Buenos Aires, Fernando Stagno (Mendoza), y el Agregado Cultural de nuestra Embajada en Buenos Aires, señor Enrique Araya.

Para terminar, damos nuestro mayor agradecimiento a la Universidad de Chile y al Instituto de Extensión Musical por la valiosa ayuda prestada a la concreción de la gira. Agradecimientos que ha-

ceamos extensivos a la "Deutscher Akademischer Austauschdienst", al "Ibero-America Verein", a la "Jugokonzert", Agencia Oficial de Conciertos de Yugoslavia, al Ministerio de Educación del Brasil, al Intendente de Valparaíso, a los Alcaldes e I. Municipalidades de Valparaíso y Viña del Mar, a los Institutos Chileno-Alemán y Chileno-Yugoslavo de Cultura, y a todos los que directa e indirectamente contribuyeron a esta obra que constituyó una importante página en el desarrollo artístico del país, al proyectar la cultura y arte de Chile a Europa y América.

Valparaíso, 31 de mayo de 1958.

MARCO DUSI,
Director Coro Universitario.

RAFAEL AGUIRRE,
Delegado.

La REVISTA MUSICAL CHILENA, una vez más, quiere unirse a todas las voces que, tanto dentro como fuera de Chile, han aclamado al Coro de Cámara de Valparaíso por su brillante actuación durante la gira a Europa.

Complementando la información oficial entregada a nuestra redacción por Marco Dusi, brillante director de este conjunto, queremos informar brevemente sobre la recepción que obtuvo el Coro de Cámara de Valparaíso al volver al país.

En la ciudad de Los Andes, primera ciudad chilena a la que llegaron sus 32 componentes, éstos fueron recibidos oficialmente por el Alcalde de la comuna, a los acordes del Himno Patrio, ejecutado por la banda del Regimiento "Guardia Vieja", que cubre la guarnición de esa ciudad.

Esperaban en Los Andes, una delegación oficial del Municipio de Valparaíso, presidida por el alcalde, don Santiago Díaz Buzeta, dirigentes estudiantiles, au-

toridades universitarias, el presidente del Centro de Arte y Cultura del Municipio, señor Dante Aravena, y familiares de los viajeros.

A su llegada a Valparaíso, frente al Municipio, se congregó una multitud de varios miles de personas, entre las que figuraban estudiantes de todas las Facultades de la Universidad de Chile, de la Universidad Católica, Universidad Santa María y de la Federación de Estudiantes de Chile de Valparaíso, tributándoles a los juveniles artistas aplausos y aclamaciones. En el Palacio Consistorial saludó a los componentes del Coro, el Alcalde de Valparaíso, don Santiago Díaz Buzeta,

quien con emocionadas palabras saludó a nombre de la ciudad al Coro de Cámara, expresando la honda satisfacción que sus actuaciones habían originado en el sentimiento público y destacando que era un orgullo para la ciudad contar entre sus hijos a los miembros de este admirable conjunto juvenil, demostrativo de la cultura porteña, honra de la Universidad y de la patria.

Además, el Municipio de Valparaíso celebró una sesión especial para dar la bienvenida al Coro, la que fue seguida de una recepción y un concierto público ofrecido por el conjunto que volvía a su ciudad.

NOTICIAS

Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra en el Festival Interamericano de Washington

El Primer Festival Interamericano de Música de Washington, celebrado entre el 18 y el 20 de abril de este año, presentó dos obras de compositores chilenos: el *Cuarteto Nº 1*, de Juan Orrego Salas, obra encargada por la Casa Internacional de Nueva Orleans; y la *Sinfonía Nº 1*, de Gustavo Becerra. Ambas obras merecieron elogiosos comentarios de la prensa estadounidense.

Al comentar Paul Hume, en "The Washington Post and Times Herald", del 20 de abril, el concierto en que se estrenaron cuartetos de Juan Orrego Salas, Alberto Ginastera y Heitor Villa-Lobos, al referirse al *Cuarteto Nº 1* del compositor chileno dice: "Juan Orrego Salas nos ha dado un cuarteto de tan dulce frescura, que por fin tenemos otra obra que produce una fascinación hipnótica similar a la del famoso Cuarteto de Ravel. Con esto no quiero decir que no sea música de inspiración actual, porque es una obra de la más alta calidad técnica. Pero si un cuarteto quiere lograr lo que encanta al público como el Cuarteto de Ravel, aquí lo tenemos en esta obra y dentro de una extraordinaria belleza".

Por su parte, Irving Lowens, en "The Sunday Star de Washington", escribe el 20 de abril: "Nuevos cuartetos escritos por tres de los más distinguidos compositores sudamericanos contemporáneos merecieron entusiastas aplausos y bravos de parte del auditorio internacional invitado ayer al concierto en la Biblioteca del Congreso".

Al referirse específicamente a la obra de Orrego Salas, dice: "Muchos fueron sorprendidos por la fuerza, dignidad y elocuencia del Cuarteto del joven chileno Juan Orrego Salas, el que dentro de una vena más tranquila produjo tanto efecto como la obra de Ginastera. Parece que

el compositor ha estudiado los últimos Cuartetos de Beethoven con ventaja, lo que es particularmente evidente en el adagio de la introducción y en la seriedad sobria y el encanto lírico del movimiento lento".

Este mismo crítico, en el "Evening Star", de Washington, el 21 de abril, al hacer la crítica del concierto de la National Symphony Orchestra, bajo la dirección de Howard Mitchell dice: "El punto cumbre de la velada lo produjo la extraordinaria Sinfonía, en cuatro movimientos, del chileno Gustavo Becerra, cuya duración total no sobrepasa los nueve minutos. La obra de Becerra fue tocada por primera vez en Zurich, en junio del año pasado, durante el Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. De inmediato esta Sinfonía nos hace pensar en Anton Webern, por su brevedad y por el incisivo enfoque sonoro. Los primeros dos movimientos, cada uno de aproximadamente un minuto de duración, terminaron antes de que el auditorio se diera cuenta que habían comenzado, pero la obra tiene algo que decir y lo dice con humor y concisión".

En "The Herald Tribune", de Nueva York, del 27 de abril, Allen Hughes comenta: "Se dice que la sinfonía de Becerra "se relaciona al sistema de los doce tonos en su técnica" y la brevedad (no siempre convincente) de sus movimientos implica que el compositor se ha sentido intrigado por Webern. Esta música suena tonal, sin embargo, y sus sonoridades son recias, aunque un tanto experimentales. Aunque parezca extraño, el primer movimiento de Becerra hace recordar motivos y otras características de la famosa *Essay for Orchestra* de Samuel Barber".

Asociación Nacional de Compositores Filial Chilena de la SIMC.

Esta Asociación acaba de elegir un ejecutivo colegiado, compuesto por cinco miembros y un encargado de la difusión radial. El directorio está integrado por: Carlos Riesco Grez, cabeza responsable de la Sociedad durante 1958; Celso Garrido, Juan Amenábar, Leni Alexander y Gustavo Becerra. El compositor José V. Asuar se hará cargo de los programas radiales.

La agrupación no podrá enviar delegado a los Festivales Internacionales de la SIMC, que se efectuarán en Salzburgo, porque su único miembro que se encuentra en Europa, Juan Adolfo Allende, deberá estar en Hamburgo en esa misma fecha.

Una de las mayores preocupaciones de la Asociación es la de resolver la situación nacional e internacional del derecho de autor, para lo que ya ha realizado gestiones con el Departamento de Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile. Su objetivo es impedir que los compositores chilenos de música culta sigan sin cobrar sus derechos.

La Asociación propicia, además, la creación de las categorías de socios cooperadores y socios ejecutantes, a fin de incrementar su labor y poder ofrecer, de esta manera, a muchos particulares, la oportunidad de contribuir a los fines de la Asociación. Los socios tendrán libre acceso a las conferencias y sesiones académicas y especiales franquicias en los conciertos que se ofrezcan.

Para el presente año, la Asociación de Compositores preparará la versión escénica de la *Historia de un Soldado*, de Stravinsky, además de un nutrido grupo de conferencias sobre temas especializados y de interés general.

