



# REVISTA MUSICAL CHILENA



# MÚSICA

## Margarita Friedemann

Agustinas 1287. Correo, Casilla 3937  
Cables: Marfriedemann. Santiago de Chile

MARGARITA FRIEDEMANN ofrece el más amplio repertorio en las mejores ediciones europeas y americanas. Últimas novedades en partituras de bolsillo y literatura musical:

- DALLAPICCOLA, L. "Tartiniana seconda". Divertimento para violín y orquesta.
- MARTÍN, FRANK "Estudios para orquesta de cuerdas".
- MARTINU, B. "Les Fresques de Piero della Francesca".
- HALFFTER, E. "Sinfonietta" en Re mayor.
- HINDEMITH, P. "Tema y cuatro variaciones para piano y cuerdas".
- BACH-VUATAZ "Algunas variaciones canónicas sobre la canción de Navidad" 'Del alto cielo yo enviado soy'.
- VILLA LOBOS Bachianas Nº 2 y Suite en cuatro tiempos "Caixinha de Boas Festas" ("Vitrina encantada"). Poema sinfónico para orquesta.

\*

*Diccionario de la Música* de A. DELLA CORTE y G. M. GATTI.  
Segunda edición revisada y ampliada.

\*

ALBERT SCHWEITZER (Premio Nobel) J. S. Bach. El músico poeta (Magnífica biografía).

\*

DUBOIS "Tratado de Contrapunto y Fuga".

VESELLA "Estudio de instrumentación para banda".

ALFREDO CASELLA "La Técnica de la Orquesta contemporánea".

\*

*Para piano:* La obra completa de Domenico Scarlatti en 10 volúmenes. Revisión de Longo.

# REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:  
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:  
MAGDALENA VICUÑA

---

AÑO XIV      Santiago de Chile, Marzo-Abril de 1960      Nº 70

---

## RESUMEN

EDITORIAL: Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana . . . . .	3
ELISA GAYAN: Orientación Profesional y las Carreras Musicales . . . . .	7
HERMANN KOCK: El Tonic-Sol-Fa chileno . . . . .	22
PEDRO NUÑEZ NAVARRETE: Educación Musical en los Liceos . . . . .	36
JULIO PERCEVAL: Consideraciones sobre la creación de un Departamento de Estudios Organísticos y Corales en Chile . . . . .	41
GUSTAVO BECERRA: "El Leit Motiv" en la obra de Alfonso Leng . . . . .	48
DANIEL QUIROGA: Anotaciones en torno a don Luis Arrieta Cañas . . . . .	68

### EDUCACION MUSICAL:

Llamado anual . . . . .	83
Nora Pezoa: Importancia de la Educación musical en las escuelas primarias y sus proyecciones en la comunidad . . . . .	84
Noticias . . . . .	86
Página informativa . . . . .	88

### CRONICA:

Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile . . . . .	89
Conciertos de Otoño de la Sinfónica de Chile . . . . .	90
xix Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical . . . . .	91
Ballet . . . . .	92
Festival de Coros de América . . . . .	93
Primeras Jornadas de Extensión Universitaria en provincias . . . . .	93

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS . . . . .	94
CENTENARIOS QUE SE CELEBRAN EN 1960 . . . . .	95
NOTICIAS . . . . .	101
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	108
DISCOS . . . . .	123
HEMOS LEIDO . . . . .	125
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	132

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

J U N T A D I R E C T I V A

*Miembros:* ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; HUMBERTO ARRIAGADA, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNEST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; THEODOR FUCHS, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLEL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

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

# EDITORIAL

## PUBLICACIONES CHILENAS EN LA UNIÓN PANAMERICANA

Hace ya muchos años que nuestras instituciones oficiales han estado en relaciones muy cordiales con la Unión Panamericana de Washington. El órgano más importante de esta relación ha sido el "Boletín de Música y Artes Visuales" de la misma institución. Dicho periódico, ha contado con informaciones de nuestro movimiento en forma orientada y sistemática, a través de corresponsales entre los cuales se ha contado con músicos de la esfera privada y la oficial.

Pero, de nuestra relación no salió algo verdaderamente trascendental hasta que, en enero de 1957, Alfonso Letelier, Decano de nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales, presentó al señor Guillermo Espinosa, Secretario ejecutivo del Centro Interamericano de Música y Jefe de la "Sección de Música" de la Unión Panamericana, los originales del "Cancionero para la Juventud de América", obra que recopila las más importantes canciones de los países del continente. Esta obra fue impulsada en nuestro país por la "Asociación de Educación Musical" por encargo de la Facultad. Los pulcros dibujos fueron hechos por Efrén Capdevilla, en la copistería del Instituto de Extensión Musical. A la presentación siguió de inmediato la aceptación calurosa del ofrecimiento que culminó con la impresión del material citado en agosto de 1957. Así surgió el primer volumen del cancionero que vendió y distribuyó la Facultad. El segundo volumen, cuya elaboración abarca el lapso 1958-59, aparecerá en breve.

En la primavera de 1957, el decano propuso a la Unión Panamericana la publicación de obras de autores nacionales. Antes, algo se había hecho y circulaban dos ediciones de Juan Orrego Salas y una de Alfonso Montecino Montalva. Otra vez, confirmando una política ejemplar, la idea fue acogida. Vio entonces la luz un sistema de extraordinaria eficacia. Nuestros servicios prepararían los dibujos que absorben de ordinario el mayor costo y la Unión los editaría. Las obras serían seleccionadas por una comisión designada por nuestro decano. He aquí citas y datos interesantes:

La Unión Panamericana aceptó la sugerencia del decano y en carta del 30 de septiembre, aclara:

“De acuerdo con la nueva reglamentación de las publicaciones de música, corresponde a los Consejos Nacionales de Música o a los comités que se designen en cada país, hacer la selección correspondiente para la Unión Panamericana. Para este proyecto tengo una suma anual que permite hacer cinco obras por año. En el caso de Chile puedo abrir el compás puesto que el gasto mayor en las publicaciones son los dibujos y Uds. se comprometen a realizarlos allá con el señor Capdevilla. Prepara por lo tanto, allá, los dibujos de las obras que seleccione un comité designado por ti, en calidad de presidente de la Comisión Provisional para organizar el Consejo Nacional de Música de Chile. Como recordarás, el comité fue organizado cuando estuvo en Santiago el Sr. Gilbert Chase. También quedas autorizado por esta carta para que designes el comité seleccionador en tu calidad de Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile”.

*Bases de operación del Comité de Publicaciones de la U. P.*

1. Cada edición es de 1.000 ejs. (La edición que se realizó fue de 500 ejs. y 100 para el autor).
2. El compositor recibe 200 y la U. P. se queda con 800 para distribuirlos en Europa y América por sus agentes en Nueva York, la Peer International Corporation.
3. Todos los derechos quedan en favor del compositor.
4. En caso de que se presente una negociación comercial para editar la obra, la U. P. retira los ejemplares que estén todavía circulando y el autor queda libre de hacer con su composición lo que estime conveniente.
5. Para cualquier negocio de discos, cine, etc., la U. P. pondrá en comunicación al autor con el interesado.
6. La U. P. se encargará de registrar la obra en la oficina de Copyright de los EE. UU. Igualmente en Inglaterra, etc.
7. Si se trata de una obra sinfónica, el autor se entenderá con la Peer Internacional para el alquiler del material de orquesta.

“De todo esto han salido contratos para los compositores. La Southern Music Company se interesa mucho por nuestras publicaciones.”

*Obras seleccionadas*

Alfonso Letelier	Canciones Antiguas
Carlos Riesco	Sobre los Angeles
Alfonso Leng	Sonata para piano
Domingo Santa Cruz	Tres Madrigales
Gustavo Becerra	Trío para flauta, violín y piano

El comité seleccionador de estas obras estuvo compuesto por los señores: Juan Orrego Salas, Vicente Salas Viú y Víctor Tevah, todos ellos nombrados por el Decano.

Como se ve es una gestión que protege singularmente la obra y los derechos del autor y que garantiza su distribución nacional e internacional.