En la segunda asamblea del año, efectuada el 29 de mayo, en casa de Carlos

Riesco Grez, se ofreció un cocktail al director titular de la Orquesta de Louisville, Robert Whitney, como homenaje a su sostenida labor frente a su conjunto en pro de la música contemporánea.

Recepción como Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de don Domingo Santa Cruz

El 26 de junio, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, recibió a don Domingo Santa Cruz, Presidente del Consejo Internacional de la Música (UNESCO), como Miembro Académico de esta Corporación.

La tesis de incorporación del señor Santa Cruz versó sobre "El mundo contemporáneo de la música y el caso de Chile". El interesante y profundo estudio del señor Santa Cruz sobre el panorama musical contemporáneo y su reflejo sobre la música en Chile mereció el entusiasta aplauso de la numerosa concurrencia. Dado el enorme interés de este estudio, la REVISTA MUSICAL CHILENA pidió al señor Santa Cruz su publicación, petición que fue aceptada por el nuevo académico. Nos enorgullecemos en anunciar a nuestros lectores que esta tesis será publicada en cinco artículos, que don Domingo Santa Cruz escribirá especialmente para nuestra revista, basándose en el estudio amplísimo que realizó para la presentación de su tesis.

Alfonso Montecino triunfa en EE. UU. tocando El Clave Bien Temperado, de J. S. Bach

El pianista chileno Alfonso Montecino acaba de lograr otro rotundo triunfo en EE. UU., tocando los 48 preludios y fugas del Clave Bien Temperado en el Kaufmann Hall, en Nueva York.

Estos conciertos forman parte del programa musical Martha Baird, de la Fundación Rockefeller, y toda la crítica neoyorquina ha alabado sin reparos la extraordinaria ejecución del pianista chileno.

En 1957, invitado por el Instituto de Extensión Musical, Montecino tocó en Santiago el Clave Bien Temperado, de J. S. Bach, en un ciclo de cuatro conciertos, que serán recordados siempre con entusiasmo por nuestro público musical.

Orquesta Nacional de París tocará obra de Acario Cotapos

"Balmaceda", relato musical para un narrador y orquesta de Acario Cotapos, será tocado en Francia el 13 de julio por la Orquesta Nacional de París, en el Theatre des Champs Elysées. La obra, además, será grabada en cinta magnética y transmitida por radio al resto del país.

"Balmaceda" fue estrenado en Chile por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, en la temporada de 1957.

Profesores de Música

En agosto de 1956 llegaron a la Escuela Normal Superior Abelardo Núñez, 58 profesores primarios de todo el país, para inaugurar el primer curso de Formación de Profesores de Música y Canto. Tras severos concursos de antecedentes y examen de admisión, los maestros llegaron a Santiago como alumnos.

Todos los profesores primarios deben hacer clases de música y canto, y el objetivo de este curso de especialización de dos años era dotar al país de un núcleo de maestros que tuviera una preparación completa para impulsar el nivel musical en las escuelas primarias. Los 56 finalistas, antes de volver a sus puestos en provincias, harán una gira al Norte, para estudiar los métodos ahí empleados en la en-

señanza musical primaria y, al mismo tiempo, hacer clases de demostración y dar conferencias al magisterio de la región.

En el Norte también se presentarán la orquesta de cuerdas compuesta por dieciséis instrumentistas, el coro (35 voces) y el grupo folklórico (12 personas), que se formó en este grupo de profesores, mientras, simultáneamente, estudiaban asignaturas como Técnica Especial de la Educación Musical; Armonía, Composición, Dirección Coral y Foniatría. Los tres conjuntos han dado numerosos conciertos en escuelas de Santiago y sus alrededores.

Participación de la Agrupación Folklórica Chilena en el Primer Festival de Folklore Hispanoamericano

Al Primer Festival de Folklore Hispanoamericano realizado en diferentes ciudades españolas, con motivo del IV centenario de la muerte del Emperador Carlos V, bajo el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, concurrió una pequeña delegación nacional, formada por diez miembros de la Agrupación Folklórica Chilena, que dirige actualmente Raquel Barros Aldunate.

Durante los días 2 y 3 de junio se efectuaron las pruebas de competición en la ciudad de Cáceres, obteniendo nuestro grupo el premio "Ciudad de Cáceres", vale decir, el segundo lugar entre los numerosos y prestigiados conjuntos participantes, de los cuales podríamos citar al "Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Zaragoza", que logró la Medalla de Oro, galardón máximo.

Inmensa satisfacción produce este resultado, producto de extensos y duros afanes preparatorios, conseguido por una de las más constantes y esforzadas instituciones divulgadoras de nuestro folklore musical, acerca de la cual la prensa española, por

medio de "El Ideal Gallego", de La Co-
ruña, expresara conceptuosos elogios re-
ferentes a la "perfección, maestría y visto-
sidad" de sus interpretaciones.

Por encima de la actuación en el nom-
brado torneo folklórico, y sin que preten-
damos restarle valor al triunfo conquista-

do, cabe destacar el mensaje de chileni-
dad espiritual, vigorosamente auténtico,
que nuestro país aporta para la consoli-
dación justa y válida de la hispanidad.

MANUEL DANNEMANN R.
Santiago, 14 de junio de 1958.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Curso de Vacaciones Internacionales de Música Moderna

El Concurso para obtener el premio de Música Kranichsteine se realiza todos los años en Darmstadt durante los "Cursos de Vacaciones Internacionales de Música Moderna". Este premio se otorga por la interpretación de "Música Moderna", a jóvenes músicos de ambos sexos de no más de treinta años. El premio es de 1.000 DM para cada categoría y dos premios de estímulo, que son becas para los cursos de verano ya mencionados.

Este año, el premio se otorgará a jóvenes pianistas y clarinetistas que entren a participar y las obras obligatorias que deben presentar, son las siguientes:

Piano: Klavierstücke, Op. 11, de Arnold Schoenberg.
Klavierkonzert, Nº 3, de Bela Bartók.

Clarinete: Drei Stücke für Klarinette solo de Igor Strawinsky.

Además, dos obras de libre selección.

Para poder participar en este concurso, los postulantes deben inscribirse antes del 1º de agosto de 1958, y para mayores detalles, pueden dirigirse a: An Das Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt, Roquetteweg 31.

Se conmemora a Schoenberg en Hamburgo

Después de siete años de ardua labor y contando con la lealtad de un importante auditorio, "Das Neue Werk" celebró su cincuentava presentación con una matinée. Entre todos los programas presentados al público por la "Neutoener-Tribüne", de Hamburgo, éste fue el más atrayente, aun-

que se trataba de conmemorar la obra de un solo hombre, Arnold Schoenberg.

Wilhelm Hilpert, director general de la Radio del Norte de Alemania, dio la bienvenida a muchas personalidades del mundo entero, y muy especialmente a la señora Gertrud Schoenberg, viuda del compositor, y a Hans Rosbaud, el infatigable experto de la música de Schoenberg.

"Das Neue Werk" consiste en una serie de conciertos, en el que obras experimentales son tocadas al igual que las obras ya consagradas. Su director, Herbert Huebner (desde 1952 a 1958, en colaboración con Hermann Spitz), ha tratado en siete años de dar a conocer todas las tendencias de la música. Ha comisionado obras a compositores muy discutidos por sus ideas avanzadas, ofreciendo primeras audiciones como también obras importantes, tales como "Moisés y Aaron", de Schoenberg. Algunos experimentos han tenido un valor relativo, otros han sido francos fracasos, pero también ha habido descubrimientos. Los conciertos cuentan con explicaciones y conferencias dictadas por compositores, musicólogos y críticos, en los que han participado los más grandes expertos en música contemporánea y tanto sus explicaciones como la música misma quedan grabadas.

En el desarrollo de la música durante la década pasada, Schoenberg ha surgido como el espíritu creador, a través de cuya fuerza constructiva se han concentrado y desarrollado las tendencias modernas. Es por eso que el homenaje que se le ha rendido es muy merecido.