Esta variante en la política de colaboración con la Unión Panamericana, se materializó en una proposición de la primera comisión designada por el decano y que estuvo integrada por los Sres. Juan Orrego Salas, Vicente Salas Viú y Víctor Tevah. Le sugirieron las siguientes obras:

Alfonso Leng	Sonata para piano
Gustavo Becerra	Trío para flauta, violín y piano
Domingo Santa Cruz	Tres madrigales a 5 voces mixtas
Alfonso Letelier	Tres Canciones Antiguas
Carlos Botto	Preludios para piano
Carlos Riesco	Sobre los Angeles

Como los planes preveían la publicación de sólo cinco obras, el decano solicitó al Sr. Espinosa sus esfuerzos para editar la totalidad de los títulos sometidos. Así resultó y quedó establecida para siempre una política que resuelve en forma realista el problema de la circulación de la composición nacional con vistas a ocupar el lugar que le corresponde en el plano internacional de la creación musical.

Cerremos este escrito con algunas consideraciones:

1º Que la labor de extensión no puede abarcarse en su totalidad por organismos estatales;

2º Que agotados los medios financieros de los focos oficiales nacionales de irradiación, procede interesar a los internacionales;

3º Que sólo una orientación hacia la demanda particular puede ser una verdadera siembra de cultura;

4º Que sólo el contacto directo del público consumidor de arte y cultura en general con los autores, puede llevar a un sano diálogo entre los intereses creativos y receptivos, y

5º Que sólo una auténtica determinación mutua de los factores de la cultura podría llevar al verdadero cauce a la producción artística.

Todo esto ya es posible, porque la orientación de las gestiones publicitarias que se aludan, determinarán un "comercio" (en el sentido de "Commercium", intercambio), que es la única forma de relación que mide la eficacia de la circulación de un producto, aunque este sea cultural.

Gustavo Becerra Schmidt



# ORIENTACION PROFESIONAL Y LAS CARRERAS MUSICALES

p o r

*Elisa Gayán.*

Profesora del Conservatorio Nacional de Música.

## I. ¿Qué es la orientación profesional?

Orientación profesional sería "una actuación científica compleja y persistente, destinada a conseguir que cada sujeto se dedique al tipo de trabajo profesional, en el que, con el menor esfuerzo, pueda obtener el mayor rendimiento, provecho y satisfacción para sí y para la sociedad". Esta definición se debe al psicólogo Emilio Mira y López.

Pero, en todo caso, esta posible definición merece ser analizada en cada uno de sus términos.

Así, al decir "que es una actuación": con esto sólo se está indicando que la Orientación Profesional es un proceso dinámico; no cabe ni especulación ni estado estáticos o de elucubración. Al decir que es "científico", se está indicando que la Orientación Profesional debe ser un proceso bien documentado, de observación directa dentro de técnicas definidas y no un proceso hasta cierto punto de adivinación, que es como, por lo general, se aboca la dirección de los adolescentes. Al decir que es "compleja y persistente", se indica que no se basa en una determinada disciplina, sino que precisa y consulta el concurso y la síntesis de muy variadas técnicas científicas. Además, para obtener su finalidad, no puede hablarse de tiempo breve; requiriendo, por el contrario, de un largo y sereno decurso de observación y experimentación antes de formular juicios. Por otra parte, la Orientación Profesional no fijaría profesión u oficio determinado, sino un *tipo de trabajo*, ya que en una misma profesión pueden hallarse muy diversos tipos de ocupación (médicos) y viceversa, un mismo tipo de trabajo puede encontrarse en diversas profesiones (dibujo técnico). Finalmente, la definición dada señala que debe dar al individuo con un *minimum de esfuerzo el maximum de rendimiento*. En efecto, para el mayor progreso humano hay que esbozar una síntesis de las opuestas pretensiones que mueve a todo individuo y a la sociedad. El hombre pretende moverse dentro de la sociedad con absoluta libertad y la sociedad, en cambio, aspira a encontrar para cada uno de sus miembros el lugar adecuado; "the right man in the right place", es el ideal tayloriano. Entre ambos factores debe ocurrir el proceso orientador, ha-

ciendo compatibles los derechos humanos con los sociales y tratando de aunar diferentes criterios (el interesado, la familia, el educador, el médico, el economista y el sociólogo).

### *Objetivos.*

Ya hemos enumerado varios de ellos al explicar la posible definición de Orientación Profesional, pero, además, podemos agregar que:

a) Tiende a conseguir la más próxima fórmula de adaptación entre el individuo y el trabajo;

b) Tiende a obtener el conocimiento integral del individuo para elegir entre las técnicas profesionales la conveniente para su desarrollo síquicamente armónico, y

c) Pretende encontrar el "ajuste científico del quehacer y el ser".

### *Evolución histórica de la Orientación Profesional.*

Las primeras nociones las encontramos en la "República" de Platón, puesto que este filósofo consideró al Estado como una suma de jerarquías estructuradas en función de la distribución racional de los quehaceres individuales, llegando a recomendar la especialización en el trabajo y la selección profesional. Casi dos mil años más tarde, un estudioso español, Juan de Dios Huarte Navarro, escribió el célebre "Examen de Ingenios para las Ciencias", obra que establece una serie de reglas prácticas para conocer las capacidades dentro de las distintas ciencias y para conocer talentos y habilidades. En el siglo XIX, Goethe, insistió tenazmente en dar a cada ser humano lo que debía hacer; pensamientos que se encuentran en su obra "No todos los caminos son para todos los caminantes" (Nicht alle Wege sind für alle Wegerin). En nuestro siglo, en 1909, el norteamericano Frank Pearsons, escribió "Choosing a vocation" y funda una oficina orientadora. Simultáneamente, la Universidad de Harvard (Nueva Inglaterra) empieza a clasificar los trabajos de los estudiantes de acuerdo con las habilidades que expresan o que aquellos trabajos demandan. En Europa, antes de la guerra de 1914, tenemos a Christiaens y Decroly fundando la "Oficina Intercomunal de Orientación y Selección Profesional"; en Suiza se fundan "ligas" de preaprendizaje; en Barcelona el "Secretariado de Aprendizajes". La crisis económico-social de postguerra dio un gran impulso a la Orientación Profesional, y así, en 1920, en Ginebra, se realiza el Primer Congreso de Orientación Profesional a invitación de Claparède; de aquí nació la Primera Conferencia Internacional de Sicotecnia, que reunió a once países y más de un centenar de delegados. Desde

1920 al 36, hubo siete grandes reuniones internacionales: en Barcelona, París, Milán, Moscú, Praga y Utrecht. De todas estas concentraciones internacionales, se destacaron en forma preeminente los trabajos presentados por la Unión Soviética, Sirkin de Karkow y Spidren, de Moscú, en dirección al "encauce global entre la ciencia del trabajo y la Orientación Profesional". En Asia y Japón, existe el Instituto de la Sicotecnia de la Universidad de Fokis; asimismo, hay uno en la India con interesantes laboratorios experimentales.

En Estados Unidos la actividad se bifurcó en dos ramas: la pedagógica, controlada por Kitson de Columbia University y la industrial, dirigida por Vitels de Filadelfia. No obstante, en 1941 se volvió a fundar la "National Vocational Guidance Association", con el fin de aunar las dos tendencias en juego. En Centroamérica y Sudamérica, también ha prendido esta actividad; y así tenemos en México el Instituto Nacional de Sicotecnia, dirigido por el Dr. Gómez Robleda; en Guatemala el Instituto de Sicotecnia, dirigido por el Dr. Ramón Durán; en Cuba un servicio privado de Orientación Profesional, dirigido por José María Gutiérrez; en Colombia, un Instituto Sicotécnico para profesiones liberales; en Perú está el profesor Walter Blumenfeld; en Brasil diversas instituciones en las ciudades principales (Bahía, Sao Paulo, Río, Porto Alegre, Bello Horizonte, etc.). En Argentina existen centros de Orientación Profesional y una Comisión Nacional de Aprendizaje y Orientación, con su Consejo de Orientación Profesional, desde el 6º grado de la Escuela Primaria. Finalmente, en Chile, hay intentos en este sentido a cargo de los distinguidos profesores Iturriaga, Dr. Garafulic, Matilde Huici, y de los profesores Nassar, Herzog y Cubillos.

#### *Orientación Profesional Individual y Colectiva.*

La primera ya está casi definida al tratar los objetivos; la segunda trata de conseguir que la población trabajadora de un país se distribuya convenientemente en las diversas carreras y oficios, de acuerdo con los requerimientos del plan económico-social vigente y necesario para el programa nacional.

Para que la Orientación Profesional cumpla su cometido, se requiere de un perfecto conocimiento de los recursos económicos nacionales, a fin de que no se produzca ni falta ni exceso de mano de obra en una determinada actividad; debe conocerse el estado de la oferta y la demanda en un verdadero mercado de trabajo; y, cuanto mayor sea el exceso de trabajadores en un determinado campo profesional, tanto más elevado

deberá ser el promedio de aptitudes exigibles (escuela de medicina, plé-tora profesional); al revés: cuanto más falta de obreros haya en un campo, tanto más habrá que procurar conducir interesados hacia él. De estas dos modalidades —individual y colectiva— la segunda es de mucho mayor responsabilidad por cuanto requiere de la existencia de un verdadero equipo o centro completo de orientadores que revisen periódicamente la realidad de trabajo y el reajuste a la realidad nacional.

*Relaciones de la Orientación Profesional con la selección profesional y el trabajo.*

Esto podría resumirse en los postulados “buscar el mejor trabajo para cada hombre” y el “mejor hombre para cada trabajo”. Así el primero trata de favorecer al individuo y el segundo al rendimiento económico. Naturalmente, que si se implanta esto en forma seria a actividades en marcha, puede producir dictámenes de “falta de aptitud”, circunstancia que se obviaría con una buena Orientación Profesional previa. *El descubrimiento a posteriori de “falta de aptitudes” determina situaciones emocionales profundas que hasta pueden ser causa de trastornos síquicos. La Selección Profesional, en su forma positiva, señalaría “quién es el más capacitado para una actividad determinada y, además, señalaría para qué actividad servirían los desplazados de aquella”, y así se podrían evitar traumas y conflictos síquicos. De esta manera la Orientación Profesional pasa a ser un antecedente y un consecuente y trata de jerarquizar y valorizar las posibilidades de trabajo y de realización de cada individuo.*

Con respecto a la Orientación Profesional y el Trabajo, cabe destacar que hay que distinguir de si se tiende a un aumento de producción o a un mejoramiento de la calidad humana y sus productos humanos (artistas, profesores, etc.). Según el sociólogo Sollier, en la Ciencia del trabajo intervendrían:

- 1) *Orientación Profesional*: a fin de descubrir para lo que mejor sirve el individuo.
- 2) *Profesiografía*: para conocer las exigencias sicofisiológicas de los diversos “actos profesionales”.
- 3) *Pedagogía Tecnológica*: para determinar los mejores métodos de un aprendizaje profesional óptimo.
- 4) *Fisiosicotecnia objetiva*: que estudia el instrumental y ambiente del trabajo (luz, temperatura, vestuario, herramientas, etc.).
- 5) *Higiene mental profesional*: conducente a evitar las enfermedades

profesionales por abuso o exceso en la explotación de las aptitudes (surmenage).

6) *Selección profesional*: que ajusta y reajusta al individuo a una situación de trabajo adecuado, tratando de buscar el "best man for every place".

7) *Medicina del trabajo*: que readapta a una nueva labor al profesional perturbado o imposibilitado (Manuel Galvy).

8) *Epitomotécnica profesional*: que investiga las condiciones sico-sociales y económicas conducentes a hacer del trabajo un goce profesional.

### *Ventajas de la Orientación Profesional.*

La Orientación Profesional puede realizarse de tres modos: con *carácter consultivo* hecho por el propio interesado; con *carácter ejecutivo* en que el sujeto deberá someterse a la actividad que se le indica, de acuerdo con sus aptitudes, o *mixto*, que intenta armonizar las modalidades anteriores (al individuo se le indica la profesión a seguir permitiéndosele satisfacer su vocación o impulso profesional, siempre que no entrañe un peligro para la seguridad económica o salud social) (Puede tener un hobby).

Entre las ventajas de la Orientación Profesional tenemos:

1) La orientación Profesional introduce un factor objetivo, racional y científico en el proceso del ajuste del ser y del quehacer.

2) Evita los errores y fracasos que son producto de una elección hecha al azar, al capricho o a la oportunidad.

### II. *Problemática de la Orientación Profesional.*

En primer término el factor económico, y en segundo término, los de orden específicamente técnico. Con la actual organización de la sociedad y la forma arraigada que existe para encarar la Orientación Profesional —esto es, en forma accidental movida por las circunstancias—, no es posible asegurar a todo aprendiz o a todo alumno la forma cómo conseguir la maestría profesional.

Luego tenemos:

1) *El problema del tiempo*, que correspondería a cuándo y durante cuánto tiempo habría que trabajar en una Orientación Profesional. A los orientadores les convendría el mayor tiempo posible; pero ello entraña serios inconvenientes, ya que ampliaría enormemente el período de adquisiciones culturales y técnicas del orientador y, por otra parte, limitaría

la posibilidad de que el orientador pueda servir en mayor grado la difusión de su tarea; en otras palabras, estaría mucho tiempo trabajando con un número limitado de sujetos. Conviene, entonces, que el orientador estuviera auxiliado por la colaboración de los profesores que en forma directa y constante tienen a un alumno, siempre que este profesor mantenga un *registro de observaciones* que permita conseguir una valoración de la potencia de trabajo y de las dificultades individuales, las que indicarían la posibilidad de especializar una actividad determinada.

2) *El Personal*. La formación de un sico-técnico capaz, requiere una seria formación sicoexperimental y una preparación específica y amplia en la especialidad en que actúa. Asimismo, se requiere que el orientador sea capaz de mantenerse en un terreno objetivo, racional y científico, con un promedio de inteligencia que permita que su intervención presente un porcentaje mínimo de errores en la indicación de una carrera. En todo caso, se recomendaría la formación de un equipo de Orientación Profesional que consultara representantes de la mayor parte de intereses ambientales y profesionales que rodean al candidato.

3) *Los intereses creados*. Corresponderían a la resistencia pasiva y a veces activa de las personas cuya autoridad se cree lesionada, disminuida o amenazada por la obra de Orientación Profesional (El padre que desea para su hijo una carrera determinada; el jefe de un servicio, el artista que se imagina una carrera especial, etc.). Todas estas personas presentan no sólo una actitud de crítica ante algo nuevo y desconocido para ellas, sino que niegan la eficacia del proceso o propugnan la necesidad de "ir despacio", lo que equivale a dejar morir la actividad por consunción. De aquí que el profesional que ejerza la Orientación Profesional debe saberse rodear del equipo que responda, con un estudio psicológico previo, de cada una de las personas que lo van a integrar.

4) *Diferenciación entre aptitudes congénitas y las adquiridas*. Es un problema que respondería a la incógnita: ante un rendimiento determinado, ¿qué parte corresponde a la disposición natural (aptitud congénita) y qué parte al entrenamiento que ha tenido? (hijo de campesino, hijo de intelectual, ambos candidatos a músicos). Habría que no sólo mirar por el rendimiento de ambos en las pruebas preliminares, sino observar la curva de rendimiento que va expresando cada uno; por cuanto el grado de perfectibilidad de una aptitud sometida a un entrenamiento preciso, depende no solamente de su calidad genotípica (herencia), sino también del empeño profesional que mantenga el sujeto durante el aprendizaje; así, un caso de aptitud sin vocación podrá aparentemente progresar me-

nos que un caso de vocación sin aptitudes. De aquí el juego que realiza el factor afectivo —o de amor propio—, en otras palabras, al éxito de una especialización.