Las obras tocadas abarcaron un período de 50 años, desde la composición a la Brahms "Kabarettstücke", Lieder y música de cámara, hasta una cantata escrita

tres años antes de su muerte. La única obra conocida fueron los tres "Stuecke fuer Kammerorchester" (1910). El Cuarteto de Cuerdas en Re mayor (1897), extraordinario por su completa emancipación del idioma de Wagner, es una obra delicada y sensitiva, con buen desarrollo temático en las variaciones. Las dos canciones "Nachtwandler", con texto de Gustav Falke y "Galathea", aunque no tienen sino que valor documental —son obras ligeras, provenientes de una fuente inesperada—, fueron bien recibidas. Estas canciones fueron escritas en 1900 cuando Schoenberg trabajaba para un cabaret artístico de Berlín. Después se tocó una Sonata para órgano, escrita en 1941, obra en doce tonos, y algunos fragmentos cortos de la cantata "Israel existe realmente", que no es más que una introducción orquestal. Lo más importante del programa fue el fragmento de un fragmento del oratorio "La escala de Jacob". Aunque no logra el clima dramático de "Moisés y Aaron", esta música busca soluciones religiosas y logra sorprendente calidad expresiva.

"Dos Poemas para Cuarteto de Jazz", de Boris Blacher

El compositor alemán Boris Blacher acaba de terminar "Dos poemas para Cuarteto de Jazz" (vibráfono, contrabajo, tambores y piano), Op. 55. Bote and Bock acaba de publicar esta obra, como también "Trece maneras de mirar un mirlo", para soprano y cuarteto y orquesta de cuerdas, Op. 54.

Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología en Colonia

En el Séptimo Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, que se celebró en Colonia entre el 23 y 28 de junio,

se estudiaron los siguientes temas: "Problemas de la edición en el siglo dieciocho", "La stratificación musical en África", "Elementos de la evolución en las percepciones armónicas", "La clasificación en la historia de la ópera", "Revisión de las nociones tradicionales de la tonalidad a la luz de los descubrimientos etnológicos y musicales" y "El músico en la sociedad medieval".

Cursos internacionales de música nueva, de Darmstadt

El décimotercer curso de vacaciones anuales de música contemporánea, organizado por el Instituto Kranichstein, de Darmstadt, bajo la dirección del Dr. Walter Steinecke, se celebrará entre el 2 y el 13 de septiembre. En el programa figuran los siguientes temas: "Nuevas posibilidades del sonido" (Pierre Boulez); "Nuevas concepciones del espacio" (Stockhausen) y "Nuevos problemas de la forma" (Tudor). Tendrán lugar conciertos sinfónicos, representaciones de ópera y conciertos de música de cámara que contarán con la colaboración del teatro de Darmstadt y de la radiodifusión de Francfort.

Algunos de los Festivales de 1958

Prades: El festival anual de Prades, Francia, bajo la dirección de Pablo Casals, tendrá lugar entre el 3 y el 21 de julio y estará consagrado a las obras de Bach, Beethoven y Brahms. Además del señor Casals, participarán el Cuarteto Vegh, el "London Bach Group", Menuhin, Ernst y Lory Wallfisch, Cortot, Wilhelm Kempff, y muchos otros artistas de fama internacional.

Cheltenham: El festival anual de música británica contemporánea se celebrará

entre el 7 y el 18 de julio. Podrá aplaudirse al "Royal Ballet", y la Orquesta Halle, bajo la dirección de John Barbirolli. En cada concierto se tocará una obra contemporánea.

Aix-en-Provence: El festival anual se celebrará del 10 al 31 de julio. En el programa figura "La flauta mágica", con nueva escenografía. Los pasajes hablados serán reemplazados por un texto de Jean Giono. Los conciertos sinfónicos estarán a cargo de la orquesta de la Radio de Baden-Baden, bajo la dirección de Hans Rosbaud.

Vancouver, Canadá: El primer festival internacional se celebrará entre el 19 de julio y el 16 de agosto. La orquesta del festival, integrada por la orquesta sinfónica de Vancouver y miembros de la orquesta de la Radiodifusión canadiense, será dirigida por Bruno Walter, William Steinberg e Irwin Hoffmann. En el programa: "Don Juan", con George London y recitales por Maureen Forrester, Symon Goldberg, William Primrose y John Vickers.

Bayreuth: El festival Wagner tendrá lugar entre el 23 de julio y el 25 de agosto y comprenderá dos ciclos: "El anillo de los Nibelungos" y representaciones de "Lohengrin", "Los Maestros Cantores", "Tristán e Isolda" y "Parsifal". Los directores de orquesta serán: Hans Knappertsbusch, Wolfgang Sawallisch y André Cluytens.

Edimburgo: En el programa internacional anual que se desarrollará desde el 24 de agosto al 13 de septiembre: quince representaciones por la Opera de Stuttgart, bajo la dirección de Ferdinand Leitner, con Martha Mödl, Inge Borkh, Wolfgang Windgassen y Gustav Neidlinger en los papeles principales; Victoria de los Angeles en "La Vida Breve", de Manuel de Falla; doce ballets en primera presentación; conciertos por la Orquesta Sinfónica de Viena, la Orquesta Real Danesa, la

Philharmonia y la Scottish National Orchestra; conjuntos de música de cámara, como los solistas de Zagreb, el cuarteto Vegh y Juillard y el trío Menuhin-Cassado-Kentner.

Leeds: El festival de música del centenario de Leeds, Inglaterra, tendrá lugar entre el 11 y el 18 de octubre. Se tocará en primera audición la obra comisionada a Peter Racine Fricker "A vision of Judgment" y la primera audición en Inglaterra del "Te Deum", de Marc Antoine Charpentier, y dos recitales de cítara por Ravi Shankar.

BELGICA

Concurso Internacional de Violín 1959, Reina Isabel de Bélgica

En mayo de 1959 tendrá lugar en Bruselas el concurso internacional de interpretación instrumental "Concurso Reina Isabel de Bélgica", reservado a los violinistas.

El primer premio es de 150.000 francos belgas y además habrá diez premios más. Las solicitudes e informaciones deben ser dirigidas al señor Marcel Cuvelier, Director General del Concurso, Palacio de Bellas Artes, Rue Baron Horta, 11, Bruselas.

ESTADOS UNIDOS

El Jazz en 1958

La publicación norteamericana "High Fidelity" acaba de publicar un artículo de Dimitri Mitropoulos, titulado "Jazz in Musical Evolution" y un artículo de Henry Pleasants: "The Beat-A new Dimension?" Este último autor, en su obra "The Agony of Modern Music", afirma que el jazz es la única música moderna que promete y que tiene vitalidad.

Un "Institute of Hot Jazz Studies" existe desde hace años en los Estados Unidos; esta organización, miembro del National Music Council, tiene por meta "impulsar la comprensión y apreciación del jazz". Desde hace años, en Carnegie Hall se realizan conciertos de la serie "Jazz at the Philharmonic". En Europa, como en los Estados Unidos, los festivales se han convertido en una institución: el quinto festival de jazz alemán se realizó en Frankfurt el año pasado, bajo el patrocinio de la Federación alemana del Jazz y de la radiodifusión de Frankfurt. El segundo festival polonés de jazz también tuvo lugar el año pasado, en Dantzing y Zoppot, atrayendo a más de cuatro mil entusiastas que asistieron a todos los conciertos. En Newport, Rhode Island, se realizó un festival gigantesco de conjuntos de jazz. En uno de los conciertos del festival de Donaueschingen, se pudo escuchar a la orquesta alemana Eddie Sauter, al conjunto francés André Hoider y al "Modern Jazz Quartet". Louis Armstrong es tan admirado en el Japón como en los Estados Unidos. Clubes de Jazz nacionales e internacionales han surgido en el mundo entero. Libros y revistas dedicadas al jazz incluyen desde la obra comercial de divulgación a la obra erudita publicada en varios idiomas. Cursos de jazz figuran ahora en el programa de numerosos conservatorios de música y universidades. El Conservatorio de Colonia es el último que ha agregado esta cátedra a su programa de enseñanza. Hasta hace muy poco tiempo habría sido inconcebible que un conservatorio alemán incluyese un curso de jazz, pero esto confirma el interés real que los compositores y ejecutantes de música "seria" tienen por esta música. Hasta hace poco era considerado como un hijo un tanto degenerado y del cual se avergonzaban, pero su desarrollo ha avanzado en tal forma, que ahora es necesario contar con él como una fuerza vital y persuasiva.