Con respecto a este tópico, Adler ha expresado que, generalmente, por *la voluntad de poder* el individuo se muestra particularmente inclinado a dedicarse a profesiones y trabajos para los cuales *no presenta aptitudes específicas* pudiendo, por supercompensación, rendir notablemente en ellos. Esta afirmación que se mantiene en constante discusión no ha podido generalizarse por cuanto no se podría desconocer que si faltan las condiciones siconéuricas fundamentales para la realización de una determinada actividad, ésta podrá llegar a ejercerse, con sobreesfuerzo, durante un tiempo que lo llevará a un límite fijo, pero con esa actitud forzada no se puede esperar, finalmente, más que el cansancio y el conflicto en el individuo (un auto débil en un camino difícil rinde mucho menos que un auto de mayor potencia). La gran mayoría de casos de esta especie son productos de la disparidad entre aptitud y reconocimiento social de cada valor personal, o, a veces, son productos de disparidad entre la aptitud latente y el rendimiento, debido a una mal orientada o defectuosa técnica de trabajo (Ramón y Cajal el gran histólogo, mal apreciado por un examinador poco capacitado, sería el ejemplo del primer caso; artistas en manos de malos técnicos, serían ejemplos del segundo caso).

Quedan, además, los casos en los que se imputa al sujeto *una carencia de aptitudes* cuando, en realidad, éstas existen y *lo que falta es un requerimiento funcional accesorio y secundario de la ejercitación* (Demóstenes, gran inteligencia preexistente —mano pequeña en un pianista). En tal caso, Adler tiene razón cuando afirma las posibilidades de su compensación por el esfuerzo desplegado. Podríamos afirmar entonces, que el trabajo propulsado por una aptitud carente de vocación, lleva al sujeto a una situación de rendimiento que, si cuenta con un ambiente favorable, lo hará llegar a armonizar su déficit vocacional; así como una vocación real asociada a una verdadera aptitud, dentro de un ambiente negativo, llegaría a entorpecer el desarrollo y realización de aquella personalidad. La Orientación Profesional tendría, pues, aquí, su segundo postulado: lograr el acuerdo entre el *valer* y el *apetecer* (el primer ser y quehacer).

5) *Aptitud y colocación*. La discordancia entre estos factores es, desgraciadamente, muy común en nuestra sociedad debido a que muchas actividades y ocupaciones se llenan con un criterio que no consulta me-

dios eficaces para colocar a cada individuo en la labor que le corresponde.

6) *Variabilidad de aptitudes y vocaciones.* Claparède fue el primero que planteó un problema vital ¿de qué sirve conocer exactamente la aptitud y la vocación de un adolescente si una y otra pueden cambiar en el curso de sólo algunos meses? Planteó esta tesis después de conocer los resultados de un gran número de tests similares aplicados a un mismo grupo de adolescentes en épocas distintas. La discusión de esta tesis reveló varios hechos:

a) El diverso comportamiento de un mismo sujeto ante un mismo "reaction" mental (el test), lo que no siempre se debe a un cambio en su *aptitud* sino que puede ser producto de una alteración en su *actitud* ante la prueba reiterada; también puede ser producto de una oscilación de su rendimiento general por causas somáticas; también puede ser producto de una inestabilidad siconéurica momentánea.

b) La aparente variabilidad de los rendimientos ante un test será tanto menor cuanto más complejas sean las actividades mentales que se requieren para revolverlo (los tests de Claparède eran muy simplistas).

### III. Fase del Proceso de Orientación Profesional (Intervención Pedagógica)

Cronológicamente hablando hay que reconocer que los primeros orientadores han sido y casi se puede afirmar que son los profesores primarios puesto que sistemáticamente es a ellos a quienes se dirigen los padres para buscarles rumbo a sus hijos.

De aquí que tengamos en:

*Primer término:* La intervención pedagógica; pero, ¿hasta qué punto ésta es conveniente? La respuesta depende, en primer lugar, de la previa capacitación que tenga el profesor dentro de tal objetivo.

*Segundo:* La elaboración de fichas estadísticas para *situar* en el justo lugar que le corresponde a un escolar entre sus homólogos cronológicos.

*Tercero:* Necesidad que el profesor esté premunido de verdaderos conocimientos profesiográficos y biológicos para la valorización de las aptitudes y defectos somáticos del escolar, para la previsión de los posibles cursos en que habría que colocar a un escolar como medida de compensación, en caso que fuera necesario.

Todos estos factores no aconsejarían la intervención del profesor



primario; pero como no puede evitarse su colaboración, podrían obviarse los vacíos con la presencia o supervisión de los llamados "consejeros de orientación" que tendrían el máximo de responsabilidad.

1) *Intervención Médica*: Los estudios tipológicos, neurológicos, endocrinológicos y somatosíquicos recientes evidencian una interrelación existente entre la estructura y dinamismo corporal con el modo de sentir y ser anímico. De aquí que la intervención médica se hace necesaria, ya que pueden, con amplios conocimientos de su especialidad, formular indicaciones positivas fundamentadas en el biotipo correspondiente. Sin embargo, el médico, para exhibir sus conclusiones, requiere conocer antecedentes familiares completos y datos fisiodinámicos del sujeto. Las conclusiones del médico, después de pruebas globales funcionales, puede conocerse en *las curvas* de rendimiento, fatiga y aprendizaje a que responde un individuo sometido a circunstancias diversas de ambiente físico y de estimulación mental.

2) *La intervención económico-social*: se hace presente en los grandes centros de la producción a fin de evitar los motivos de fracasos de los trabajadores, *colocándolos* donde corresponde y sirviendo de Banco del Trabajo. Pero esta intervención, como su nombre lo indica, no atiende actividades o aptitudes vocacionales del sujeto que no tenga su índice en un beneficio económico. Así, todas las actividades artísticas, denominadas de lujo (música entre ellas) no son aconsejadas por estos técnicos que sólo tratan de racionalizar el material humano productor.

3) *La intervención social*: que consistirá en la colaboración prestada por los asistentes sociales, quienes son los que investigan los antecedentes económicos del sujeto y de su familia, son los que permitirán ver las posibilidades vitales de su posición económico-social para la profesión que se le está indicando.

4) *La intervención siquiátrica*: Existe un porcentaje inmenso en la población humana de los denominados sicopáticos o neuróticos quienes, poseyendo una inteligencia, a veces superior a la normal, presentan fallas afectivas o conductuales que son causa de conflictos y fracasos. Los problemas se presentan cuando hay que *colocar* a estos sujetos en un determinado trabajo. Por lo general oscilan en tal forma sus intereses afectivos, sus vocaciones y su rendimiento, que de la noche a la mañana quieren cambiar sus actividades, sus trabajos, o dentro de sus mismas labores son tan pronto los mejores como los peores. Viven en permanente desequilibrio afectivo-caracterológico. Son los que constituyen en la infancia los "niños problemas" y "los estudiantes-problemas". Ese grupo es el que

puede desorientar a un orientador porque puede acudir a sesiones de orientación cuando está en su polo positivo. En cambio, ante un siquiatra experimentado, no cabe dudas. Estos profesionales, sin embargo, no ven sólo lo negativo de la posición neurótica sino que bien estudiado el caso sacaran de lo negativo algo positivo. Se ha podido comprobar que una forma leve de anormalidad temperamental sirve para determinadas actividades: así, un leve toque de paranoico es muy útil para un abogado forense; un leve grado de hipomanía es excelente para un viajante o un agente de seguros; un leve temperamento obsesivo es una ventaja para ser contador, medidor o tallador; un grado tolerable de histerismo crea a los buenos músicos y artistas teatrales; una ligera tendencia al autoesquizoïdismo es favorable a los filósofos y a los matemáticos. ¿Pero cómo conocer el justo nivel? Aquí entra a actuar el siquiatra que conoce donde empieza el efecto tóxico o el estado morboso.

EN RESUMEN: La Orientación Profesional debe ser ejercida por un conjunto de profesionales que coordinadamente hagan una observación estadística y sistemática antes de entregar un diagnóstico y pronóstico.

*Fases o Ciclos del Proceso Orientador.*

*Presenta dos aspectos:* diagnóstico y pronóstico (o sea, profecía evolutiva).

*Ciclos:* al final de la enseñanza primaria;  
al final de la enseñanza técnica o secundaria, y  
al principio de una especialización.

*Criterios a seguir:*

1) Una tesis nativista que sostiene que lo importante es favorecer al máximo las potencialidades genóticas.

2) Una tesis que se basa en el aprendizaje y desarrollo de los hábitos reaccionales, los que se cree deben ser fijados mientras más temprano mejor. Como ejemplo de este criterio se cita a J. S. Bach, producto final de una severa tradición musical, seguida fácilmente por varias generaciones.

Lo interesante es poder aunar ambos criterios y permitir al sujeto un desarrollo no polarizado de su individualidad al mismo tiempo que se le va encausando, desde la época en que aún es suficientemente plástico para poder aprovechar al máximo el influjo de un aprendizaje asociado a una dilatada experiencia.

## MÉTODOS:

1) *El Observacional de Lippman*: que consiste en una descripción del trabajo a realizarse y la descomposición de éste en un sinnúmero de actos elementales para llegar a realizarlos. *Crítica*: exceso de teoricismo y según la lista de elementos necesarios para un trabajo, habrían muy pocos hombres en el mundo en condiciones de trabajar.

2) *El cinesigráfico de Gilbreth*: que consiste en enseñar por medio del film los movimientos ópticos para cada oficio. *Crítica*: se debe a Charles Myers quien demostró que no existe prácticamente esa "única mejor manera universal", sino que cada persona, de acuerdo con su peculiaridad o "modo de ser" requiere adoptar un "modo de hacer" que es lo propio y único.

3) *El método inquisitivo de Branhsen*: que se basa en los resultados de encuestas para medir la valorización directa del grado de destreza de movimientos. *Crítica*: no se llega a evacuar aquel rendimiento que no es visible o corpóreo (idea comandante de un acto muscular).

4) *La técnica esquemática de Münsterberg*: que logró clasificar a los individuos en cuatro categorías: a) rápidos y precisos; b) rápidos e imprecisos; c) lentos y precisos, y d) lentos e imprecisos (serie de tarjetas con un signo predominante y colocación de ellas en un casillero determinado).

5) *Método experimental de Moede*: que consiste en realizar un trabajo una y mil veces, sometiéndose a diversas condiciones subjetivas y objetivas, aislando los factores negativos a una solución correcta.

6) *El método ecléctico del Instituto Cataluña*: basado en una colección de fichas determinadas dentro de tres tipos de requerimientos:

- |   |   |
|---|---|
| a) las de requerimientos intelectivos   | { dieron un cierto grado de conocimientos y habilidades técnicas.<br>{ dieron el conocimiento del mayor o menor grado de interés, vocación o afán profesional.<br>{ dieron el grado de energía y perseverancia. |
| b) requerimientos afectivos             |   |
| c) requerimientos volitivos o conativos |   |

1) Estas fichas están ordenadas alfabéticamente.

2) Se colocan las características esenciales de la profesión o trabajo.

3) Se colocan los resultados de las fichas sicofísicas de cada sujeto.

De acuerdo con los resultados del estudio de estas fichas, se ha llegado a clasificar más de un ciento de profesiones, expresándose las condiciones específicas que requieren cada una.

CON RESPECTO A LA MÚSICA, TENDRÍAMOS:

- I. El ejecutante;
- II. El compositor, y
- III. El Director de Orquesta.

I. *El ejecutante de instrumento de viento.*

*Trabajo:* sicofísico-perceptorreaccional determinado. *Requiere:* desde el punto de vista físico excelente sistema cardiorrespiratorio, capacidad pulmonar superior al promedio; buena discriminación auditiva. Desde el punto de vista síquico: buena percepción de intervalos y ritmos temporales; buena memoria auditiva; buena agilidad de movimientos disociados-personalidad emocionalmente equilibrada.

b) *el ejecutante de instrumentos de cuerdas y de clave.*

*Trabajo:* sicofísico, preceptorreaccional determinado, espacial, de medianas y pequeñas dimensiones. *Requiere:* desde el punto de vista físico: buen fisiologismo del sistema postural, con calcemia normal y ausencia de alteraciones vertebrales, fuerza muscular de antebrazo, muñeca y dedos normal o superiores al promedio; sensibilidad auditiva normal. El piano requiere, además buena coordinación y buena capacidad de disociación entre ambas extremidades. *En lo síquico:* igual, a lo anterior agregando buena capacidad de lectura de totalidades musicales.

II. *El compositor:*

*Trabajo:* predominantemente síquico, variable, perceptivo creador. *Requiere:* gran desarrollo de inteligencia abstracta; gran imaginación auditiva; excelente capacidad de integración mental de combinaciones sonoras; buena sensibilidad estética.

III. *El Director de Orquesta:*

*Trabajo:* similar al compositor. *Requiere:* desde el punto de vista físico: salud normal. *En lo síquico:* excelente discriminación diferencial

auditiva de tonos y timbres orquestales. Gran memoria auditiva; excelente percepción de intervalos y ritmos temporales; gran rapidez de lectura simultánea (partitura); gran sensibilidad estética especialmente localizada en la valoración de efectos melódicos.

## LA ORIENTACION PROFESIONAL Y LA ACTUALIDAD MUSICAL

La experiencia de más de treinta años de trabajo docente y la observación de las necesidades y demandas del actual medio ambiente, nos coloca frente a la urgencia de encarar, en nuestro Conservatorio Nacional de Música, una nueva posición orientadora que, por una parte, coloque al futuro músico en el justo lugar que le confieren sus posibilidades, y por otra parte, transforme a esta escuela universitaria en la proveedora de especialistas musicalmente aptos.

La mirada más simple de las múltiples facetas que requieren de individuos profesionalmente bien preparados, nos da el cuadro siguiente de especialidades:

### a) *con relación a estudios instrumentales:*

Solistas

Miembros de orquestas sinfónicas

Miembros de orquestas de cámara

Miembros de orquestas típicas.

Integrantes de conjuntos para instituciones hoteleras, temporadas veraniegas, etc.

Integrantes de conjuntos bailables (jazz)

Pianistas acompañantes de instrumentos de cuerdas

Pianistas acompañantes de canto

Pianistas para escuelas de ballet (improvisadores)

### b) *con relación a estudios musicológicos:*

Compositores

Investigadores (música culta, folklore, etc.)

Anotadores de disco a papel

Anotadores de intérprete a papel (misiones folklóricas)

Anotadores de danzas

Instrumentadores (arreglos para ediciones económicas)

Orquestadores

c) *con relación a estudios pedagógicos:*

- Profesores de cátedras musicales en el Conservatorio Nacional
- Profesores de asignaturas instrumentales en el Conservatorio Nacional
- Profesores para conservatorios y escuelas particulares
- Profesores para conservatorios regionales
- Profesores para Educación Secundaria (tradicionales, experimentales)
- Profesores para Educación Primaria, Normal y Técnica
- Profesores para preescolares
- Profesores orientadores (guías)
- Profesores para sindicatos y centros obreros
- Profesores para entidades universitarias (cultura integrante)
- Profesores para instituciones hospitalarias (meloterapia)
- Profesores para reformatorios y centros de auxilio social
- Directores de conjuntos corales para cualquiera esfera
- Directores de conjuntos instrumentales para centros sociales

d) *con relación a actividades radiofónicas y de grabaciones:*

- Directores artísticos
- Asesores musicales en programas selectos y folklóricos
- Libretistas
- Locutores
- Integrantes de conjuntos radiales y para grabar en discos
- Pianistas para actividades radiofónicas
- Solistas y cantantes

e) *con relación a publicaciones:*

- Redactores de estudios musicológicos (buenos traductores)
- Redactores de estudios folklóricos
- Redactores de notas explicativas para conciertos de diversas etapas educacionales
- Estadísticos musicales.

Todo este cuadro es producto de la experiencia; asimismo de la convivencia diaria con la realidad ambiente. Se podría cumplir prácticamente, con todo este muestrario, si alguna vez se remozara el criterio con

que se guía a nuestro Conservatorio Nacional y a nuestros servicios musicales, poniendo todas las posibilidades de trabajo al servicio de la colectividad y sus necesidades.

De esta manera se mejoraría ampliamente la cultura nacional; las emisoras llegarían a estar servidas por profesionales con una cultura musical más amplia, lo que daría una elasticidad y completación mayor a sus programas; se podría llevar la música en sus diversos aspectos a todas las esferas ciudadanas y, por sobre todo, se evitarían las frustraciones y los fracasos a individuos que sienten profundamente el impulso de realizarse a través de una labor artística.