Conferencias sobre Jazz, de Leonard Bernstein

Las conferencias sobre Jazz que Leonard Bernstein da en la televisión acaban de ser grabadas por Philips (Disco BBL 7149), bajo el título: "¿Qué es el Jazz?". Esta firma también acaba de editar (Discos BBL 7134 al 7189): "La Historia de Louis Armstrong", antología de la música que Armstrong tocaba en 1920, cuando su nombre todavía no era conocido.

Benjamin Lees escribe una obra para Louisville

Benjamin Lees trabaja en una sinfonía para la Orquesta de Louisville. La obra ha sido comisionada por el director de este conjunto, Robert Whitney.

La Filarmónica de Nueva York en su próxima temporada

La temporada en Nueva York de la Filarmónica abarcará 30 semanas, desde el 2 de octubre hasta el 3 de mayo, lo que aumentará los conciertos a 120, sin contar los conciertos para la juventud.

Leonard Bernstein, nuevo director de la Filarmónica, ha anunciado que en la próxima temporada seguirá un plan específico. En los cuatro períodos en que dirigirá la orquesta (en un total de 18 semanas), trazará el desarrollo de la música norteamericana: desde sus primeros compositores serios en la década de 1920, la música de la década de 1930 y aquella de los músicos que han madurado desde la Segunda Guerra Mundial. Las obras de los compositores norteamericanos serán incluidas en programas con obras de otros compositores clásicos, románticos y modernos y al final de la temporada le dará especial importancia a la música de Haendel, puesto que 1959 será el bicentenario de su muerte.

Compartirán la dirección de la Filarmónica con el maestro Bernstein, Herbert von Karajan, Thomas Schippers, Sir John Barbirolli y Dimitri Mitropoulos.

Paul Kleski, Director de la Sinfónica de Dallas

Después de su debut en los Estados Unidos con la Orquesta Sinfónica de Cincinnati, el maestro Paul Kleski, que tantos éxitos lograra frente a la Sinfónica de Chile en 1956 y 1957, ha sido nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Dallas, Texas.

Tanto los conciertos de Cincinnati, como los que diera frente a la Sinfónica de Filadelfia, en esa ciudad y en Nueva York, le han merecido al maestro Kleski los más entusiastas comentarios de la prensa de los EE. UU. El público, por su parte, no se limitó a aplaudirle sino que lo ovacionó en las distintas ciudades norteamericanas en que se presentó.

Para su temporada inaugural en Dallas, el maestro Kleski ha invitado a los siguientes artistas: Michael Rabin, Leonard Warren, Philippe Entremont, Van Cliburn, Aaron Rosand y Claudio Arrau. Al Bach Aria Group, al Ballet Ruso de Monte Carlo, a Jean Madeira y Arthur Rubinstein. Además, se están haciendo preparativos para cantar el Réquiem de Brahms.

GRAN BRETAÑA

Nueva Opera de Benjamín Britten

La primera audición de la ópera para niños, "Noyes Fludde", de Benjamín Britten, se realizará en el Oxford Church en Suffolk, durante el Festival de Aldeburgh. Es la historia del Diluvio, sacada de la obra medieval de los Chester Mystery Plays. El Opera Group Británico también

cantará por primera vez en Inglaterra la ópera de Poulenc, "Tirésias". El acompañamiento con dos pianos estará a cargo de Poulenc y Britten.

NORUEGA

Kirsten Flagstad dirigirá la ópera subvencionada de Noruega

A raíz de un acuerdo del "Storting" (Parlamento noruego), se creará una ópera nacional subvencionada en el verano de 1958. Este nuevo organismo reemplazará el antiguo de la "Norsk Operaselskap". Fuera de las representaciones en Oslo, la nueva compañía ofrecerá espectáculos en treinta ciudades noruegas. Diez cantantes, un coro de veintidós miembros y diez bailarines serán contratados con carácter permanente, además de las orquestas, coros y artistas que sean necesarios para las distintas representaciones. Kirsten Flagstad fue nombrada directora de la nueva ópera.

FRANCIA

Nueva obra de Pierre Boulez

Al aceptar el año pasado Igor Markevitch la dirección de la Orquesta Lamoureux, organizó que la Fundación Lamoureux comisionara una obra anual, que sería estrenada por el conjunto mencionado. La primera comisión fue dada al compositor francés de vanguardia, Pierre Boulez, quien aceptó de escribir una obra que pudiese ser "preparada con tres ensayos (y no cuarenta) y haciendo uso de los instrumentos existentes en la orquesta Lamoureux". La obra se titula "Doubles" y, posteriormente, formará parte de una suite orquestal más larga.

Dos nuevas óperas de Menotti

La Ópera de París ha comisionado a Gian-Carlo Menotti una ópera que será estrenada en 1959. El libreto de esta ópera bufa titulada "Le dernier surhomme" es también de Menotti. Este compositor escribe actualmente para la televisión de la NBC, una gran ópera en tres actos, "María Golovine", cuyo estreno se realizará en el mes de agosto en el pabellón de los Estados Unidos de la Exposición universal de Bruselas.

Séptima asamblea general de la CIM

Con motivo de la celebración de la Séptima Asamblea General del Consejo Internacional de la Música, organizado para octubre y noviembre de este año, un gran festival musical tendrá lugar al mismo tiempo.

El Congreso que se realizará entre el 24 y el 30 de octubre en la sala de conferencias del nuevo edificio de la UNESCO, tendrá por tema general "El Universo de la música y sus distintas culturas" y temas secundarios, tales como: "Las fuentes comunes de la música", "Ordenación del material musical", "Invención y elaboración", "Las influencias mutuas entre las distintas culturas musicales" y "Aspectos prácticos de los problemas de comprensión mutua". Organizado por el Comité Nacional Francés de la Música, reunirá a musicólogos y especialistas del mundo entero.

El festival, titulado "La Música en el Mundo — Semanas Musicales de París", durará cinco semanas, desde mediados de octubre hasta mediados de noviembre. Organizado por la CIM en colaboración con el Sindicato de Organizadores de los Conciertos de Francia, tendrá un triple objetivo: impulsar la obra de compositores contemporáneos, incluyendo en cada programa por lo menos una obra contempo-

ránea de importancia; dar a conocer la labor de las organizaciones miembro de la CIM, tales como: Federación Internacional de las Juventudes Musicales, Sociedad Internacional de Musicología (concierto de música antigua), etc., y, por fin, contribuir a la realización del gran proyecto de la UNESCO de suscitar la apreciación mutua de los valores culturales del Oriente y Occidente, invitando al festival a eminentes intérpretes de diversos países orientales. Nueve orquestas francesas y, por lo menos, seis extranjeras, se harán escuchar durante el festival y muchos otros países serán representados por algunos de sus mejores solistas o conjuntos de música de cámara.

Entre las manifestaciones previstas, vale citar las siguientes: un concierto de gala para celebrar la jornada de las Naciones Unidas, en el que se escuchará a Yehudi Menuhin y David Oistrakh, en el doble concierto para violín de Bach, y al citarista hindú Ravi Shankar; dos conciertos del "Domaine Musical", en los que Igor Strawinsky dirigirá sus obras; conciertos por la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta Filarmónica checoslovaca, la Orquesta Filarmónica de Viena, la Orquesta de la RAI de Roma, la Orquesta Sinfónica del SODRE de Montevideo, y en cuanto a los solistas y conjuntos de cámara, citaremos: El Cuarteto Juillard, Isaac Stern, Zino Francescatti y Shinichi Yui. Los siguientes directores de orquesta actuarán durante el festival: Karel Ancerl, Leonard Bernstein, Pierre Boulez, Robert Craft, André Jouve, Herbert von Karajan, Igor Markevitch, Pierre Monteux, Fernand Oubradous, Nino Sanzogno, Carl Schuricht e Igor Strawinsky.

I T A L I A

Historia de la Música Italiana

La Discoteca del Estado de Roma, con el auspicio del Consejo Internacional de

la Música de la UNESCO y bajo la supervigilancia de César Valabrega, profesor del Conservatorio de Música de Nápoles, grabará toda la historia de la música italiana en discos RCA de Italia. La grabación de la primera parte, compuesta de diez discos, apareció a principios de este año, con comentarios en italiano, francés, inglés, alemán y español. El precio de la primera serie es de 35.000 liras italianas. Los pedidos pueden ser hechos a la Discoteca del Estado, Via dei Funari 31, Roma.