# EL TONIC-SOL-FA CHILENO

por

*Hermann Kock*

Hace cuatro años, inicié en la escuela pública primaria N° 14 de Concepción, una experimentación con el antiguo método de enseñanza musical Tonic-Sol-Fa. Obedecía este experimento a la finalidad de determinar, hasta donde fuese posible, cuál es la musicalidad del chileno, y ningún lugar prometía mayor éxito que, justamente, una escuela de barrio. Consideré de interés establecer, con un método probado durante 150 años, esta realidad, por cuanto desde hace tiempo me inquietaba el hecho que el país carece de músicos profesionales, pero en cambio, posee figuras de primerísimo orden artístico; un Arrau, Soro, Allende, Rénard, Raccagni, Matthei, Vinay, del Campo y otras más, lo que parecía atestiguar que Chile es, por excelencia, país de músicos.

Hube de experimentar de inmediato una amarga desilusión: el Tonic-Sol-Fa inglés y alemán, en su forma original, no es aplicable al niño chileno sin que se le introduzcan notables cambios. Obligadamente tuve que desarrollar, en un lapso de tres años, una modalidad virtualmente nueva en base a lo que mis niñas, su talento y su personalidad me imponían —anoto que las “novedades” provenían del objeto y no le fueron impuestas— y, finalmente, pude dar forma, provisoriamente definitiva, a lo que llamo el Tonic-Solfa-Fa chileno.

En las páginas siguientes daré algunas generalidades y noticias que posiblemente sean de interés. Detalles, en cambio, se hallan en el folleto “*El Tonic-Sol-Fa chileno*” del mismo autor, publicado en 1960, por la Sinfónica de Concepción.

## I. *De métodos.*

Al hablar de métodos de enseñanza musical elemental se puede observar opiniones contradictorias, y esto, tanto en el pasado como en el presente. Según la opinión de unos, no se requiere de método alguno especial para aprender música; según ellos, el nombre usual de las notas, pauta, clave y los demás signos bastan para aprender este arte; para otros es indispensable el hacer uso de un método laboriosamente elaborado, lo que significa practicar un rodeo notable para llegar al fin anhelado y que, de tal modo, para hablar de G. F. Haendel (24-II-1719, Londres)



“consumer un temps precieux”. Mientras que un Haendel, p. ej., condenaba la solmización, Fux le era adicto. Y hoy día hay músicos de renombre que consideran igualmente “pérdida de tiempo” el hacer uso de alguno de los métodos auxiliares como también los hay quienes le son adictos.

El problema, tal cual lo resuelve sumariamente la mayoría de los músicos —¡No es necesario!— está equivocadamente planteado. No se trata de decidir si es necesario o no, sino de preguntar si con uno u otro método pueden aprender música la *mayoría* de las personas, vale decir, las de gran y las de poco talento. El músico de talento, ser emocional que aún es, decidirá el asunto guiado por su propia experiencia de aprendizaje: “¡Jamás tuve necesidad de muletas!”. Y con esta lapidaria constatación cree resolver el problema; que el pobremente dotado aprenda o no música muy poco le interesa y aún es probable que piense que sería mejor que únicamente el superdotado la elija como entretenimiento u oficio. En cambio está demostrado, por la existencia de sinnúmero de métodos auxiliares, desde la solmización y la mano “guidónica” hasta el de Dalcroze, Curwen, Eitz, Martenot, Allende u Orff, que es menester disponer de algún método que, mediante un “rodeo” más o menos pronunciado, permita aprender música a cualquier hijo de vecino.

Hasta aquí la cuestión parece estar resuelta: el talento verdadero no la requiere, el resto de la humanidad, en cambio, la necesita urgentemente. Y de aquí se desprende la segunda pregunta que deseo formular: ¿Cuál es el mejor método auxiliar?

No siendo este el lugar para discutir ociosamente el nuevo problema, me limitaré a contestar según me parece lógico: el mejor método es aquel que logra despertar la musicalidad en su integridad. Debe disponer, por lo tanto, de factores que determinen un despertar y desarrollo del ritmo, del sentido melódico, del oído interno, de la memoria, del centro motor, de la personalidad, de la capacidad para cantar o tocar un instrumento y quizás de algunos otros más que se me escapan por el momento. Únicamente si consideramos naturales las exigencias mínimas anotadas, estamos en condiciones de contestar la pregunta formulada. En el caso de que así no fuese, tendríamos que ampliar o reducir el marco de su radio de acción según las ideas de cada cual. En el supuesto que bastara la experiencia de casi siglos de empeño, esto nos dice que el mejor es aquel que recurre a gran parte del cuerpo, ojalá a todo él. Así, el desarrollo del ritmo en especial, queda facilitado, el placer del trabajo es doble y la utilidad de su aplicación múltiple.

Con este reconocimiento llegamos a la pregunta siguiente: ¿Cuál de los métodos desarrollados han demostrado cumplir con la exigencia anotada?

Son dos únicamente los que conozco: el de Jaques-Dalcroze y el Tonic-Sol-Fa de Glover-Curwen. De estos dos, el primero aventaja ampliamente al segundo: usa el cuerpo entero. No obstante, su difusión ha quedado limitada a instituciones en cierto modo especializadas.

Pero con reconocer a determinado método la supremacía teórica —en este caso parece ser que la suerte está echada— el problema no queda resuelto para el ambiente que en este caso nos interesa. Pues, de inmediato, habrá que indagar si es posible aplicarlo en las Escuelas Primarias Públicas, vale decir, en *todas* ellas, en todos los ambientes, en todas las latitudes. Si bien la dificultad de aprendizaje en sí no puede ser, al tratarse de algo tan importante como la educación de pueblos enteros, motivo de rechazo, me parece que es pequeña al lado de esta otra: la falta de locales escolares adecuados para un trabajo corporal-musical extensivo de la amplitud del de Dalcroze. Mucho temo, que por este poderosísimo motivo, cualquier método que exige un *mínimum* de comodidades de local para su racional aplicación, debe descartarse por ahora y por mucho tiempo más.

Ante este dilema difícilmente existe otra alternativa, que la de decidirse por el Tonic-Sol-Fa. Cumple holgadamente con las exigencias básicas de todo método didáctico musical auxiliar; su aprendizaje, por parte del profesorado es económico, y su aplicación en la Escuela es viable en cualquier condición de local.

## II. *El Tonic-Sol-Fa.*

El único método que ha resistido al embate de los tiempos, es el Tonic-Sol-Fa. Creado a principios del siglo XIX para el aficionado inglés, llegó a tener en 1863, o sea, hace casi 100 años, su Colegio propio para la educación del profesorado y ya en 1897 se daba esta instrucción a más de cuatro millones de niños en su país de origen.

Su bibliografía es sumamente extensa y dispone de editorial propia: J. Curwen & Sons Ltd., London. Esta meritoria editorial no ha descuidado detalle ni tema alguno y el interesado podrá adquirir, sin dilación, toda la información que desee recurriendo a su voluminoso catálogo.

En Alemania se ha difundido desde fines del siglo pasado bajo el nombre de Tonika-Do; es prácticamente el mismo método inglés con

pequeñas variantes que, a mi juicio, no son substanciales. Dispone igualmente de abundante literatura.

En Chile se intentó su introducción con efecto totalmente negativo hace unos treinta años. Publicaciones no se conocen.

### III. *El Tonic-Sol-Fa chileno.*

Sería quizás de interés, estudiar lo que llamo "innovaciones" con respecto al original. Sin embargo, la premura del tiempo y dada mi propia posición frente a la música —prefiero dictar mis clases en la Escuela Primaria, experimentar y enseñar a polemizar o exponer estériles sutilezas— no me permite intentar tal empresa. El interesado podrá comparar ambas versiones recurriendo a la literatura inglesa y alemana y a nuestro propio Manual. De ahí que en esta feliz oportunidad me limite a describir someramente algunos aspectos y objetivos.