Concurso Internacional de Dirección de Orquesta Concurso Internacional de Composición

En mayo de 1959 y enero de 1960, respectivamente, la Academia de Santa Cecilia, fundada en Roma en 1566 por Juan Pierluigi de Palestrina y cuya meta es el progreso del arte y la cultura de la música en todos los aspectos, con motivo de celebrarse el Cincuentenario de la inauguración del Augusteo y bajo los auspicios del Gobierno italiano y del Ayuntamiento de Roma, convoca a dos grandes concursos internacionales.

Al Concurso Internacional de Dirección Orquestal pueden concurrir todos aquellos que el 1º de mayo de 1959 no tengan más de 40 años. El plazo de admisión de las solicitudes termina el 31 de diciembre de 1958. El concurso se celebrará con la participación de la orquesta titular de la Academia y el fallo será emitido por un jurado internacional. El primer premio de 2.000.000 de liras, además de la invitación a dirigir uno de los conciertos de la temporada sinfónica, 1959-60. El segundo premio será de 1.000.000 de liras.

El Concurso para composición de una obra en forma libre para orquesta, orquesta y coro, o también, orquesta, coros y solistas, con una duración aproximada de 15 a 20 minutos, podrá optar al pre-

mio único e indivisible de 2.000.000 de liras.

Las composiciones que han de ser anónimas, deben llegar a la Academia antes del 31 de diciembre de 1959. Las obras serán juzgadas por un jurado internacional.

Para mayores informes sobre estos concursos, hay que dirigirse a: Segretaria dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Via Vittoria 6, Roma.

F R A N C I A

El XXXII Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea

En la ciudad de Strasbourg acaba de realizarse el 32º Festival Mundial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea entre el 9 y el 15 de este mes. Se presentaban obras sinfónicas y de cámara de 17 países, seleccionadas por un jurado compuesto por Wolfgang Fortner (Alemania), Alois Hába (Checoslovaquia), Henri Martelli (Francia), Goffredo Petrassi (Italia) y Mathyas Seiber (Inglaterra).

Sin duda alguna, fue "Zeitmasse", de Karlheinz Stockhausen la obra más madura y actual que tuvimos ocasión de oír en todo el festival. Stockhausen, nacido en 1928, en Mödrath, cerca de Colonia, ha sido alumno de Frank Martin, Olivier Messiaen y Milhaud. Desde 1953 trabaja en el Departamento de Música Electrónica de la Radio de Colonia y desde 1954 es colaborador y redactor de la colección "Die Reihe", que publica documentos y análisis de obras contemporáneas.

Sus obras principales son: *Kontra-Punkte* (1953) para 10 instrumentos, *Klaviers-tücke I-IV* (52-53), *Estudios electrónicos I y II* (53-54), *Zeitmasse* (55-56), para quinteto de vientos, *Gruppen* (55-57), para tres orquestas separadas en el espacio,

y *El Canto de los Adolescentes* (56), música electrónica.

Zeitmasse, significa medidas de tiempo. Y el compositor ha usado distintas medidas en el orden temporal, que van desde indicaciones metronómicas rigurosas hasta velocidades que dependen de la respiración de cada instrumentista. Las medidas metronómicas rigurosas son 12 distintas ordenadas "cromáticamente". Estas se mueven desde la más lenta hasta su doble u "octava temporal". Las otras medidas dependen del instrumento y del ejecutante; así, por ejemplo, un grupo de notas debe ejecutarse según indicación "tan lento como sea posible" y se relaciona con la respiración del instrumentista de viento. Hay, además, "tempi" diferentes que se sobreponen simultáneamente. Se trata de encontrar el concepto de "tiempo" que esté acorde con nuestra época, nuestra época del avión y la desintegración atómica, de la televisión y de los planetas artificiales.

Describo sólo los medios de que se sirve Stockhausen, pero lo vital es que su lenguaje convence, conduce a sanciones temporales y es profundamente musical.

La ejecución por el Quinteto de Vientos de la Radio de Colonia, bajo la dirección del compositor, es realmente sorprendente. El director marca los tempi metronómicos con exactitud matemática y a la vez coordina las partes libres.

Este conjunto está recorriendo las principales ciudades de Europa para dar a conocer esta obra de Stockhausen.

Una obra bella, pero algo vacilante en la personalidad de su lenguaje, fue la serie de poemas "*Développements raréfiant*", del joven compositor japonés Makoto Moroi (1930). Moroi es profesor de Teoría del Canto Gregoriano en el Instituto Musical "Reina Isabel", de Hiroshima, y profesor de composición en el Colegio Musical "Toho", de Tokio.

Las canciones son para voz de mujer,

flauta (flautín), clarinete bajo, viola, clavicordina, piano y percusión. Los textos son del poeta Kitasono Katué, quien hizo una traducción al francés, que fue impresa en el programa. Para mostrar algo de su extrema finura, inserto un fragmento del primer poema:

"Quelque chose comme les ombres traversait - l'espace sans cesse - entre l'une et l'autre - il y a - le vert extrême - ou - le pourpre".

La música recuerda al "*Pierrot lunaire*", de Schoenberg y algunas de las canciones de Anton Webern para voz e instrumentos. Y, sin embargo, es una música innegablemente japonesa, transparente y de un bello colorido instrumental. La voz alterna el canto y la recitación rítmica en la región grave de la soprano.

Fue una versión excelente la que dio Ernst Bour dirigiendo a un conjunto de instrumentistas de Strasbourg y teniendo como solistas a la soprano japonesa Yoshito Furusawa.

El cuarteto Parrenin ejecutó el cuarteto N° 2, Op. 26, de Hans Erich Apostel, un alumno de Schoenberg y Alban Berg, nacido en 1901. Se trata de una obra excelentemente construida y de un expresionismo personal, pero cercano a sus maestros.

Charles Münch con la Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa dirigió un concierto que comprendía el estreno europeo de la 3ª Sinfonía de Henry Barraud; *Jeux*, de Debussy, y la 6ª Sinfonía de Darius Milhaud. De más está el referirse al alto nivel de esta orquesta, ni menos el perder frases con Charles Münch, uno de los mejores directores del mundo.

La 3ª Sinfonía, de Barraud, escrita entre 1956 y 1957, es una obra pesada, brusca, de insoportable carácter berlioziano. Sólo que la grandilocuencia de Barraud es dura, su orquestación gruesa y su aspereza armónica, falta de sentido. Todo lo contrario es la 6ª Sinfonía de Milhaud: de

un melodismo fácil, obra sincera, pero banal y hueca. ¡Qué lástima que Milhaud, que sigue con tan vivo interés la evolución de Boulez y Stockhausen, no proyecte este interés en sus obras! Y pensar que es el autor de "La création du monde", "Le boeuf sur le toit" y las pequeñas sinfonías para conjuntos de cámara.

Jeux, de Debussy, esa obra extraña y poco ejecutada pareció la más joven, tan

actual como en el momento de su creación. Y a su lado una obra como "Le marteau sans maître", de Pierre Boulez, no es sino un paso lógico y normal. Es la concatenación orgánica de las escasas obras de arte que permanecen como representativas de una época.

JUAN ALLENDE-BLIN.

Hamburgo, 19 de junio de 1958.

HEMOS LEIDO...

HISTORIA DEL JAZZ. *Barry Ulanov*, Editorial Intercontinental S. A., México, 1957. 327 páginas. En esta obra, Barry Ulanov traza la vida del Jazz a través de sus distintas manifestaciones y sus más destacados intérpretes.

Define al jazz de la siguiente manera: "Es una música nueva, con cierto carácter propio, rítmico y melódico, que entraña constantemente la improvisación". Pasando por sus distintas etapas vemos al jazz *Hot*, *Cool*, el *Swing*, el *Bebop* y las ciudades y regiones de los Estados Unidos en que se formó y desarrolló. El autor, en suma, nos ofrece una completísima historia del jazz desde 1920 hasta nuestros días. Es una obra inteligente y documentada de gran utilidad para toda persona que se interesa por las distintas manifestaciones musicales.