#### 1. *Su funcionamiento.*

Partiendo teóricamente de la premisa que el mejor método debe imponer una activación corporal máxima, exigi del alumnado, desde el primer instante, los signos manuales realizados por ambas manos a la vez. El resultado fue y es siempre sorprendente: no hay un solo niño que no trabaje con entusiasmo ejemplar y aún los mayores, hasta de 18 años, se empeñan con placer creciente. Pero en realidad no hay ningún milagro que intervenga; hay motivación psico-fisiológica. Siendo la clase de TSF la única hora en que el escolar no solamente puede, sino que debe moverse —y esto muy activamente—, la batalla por una activación entusiasta está ganada de antemano. No es menester siquiera recurrir a la consabida "motivación" (y con ello el TSF justifica su jerarquía) pues ésta se da por sí misma. Participa de este entusiasmo también el niño lisiado, el sin voz, aquel que nunca ha emitido una sola nota y ese otro que jamás pudo o podrá dar un sonido de altura determinada. Y es inútil perspicacia el objetar que es un ejercicio físico puro y no la música el vehículo de este entusiasmo, por cuanto, prontamente, entra en acción lo que anhelamos cultivar primeramente: el canto. Y tampoco viene a ser milagro este otro hecho: tarde o temprano viene a cantar afinadamente también el niño que anteriormente no emitía sino gritos o ruidos laríngeos. Como lo deduzco de observaciones de José Ingenieros, en relación con otros hechos, el movimiento continuado de manos y brazos, en relación con determinado sonido, produce en el aparato de fonación cierta predisposición favorable para el canto; en buenas cuentas, un reflejo

condicionado. Y éste es de tal potencia que estoy por afirmar, si bien con alguna natural reserva, que mediante el TSF, aplicado racionalmente, se logra hacer cantar aún al totalmente mudo en sentido musical.

Pero con esto aún no he dicho todo.

Es cosa sabida, que el dominio sobre las extremidades, en otras palabras, el funcionamiento normal del centro motor, es condición para el desarrollo de la personalidad y, en consecuencia, factor decisivo en el comportamiento social del individuo. Y sucede que entre los escolares existen no pocos que están impedidos, en una u otra forma, del uso indiscriminado de brazos y manos, sea ésta izquierda o derecha o ambas a la vez; estado que se traduce en el trabajo escolar en capacidad disminuida para escribir con holgura y, en la vida social-escolar, en comportamiento no del todo normal. Aquí es donde el TSF logra equilibrar la desorganización existente. La positiva apreciación del TSF chileno, por el sabio español, prof. don Emilio Mira y López, se debe, si no me equivoco, en parte al éxito que en este sentido promete el método. Esa "serena armonía interna" que observó en las alumnas que le presenté, evidentemente no es posible adquirirla si los movimientos corporales no fuesen, a su vez, armónicos. Para que así suceda, toda trabazón es eliminada paulatinamente.

Coincidiendo, en cuanto a esta práctica, la teoría y la aplicación viva, damos a la ejecución de los signos manuales un lugar preponderante en los primeros tres años. Debe llegarse a un dominio tal de manos y brazos, que, finalmente, el curso pueda presentarse como dando una presentación de gimnasia artística.

## 2. *De sus objetivos.*

De lo antedicho pueden deducirse de inmediato diversos objetivos, la mayoría de ellos no precisamente musicales. Pero sucede que, oficialmente, la llamada Clase de Música y Canto no persigue solamente fines musicales. Si un método que en el fondo ha nacido para idéntico fin trae consigo una cantidad apreciable de consecuencias no previstas, y que en cierto modo invaden atribuciones específicas de otras asignaturas, entonces debe aclararse el problema que se presenta. Por este motivo acostumbro presentar los objetivos del TSF chileno por separado, en tres grandes secciones: 1º Objetivos directos; 2º Objetivos indirectos y, 3º Objetivos concomitantes. De tal manera es posible distinguir causa y efecto. Y es tanto más urgente proceder de tal manera, por cuanto el TSF inglés y alemán no pretende tener el alcance del chileno.

De los objetivos que detallo en mi Manual, he escogido para el fin propuesto, los objetivos concomitantes que, por su relativa novedad, pueden servir mejor para dar una visión del alcance de nuestro método y la limitación de los llamados "tradicionales".

a) *Formación de auditores activos.*

Debido a la menguada importancia que la música, en calidad de arte, tiene en los medios populares, la formación simple de auditores es prácticamente un mito si la intentamos imponer en la Escuela Primaria. Todo nuestro ambiente invita a considerar "música" a lo que huele a "nacional", folklórico, popular. Lo demás poco o nada vale. Y la solución que se pretende imponer para mejorar esta situación poco favorable al desarrollo musical del país —hacer escuchar a los niños música en discos— no es más que una ficción; un niño que no dispone de conocimiento musical alguno no sabrá apreciar sino emotivamente lo que se presenta a su virgen oído e inteligencia. Si por casualidad ha recibido educación musical pasiva positiva (radio, disco, cine) entonces sabrá escuchar en forma primitiva, en el caso contrario, su actitud será de pasividad y aún de rechazo violento. Nada hay que pueda evitar este deplorable resultado, si no hay quien considere que la "inculcación" y la "persuasión" son, en la educación, medios lícitos, no se podrá contar con algo de éxito en este sentido.

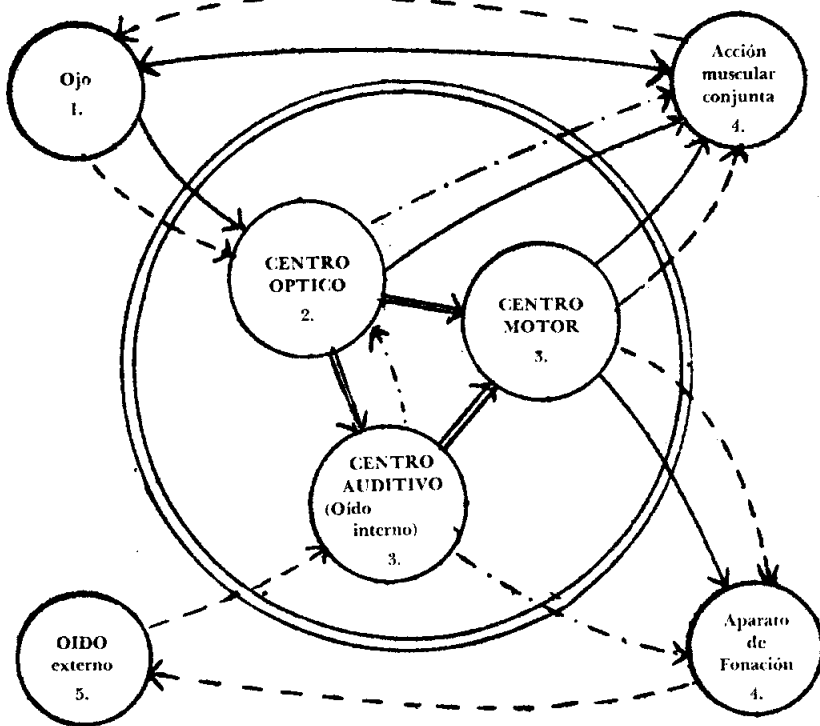
Pero nuestro Tonic-Sol-Fa no se conforma con asegurar la formación de auditores simples, sino que, ampliando su alcance, afirma que los hará aún activos.

Para que así pueda suceder, debe actuarse continuamente durante años: cuatro, cinco o seis nos acercarán al fin prometido. Pues condición para que un auditor se convierta de pasivo en activo es el saber, el conocer, el dominar la materia de la cual se trata. Creo saber que algunos colegas aseguran lo contrario —que auditor activo puede ser un ignorante— pero no entro a discutir en este plano lo que ellos creen afirmar, sino que declaro que también aquí se trata de una (bien inspirada) ficción: el que niños estén escuchando silenciosamente una Sinfonía de Haydn no es demostración de actividad sino de lo contrario. Su inteligencia y la experiencia les dice, que el mejor camino para conformar a su profesor es, en este caso, el silencio y una actitud de arrobamiento. Cruzaría cualquier apuesta a que el aparente éxito ocasional es o actitud dic-

tada por la inteligencia o, en el mejor de los casos, embobamiento sensual.