NINTH MUSIC BOOK. "John Gay and the Ballad Opera". Hinrichsen Edition, Londres, 1956. Este noveno volumen de la Editorial Hinrichsen está dedicado por completo a la historia, desde su creación, de "The Beggar's Opera", con magníficas ilustraciones de los grabados que esta obra le ha inspirado a los artistas ingleses a través del tiempo. En ella encontramos, también, el facsímil de programas, partituras, diseños de los trajes y caricaturas de los artistas intérpretes de la famosa obra de John Gay.

THE ORAL TALES OF INDIA, *Smith Thompson and Jonas Balys*. Indiana University Publications. Folklore Series Nº 10. Un índice completo de la bibliografía sobre la literatura folklórica hindú, cuya recopilación ha costado a sus autores veinte años de trabajo, además de un breve resumen de las historias mismas, convierte a este volumen publicado por la Universidad de Indiana, en la más importante publicación de este género realizado hasta la fecha.

FEUILLES MUSICALES (Año 11, N.os 2-3). Totalmente dedicado a la vida musical de Polonia, con artículos que abarcan toda la actividad musical de ese país, escritos por destacadas personalidades de la musicología polonesa. Este número de **FEUILLES MUSICALES** nos deja ampliamente informados sobre la actividad musical de un país del cual sabíamos bien poco.

LA MUSIQUE DANS LE MONDE (Mai, 1958. Nº 4). En este número del Boletín del Consejo Internacional de la Música, además de las noticias del mundo entero, se publica una encuesta sobre la situación actual del jazz, en la que opinan tres personalidades importantes de este género musical: Rolf Liebermann, compositor; John Lewis, intérprete, y Barry Ulanov, crítico e historiador del jazz.

MUSICAL COURIER (March, April 1958). En esta revista, a través de sus críticos en los Estados Unidos y Europa, se informa ampliamente sobre la vida de conciertos en el mundo entero.

Destacamos los artículos sobre la Northwestern University School of Music y cómo se prepara a los artistas del futuro.

MUSICAL LEADER (March, 1958). Ampliamente informativo sobre la vida musical en los Estados Unidos.

THE MUSIC REVIEW (February, 1958). Además de sus secciones dedicadas a la música nueva, en la que se analiza la ópera de Schoenberg "Moisés y Aaaron", y noticias sobre el Festival de Berlín y los conciertos en Gran Bretaña, este número de **THE MUSIC REVIEW** incluye importantes artículos entre los que merecen destacarse: "The Brentano Family: Its relations with Beethoven", por Donald W. Mc Ardle y los dos artículos dedicados a la obra de Schubert: "Schubert's Harmonies", por E. G. Porter y el análisis del Cuarteto en Re menor de este compositor, por Harold Truscott.

TEMPO (Spring, 1958). Un magnífico estudio sobre la relación entre la métrica y la frase musical es el trabajo de Roland Tenschert: "The Sonnet in Richard Strauss's Opera 'Capriccio' ". De valor informativo el artículo de James Monahan sobre "The Juniors of the Royal Ballet at Convent Garden", y de enorme interés el tercer artículo de John S. Weissmann sobre los compositores húngaros contemporáneos.

THE MUSICAL TIMES (March, 1958). Ampliamente informativo sobre la vida musical en Gran Bretaña y el continente europeo.

MELOS (Octubre, 1957). Se presenta con interesante información sobre una polémica pro y antiserialista, además de las noticias sobre los últimos festivales. Se incluye una información sobre el último Festival de Caracas. Destacamos entre los análisis el de Rudolf Kolish sobre las "Varianti", de Luigi Nono.

MELOS (Enero, 1958). Viene con un rubro crítico de valor orientador sobre la producción del círculo suscitado por la estética shönbergiana. Recomendamos además el artículo de Bela Bartók sobre "El problema de la música nueva". En este número esta importante revista celebra sus veinticinco años de vida.

MELOS (Febrero, 1958). Este número está principalmente dedicado a Igor Stravinsky. Contiene comentarios y estudios críticos de su "Septeto" y su "Cántico Sacro", además de un estudio de los elementos litúrgicos de "Las Bodas". Del extranjero se ofrecen noticiarios de nuevos ballets y obras orquestales en Viena. Mucho interés ofrece un artículo sobre las nuevas tendencias de Stockhausen en su obra "Zeitmarzen" o "Medidas Temporales".

MELOS (Marzo, 1958). Nos trae noticias del último festival de música moderna en

el Japón. Ofrece, además, excelentes traducciones del alemán de un puñado de críticas musicales de George Bernard Shaw, realizadas por Stuckhenschmidt. El cuadro histórico que revelan estas críticas publicadas en los periódicos londinenses "Star" y "World" tienen extraordinario interés. También se celebra en este número los setenta y cinco años de Matthias Haner.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. Esta revista, fundada en 1834 por Robert Schumann, es la primera de su género. La iniciación de este importante intercambio es altamente significativo para la REVISTA MUSICAL CHILENA. La redacción de aquella está a cargo de Heinz Joachim, de Hamburgo; del doctor Karl H. Wärner, de Mainz, y del profesor doctor Valentin, de Múnich. Posee secciones seriamente informativas y orientadas de musicología, noticias, crítica y discografía a cargo de Rote Faden. Nos han llegado los números de diciembre de 1957 y enero y febrero de 1958. En el primero, hemos leído el tercer artículo de Helmut Riechmeyer sobre "La idea romántica en el espejo de su crítica". Lamentamos no tener los números anteriores de esta revista, que contienen los artículos anteriores de este autor. En el segundo aparece un interesante artículo de Ernst Krenech sobre Ockeghem. Otro artículo importante es el sobre "¿Qué es la música dodecafónica?", por Josef Rufer. Breve y claro, este estudio está al alcance del lector aficionado. En el último de estos números aparece un interesante análisis de los aspectos "fuga" y "fugado" en las variaciones de Beethoven. Las noticias vienen especialmente completas en este número. Destacamos las informaciones sobre nueva música en Essen, Roma e Inglaterra.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG O REVUE MUSICALE SUISSE. Este es el órgano oficial de la Asociación de Músicos Suizos (AMS)

y de los compositores y editores suizos. Esta publicación, con la que se acaba de establecer intercambio, presenta el formato y contenido común a todos sus congéneres europeos comentados en esta sección. Tal vez su sección internacional esté mejor equilibrada que en otras revistas de su género. Además, ofrece un material bilingüe en alemán y francés.

Nº 5 DE MARZO DE 1957. Nos ofrece un interesante balance de las obras de Albert Möschinger (más de 80 opus), compositor desconocido entre nosotros. Entre las noticias del extranjero podemos destacar las sobre Argentina, de Willy Kneplet, y las provenientes de Milán.

Nº 6 DE 1957. Trae la información más completa sobre la programación del último Festival de mayo-junio de la simc en Zürich. En su encabezamiento vienen agradecimientos y evaluaciones de la importancia de estos festivales escritos por Heinrich Strobel y Walter Fray, presidentes, respectivamente, de la simc y la Asociación "Pro Arte".

Nº 7/8 DE 1957. Este número contiene un grupo completo de críticas sobre el Festival de la simc de 1957. Destacamos también un estudio sobre "Le Marteau sans Maître", de Pierre Boulez, y otro sobre "Du nouveau sur Debussy". El primero es de Friedrich Scathen y el segundo de A. J. Patry.

Nº 9 DE 1957. Viene con un interesante artículo sobre "Lo humano en la música", de Warner Kass, del que se puede sacar importantes conclusiones. Además, la continuación (iii) de "Du nouveau sur Debussy", de A. J. Patry.

Nº 10 DE 1957. Contiene un artículo de Paul Nettl sobre "Mozart, la roca de Gibraltar", basado en el poema de J. M. Denis. Resulta de interés la lectura del análisis de Richard de Guide sobre el Concierto de Piano de André Francois Marescotti. El articulista destaca la obra citada como ejemplo de libertad artística en su textura. Otro artículo digno de leerse es el sobre "El caos del Arte", de Brge Saltoft, sobre Niels Viggo Bentzon.

CLAVE (Abril, de 1958). Esta revista uruguaya, Voz de la Juventud Musical del Uruguay, incluye en este número el primer artículo de una serie sobre la actividad que desarrolla el Conservatorio Nacional de Música de ese país. Pedro Leandro Ipuche Riva nos dará a conocer, en una serie de artículos, el desenvolvimiento de este plantel estatal, que data de 1954. Otro artículo de interés es el estudio sobre César Cortinas, su vida y su obra por Meliton González Carvallo. CLAVE, además, publica un primer artículo sobre Debussy y su obra, labor que continuará desarrollando en otros artículos con motivo de conmemorarse este año el 40º aniversario del fallecimiento del maestro.

PARTITURAS

La editorial Guglielmo Zanibon de Padua nos ha enviado:

—“Concerto Grosso Nº 2”, de Alessandro Stradella (1645-1682) para orquesta de cuerdas, con dos violines y cello solista.

La edición es de la responsabilidad de Ettore Borelli. Dura 7 minutos. La reedición es correcta y digna de incluirse en los programas de ejercicio de las orquestas estudiantiles.

—“Concerto Grande da Chiesa o della Incoronazione”, de Francesco Maria Veracini, para violín solista, cuerdas, dos oboes, dos trombones, timbales, órgano o cembalo.

La elaboración estuvo a cargo del bibliotecario y profesor de historia de la música del Conservatorio Cherubini de Florencia, Adelmo Damerini. Dura 12 minutos. Se trata de un modelo de trabajo en el que corresponde buena parte a Damerini, por lo que toda publicación alusiva debe llevar su nombre como arreglador. La obra en sí misma es digna de incluirse en el repertorio habitual de conciertos.

—“Piccola Suite”, para cuerdas, de Scarlatti. Se trata de una pequeña joya muy bien elaborada por Franco Michele, agradable de tocarse por la pureza estilística de sus matices y articulaciones. Aparte de su valor artístico tiene un gran valor di-

dáctico. Se puede ejecutar lo mismo para orquesta de cuerdas como para quinteto (con contrabajo). Dura 10 minutos.

—“Presto-Adagio-Allegro Vivace”, de Benedetto Marcello, para orquesta de cuerdas y elaborado de la VIII Sonata para cembalo de su autor, por Ettore Bonelli. El mérito de esta obra reside en su accesibilidad y estrictez estilística. Puede servir de ejemplo en clase de análisis o composición.

—“Concertino para oboe y orquesta de cuerdas”, de Assigo Pedrallo. También se puede obtener la reducción para oboe y piano del autor. Se trata de una obra ecléctica y de valor discutible. Sin embargo, la escritura es excelente y correcta. Los diez minutos de duración pueden prestar servicio en un programa conservatorio.

—“Canzona”, de Giovanni Gabrieli, arreglo para doble orquesta de cuerdas, por Franco Michele Bapolitano.

Esta obra ha sido planeada para dos “coros” instrumentales, por lo que el arreglador ha creído necesario asordinar una de las orquestas para hacer resaltar el sentido antifónico. A falta de instrumentos de viento, que permitan una realización más de acuerdo a la época, la presente puede servir de ejemplo vivo del estilo en un conservatorio.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI) Nº 7 (65).

Capitol absorbe Angel. / Opera Nacional. / Rubinstein toca Beethoven. / Feria de Audio. / Grandes Operas en Angel. / Año fructífero de óperas. / En pocas palabras. / Los mejores discos. / Discoteca básica. / Digest in English. / Artistas en acción. / In Aller Kuerze.

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI) Nº 8 (66).

Callas en Mercury. / Grabaciones sobresalientes. / Leslie Parnas. / La III Feria de Audio. / Carmina Burana en Angel. / Dos óperas de Milhaud. / Los Festivales de Bayreuth. / En pocas palabras. / Artistas en acción. / Premios de París. / Los mejores discos del mes. / Digest in English. / Estereodiscos: / In Aller Kuerze.

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI) Nº 9 (67).

Giitta Lind. / Festival simc. / Leibowitz: Wagner. / Crisis teatral. / En pocas palabras. / Festival Revueltas. / Los mejores discos. / Artistas en acción. / "Perséfone de Strawinsky". / Digest in English. / In Aller Kuerze.

ANTROPOLÓGICA. Nº 4. Noticias de los indios Japreria. / Estado actual de las investigaciones sobre el factor Diego. / Vocabulario teurgico-mágico de los indios Guaraos.

ANALES. Año VII N.os 15-16. Ciclo sobre "El Mar Peruano". / Symposium sobre la enseñanza de las ciencias biológicas en el Perú. / Ciclo sobre Descentralismo. / Actividades culturales. / Symposium sobre irrigación en el Perú. / Oficios, resoluciones y otros documentos. / Grados.

ARMAS Y LETRAS. Año XIV Nº 6. Chejov, El doctor. / Apología del dilettante. / El Tomóchic de Heriberto Frías. / La hija de Celestina. / Libros.

ARMAS Y LETRAS. Año XIV, Nº 7. NEUMOSCUPTURA. / Vida de Marcos de Obregón. / El Arte alemán en el siglo XX. / Libros.

BOLETÍN. Comisión Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 1. Actividades de la juventud. / Teatro popular en México. / Cruz Roja cultural. / Sociedad Cubana de Filosofía. / Exposiciones. / Actividades de la UNESCO. / Libros y publicaciones. / Musicales.

BOLETÍN. Comisión Cubana de la UNESCO. Año VII, Nº 2. Seminario sobre "Los Museos y la Educación". / Actividades de la Juventud. / I Symposium sobre recursos naturales de Cuba. / Exposiciones. / Cruz Roja cultural. / ¿Qué hace la ONU? / Libros y publicaciones. / Musicales.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radio Televisora Nac. de Colombia. Nº 166. El Festival Interamericano de Música. / Evolución de la música en el Brasil. / El canto gregoriano en la música negra. / Iglesias bogotanas. / Opera. / Antonio Vivaldi, hombre raro. / La música china. / El teatro de Jean Anouilh.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII Nº 202. Reflexiones en torno al Agon. / Conciertos "Pops" con Fiedler. / El caso Shostakovich. / El Renacimiento del canto francés. / Festival Interamericano de Música. / Discos. / Próxima temporada lírica. / "Las Carmelitas". / Ricardo Wagner. / La vida musical de Henry Fevrier. / La música de Casals.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII, Nº 203. Frieder Weissmann. / Bodas de Oro del Teatro Colón. / El caso Pierre Monteux. / Nan Nerriman y Anton Dermota. / Música inglesa en discos. / "Agon" en la Sinfónica Nacional. /

Discos. / Primer Congreso Internacional de Música Judía. / Obras recientes de Milhaud. / El tricentenario de Purcell. / "El Revisor", de Egk.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII Nº 204. Schönberg y Hindemith. / Música concreta y electrónica. / Un año en danza. / Vandernoot. / Guldá. / Discos. / "Romeo y Julieta", de Boris Blacher. / La música contemporánea en el Festival de Praga. / La Nueva Orquesta Sinfónica de París.

BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO. Año XXX. N.os 1-4. Libros y folletos peruanos. / Bibliografía Básica de Arqueología Andina. / Prosas de César Moro. / Acerca de la Bibliografía de los Catedráticos. / Estadística de la Biblioteca.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Nº 4. Compositores activos. / Centro Interamericano de Música. / Concursos. / Conferencias. / Discos. / Estrenos en Nueva York. / Festivales. / Libros.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 1. Extensión de la Enseñanza Primaria en América Latina. / La 49ª Reunión del Consejo Ejecutivo. / Los resultados de la Reunión de Expertos Gubernamentales sobre el Acuerdo para la Libre Circulación de las Ideas.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 2. El Estudio de las Repercusiones Sociales del Progreso Técnico y Económico. / Reglamentaciones Internacionales elaboradas y aplicadas bajo los auspicios de la UNESCO. / La Fertilización de las Regiones Áridas.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. IV, Nº 5. La Enseñanza Primaria en la América Latina. / La Protección de los Bienes

Culturales y el Desarrollo de los Museos. / Aspectos económicos y sociales de la utilización de los isótopos.

ESTUDIOS AMERICANOS. Vol. XIV, N.os 71-72. Portugal y las cartas de Toscanelli. / Esencia del Mito Dorado. / Los precedentes del regalismo borbónico, según Menéndez y Pelayo. / Literatura narrativa en el Perú. / Comentarios. Las Antillas francesas hoy. / La Unión Aduanera Europea y el comercio exterior chileno.

REVISTA PRO ARTE MUSICAL. Año X, Nº 2. Alicia Markova. / Guiseppe Campora. / "El Angel de C. Victoria". / La música en la edad Homérica. / Concursos. / Cantantes del "Matrimonio Secreto". / Doña Urraca, la pecadora. / La interpretación de la música antigua. / Vicisitudes de "El Matrimonio Secreto".

REVISTA PRO ARTE MUSICAL. Año X, Nº 3. Comentarios sobre la Markova. / Un libro de Orlando Martínez. / Ideario de Puccini. / Escenas del ballet. / Ensayo sobre la influencia española en la música cubana. / L'Elixir d'Amore.

VIDA UNIVERSITARIA. Año IX. N.os 90 y 91. Elecciones. / Cuba debe cuidar sus riquezas. / El concepto del libro. / Premio Kalinga en la UNESCO. / El factor humano como base del éxito en los negocios. / La ciencia frente a la escritura misteriosa de la Isla de Pascua. / Organización de la enseñanza en Bélgica.

REPERTORIO AMERICANO. Año 36, Nº 16. Un símbolo del periodismo americano. / La gira por Europa. / La República de Nicaragua y el señor Joaquín Zavala. / Los maestros se mueren. / La novelística de Joaquín Gutiérrez. / Pá-gina lírica. / El hombre.

REPERTORIO AMERICANO. Año 36, Nº 17.
2.500 años de budismo. / Tema para
juglares. / Destierro que no acaba. /
Fábula de las palomas. / Ricardo Ro-
jas y su duende obrero. / El Paragua-
yo. / Gabriela Mistral.

REPERTORIO AMERICANO. Año 36, Nº 18.
Diego Rivera el eterno. / Diez minutos
con Marta Brunet. / Página lírica. /
Alegria en América. / Inteligencia di-
rigida y libertad. / Don Eucario y Don
José. / La provincia errante de España.

AGENDA MUSICAL. Nº 9. Erik Satie. /
Constantin Silvestri. / Le Quatour
Vegh. / Eugen Prokop.

AGENDA MUSICAL. Nº 11. Andrzej Czajkow-
ski. / Dietrich Fischer Dieskau. / Le
Quatour Hongrois. / Concerts de la
Societe Philharmonique.

AGENDA MUSICAL. Nº 12. Le Requiem Alle-
mand. / Orchestte Municipal de Bo-
chum. / David Oistrakh. / L'Opera
D'Etat de Vienne. / Concerts.

BOLLETINO degli "Amici del Pontificio Is-
tituto di Musica Sacra". Año IX, Nº 4.
De Latina Lingua rite excolenda. / Let-
tera della stessa S. Congregazione sull'
insegnamento della musica sacra nei
Seminari italiani. / Organisation inter-
nationale de la musique sacrée. / Voeux
du Congrès International de musique
sacrée de Paris.

BULLETINO DELL'ACCADEMIA CHIGIANA.
Año XI, Nº 1. Per le Settimane Musi-
cale Senesi. / Madrigalisti dell'Accade-
mia Chigiana. / In Biblioteca. / Atti-
vità dei Chigianisti. / Concorzi Inter-
nazionale. / Edizioni dell'Accademia
Chigiana.

FEUILLES MUSICALES. Año XI, Nº 4. La mu-
sique de jazz. / Israël en Egypte. / Une
publication monumentale sur l'oeuvre
de Beethoven. / Le bilan d'une saison
parisienne. / Le livres Nouveaux. / La
vie musicale romande. / Courrier suisse
du disque.

GAZETA MUSICAL. Año VIII, Nº 84. Do
critério estético. / Viana Da Mota. /
Conversa com Camargo Guarnieri. / O
Mistério dos Painéis. / O enriqueci-
mento da Orquestra. / Gretchen Wahl-
will. / Livros. / Opera. / Concertos.
OExemplo de Pavia.

GAZETA MUSICAL. Año VIII, Nº 85. Mário
Eloy. / Webern. / De mes a mes. / Em
Pró da Música Portuguesa. / François
Mauriac / As outras Ligacoes. / Lite-
ratura Expatriada. / A imitacao dos
dias / Livros. / Teatro. / Bailado. /
Cinema. / Discos. / Concertos. / Opera.

INTER AMERICAN MUSIC BULLETIN. Nº 4.
First Inter-American Music Festival. /
Composition Contest Open to All Ame-
ricas. / Articles on Contemporary Mu-
sic. / Latin American Music Heard in
the United States. / Argentina. / Chile.

JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MU-
SIC COUNCIL. Vol. X. Structures premo-
dales et Pseudo.Greforiennes dans les
melodies des Ballades Danoises. / On
the problem of Pre-Pentatonic Scales. /
The tonal and modal structure of Yu-
goslav Folk Music. / Rare modal struc-
tures in Western and Eastern Europe. /
Law and freedom in the interpretation
of European Folk Epics. / The Linked
Stanza in Danish Ballads: its age and
its analogues. / Some linguistic appro-
aches to musical analysis. / Musical
diffusio based on the opening Peyote
Songs. / Norwegian Folk Music Re-
cords. / A century of change in the

Folk Music of an African Tribe. / The Scales of some Central Australian Songs. / Obituary. / Publications received. / Gramophone Records.

MIDWEST FOLKLORE. Vol. VII, Nº 4. Robin Hood Ballads in North American. / Cooperative Recreation Service. / German Folk Ballads. / Magical Beliefs and Practices in Old Bulgaria. / Norwegian-American Folklore in the Indiana. / Some Recent Studies in Folk-songs. / The Chicago Folklore Prize. / Book reviews. / The Summer Folklore Institute at Indiana University.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. February-March, 1958. Vol. 44, Nº 4. Summer Schools, Camps, and Tour. / Advertiser Index. / Publications by Music Educators for Music Educators. / Our Maturing Profession. / Balanced Education. / Science and the Liberal Arts. / Guild Opera Company of Los Angeles. / Copyright, the Author's Property. / The Los Angeles Bureau of Music. / Vignettes of Music Education History. / A Report to MENC Members. / Hogs, Ax Handles, and Woodpeckers. / Collegiate Newsletter. / Music Appreciation. / Behind the Bars of Music in City Jail. / A Flag in every Home. / George Oscar Bowen. / John B. Crowder. / Emergent Emeriti. / Bulletin Board. / In the News. / Awards and Competitions. / Why I never got very far with the Clarinet. / New Books. / The Changing Scene. / The State of Music Education.

MUSICAL LEADER. Vol. 90, Nº 4. Chicago Symphony Orchestra. / London. / Mu-

sical Notes. / Music on the Air. / Newsnaps of the Los Angeles Area. / Music and Drama in St. Louis. / Chicago. / Do-Re-Mi. / Keyed to the National Guild. / Periscopics.

MUSICAL COURRIER. May, 1958. Vol. CLVII, Nº 6. Nothing but the News. / The Experimental opera Theatre of America. / Along 57th Street. / Song and the Singer. / Festivals here and abroad. / An Editorial. / New York Concert han Opera Beat. / The National Scene. / The International Scene. / School News. / Up and down the Guild Keyboard. / Publisher's Mart. / the Dance.

THE MUSICAL TIMES. April, 1958, Nº 1.382. Sadler's Wells and the Carl Rosa. / Subsidized Music. / Pen Portait: Herbert Howells. / The Royal Society of Musicians. / Notes and Comments. / Broadcast Music. / Book Reviews. / A tribute to Isidore Philipp. / Pizzetti's "Murder in the Catedral" in Milan. / Henze's "Koenig Hirsch" revived in Berlin. / Opera and Concert Notices. / New Music. / Gramophone Records. / Correspondence.

THE MUSICAL TIMES. May, 1958, Nº 1.383. The Covent Garden Centenary. / The Folk Song Society's Diamond Jubilee. / On the Naming of Symphonies. / The Performance of Bach's Church Cantatas 1. / Broadcast Music. / New Music reviewed. / Boof Reviews. / Music in Vienna and Salzburg. / Modern Music at Basle. / Opera and Concerts Notices. / Gramophone Records. / Correspondence.