Pues bien, con TSF el niño adquiere, como lo detallamos en nuestro Manual, el dominio de los sonidos, ritmos, armonía, polifonía, escritura y lectura musical y, simultáneamente, de la forma. A ello se agrega la activación constante, habitual, del oído interno (nombre que doy al centro auditivo), de la memoria y un cierto sentido corporal del sonido (*ganzkörperliches Tenomplinden*). Si ahora este niño no lograra escuchar activamente una obra musical que esté *de acuerdo con su desarrollo* (considero absurdo pretender que un curso de sesenta niños de tercera preparatoria, por ejemplo, escuche de la manera que fuese, una Sinfonía), entonces se trata de un retardado mental. Pero estoy cierto que el niño educado con TSF es un auditor tremendamente activo; lo puede ser: 1º, porque la activación de su oído

Esquema del CANTO POR TONIC-SOL-FA



interno es absoluta, ha llegado a ser hábito; 2º, porque, consecuentemente, los demás centros cerebrales son irritados y puestos en acción. Para aclarar otro tanto el proceso psicológico que acompaña el TSF chileno que permite obtener los resultados anotados, damos a continuación el esquema del canto por TSF y, para facilitar la comprensión y el reconocimiento de su complicado engranaje, el del canto por oído, ambos extractados del "Manual del Tonic-Sol-Fa chileno".

*Explicación de los signos.*

**CENTRO OPTICO:** 1. Selecciona lo percibido por el *ojo*.  
2. Comunica su percepción al *Centro Auditivo* y *Centro Motor*.  
3. Irrita voluntaria e involuntariamente la *Acción Muscular Conjunta*.  
4. Recibe irritación involuntaria del *Centro Auditivo*.

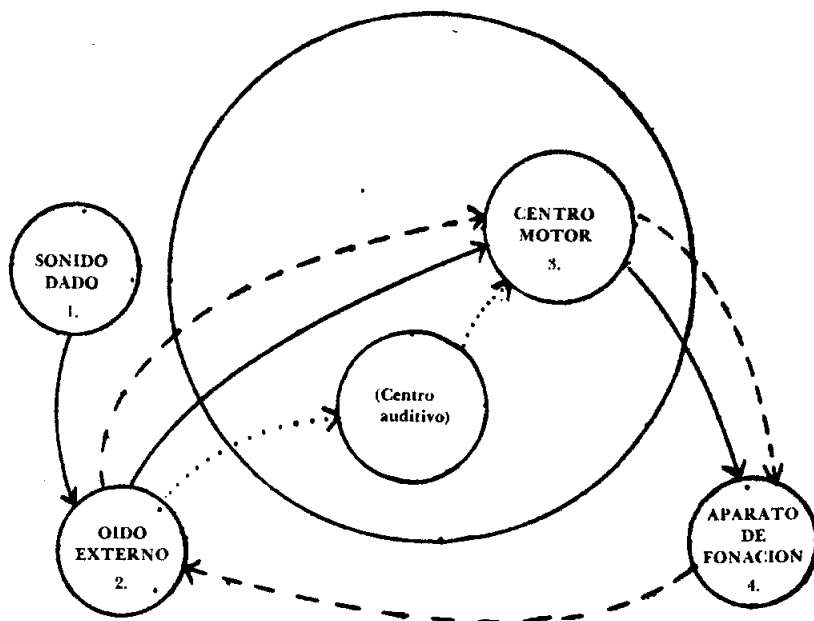
**CENTRO MOTOR:** 1. Selecciona las órdenes recibidas de los *Centros Optico y Auditivo*.  
2. Comunica sus órdenes a la *Acción Muscular Conjunta* y al *Aparato de Fonación*.

**CENTRO AUDITIVO:** 1. Selecciona lo captado por el *Oído Externo* "en bruto".

(Oído interno) 2. Comunica sus órdenes (determinadas) al *Centro Motor*.  
3. Irrita involuntariamente el *Aparato de Fonación*.  
4. Irrita involuntariamente al *Centro Optico*.  
5. Transforma la interpretación óptica del *Centro Optico* en voluntad creadora de determinado sonido.

----- = Irritación voluntaria.  
- . - . - = Irritación involuntaria.  
==== = Conecciones de los Centros Cerebrales.  
- - - - = Correcciones.  
Flecha = Dirección de la irritación, corrección o conexión.

Esquema del CANTO POR "OIDO"



Signos: como en el esquema anterior.  
 ..... = Irritación dudosa y poco probable.

b) *Formación de buenos músicos.*

Si bien hay quienes intentan persuadir al público desprevenido que el músico puede formarse aún a edad avanzada y que numerosos ejemplos de la historia de la música así parecen confirmarlo, creo que se trata de un autoengaño no del todo convincente. Pues no dicen que estos músicos que dan como ejemplo luminoso sentían dolorosamente sus enormes lagunas en el dominio de la materia y no pueden decir, pues enfocan el problema limitándolo intencionalmente, que justamente la falta de un precoz aprendizaje del oficio les ha impedido llegar a una meta superior, meta a que estaban predestinados por su inmenso talento. Aclarado este problema, estamos en condiciones de abocarnos al que nos interesa: ¿se puede formar futuros músicos en la Escuela Primaria chilena?

Haciendo caso omiso de la realidad educativa nacional (pues la



Escuela Primaria no persigue este fin) diré que no hay y probablemente no habrá tampoco otro método más fácil y económico que el TSF para lograr este singular objetivo, máxime si éste no aparece como tal sino únicamente en calidad de consecuencia de muchos otros, directos e indirectos.

Como ya lo hemos expresado, el TSF chileno abarca, en la misma Escuela Primaria, todos los elementos que intervienen en la formación de un músico y lo hace a una edad en que normalmente ningún niño los aprende. Además: forma también, musicalmente, a aquellos que no son superdotados a los que se supone, corrientemente, no pueden estar "predestinados" al oficio. De ahí que en una evaluación de conocimientos y rendimiento, al final del estudio primario, destaca cantidad inverosímil de talentos menores, no superdotados (que apenas alcanzan el 10% de la población escolar primaria) sino de talentos. El número es tan elevado, que para el futuro musical-práctico del país, que imponga esta enseñanza, puede predecirse, sin titubeos, tiempos de bonanza de activación musical-artística.

El panorama musical-artístico chileno actual, por ejemplo, acusa una falta pavorosa de músicos chilenos. No es posible formar en el país una mala orquesta de cámara sin recurrir a elementos foráneos. Este fenómeno se debe únicamente a la falta de educación musical primaria.

Si la preparación del futuro músico se inicia, como sucede hoy día, casi exclusivamente en los pocos Liceos Experimentales, el pequeño número de educandos que interviene en el proceso de eliminación posterior deja un saldo en contra imposible de superar ni con escuelas artísticas ni con conservatorios. Si, en cambio, este mismo proceso se genera ya en la Escuela Primaria, con un elemento humano que sobrepasa el medio millón de individuos de la más variada capacidad, entonces el resultado final del natural proceso de selección y eliminación debe ser infinitamente superior: debe dar un número de talentos y superdotados más que suficiente para proveer las necesidades nacionales en músicos prácticos. Y no solamente el número debe ser superior sino también la calidad misma: pues a más temprana edad corresponde mayor facilidad de aprendizaje y asimilación.

### c) *Objetivos terapéuticos.*

Únicamente en pequenísima escala nuestra Escuela Primaria está en condiciones de intervenir positivamente en casos de disociación funcio-

nal psíquica o física. En cursos tan numerosos como los nuestros el intento más modesto está condenado, de antemano, al fracaso. El tratamiento individual queda prohibido y colectivamente no hay, por cierto, métodos en las demás asignaturas que permitan abrigar esperanzas de este orden. Y aún en el caso que las hubiera —en cierto sentido y en algunos lugares las hay, aunque modestamente— su aplicación debe pensarse mil veces; pues cualquier fracaso en la vida, por ejemplo el de niños cohibidos psíquicamente, significa grave perjuicio en el ideal educativo que se persigue y produce, consecuentemente, en el niño afectado, suma de estados depresivos y productividad disminuida al ínfimo (Iseman).

Nuestro TSF es en sí, por su simple aplicación, poderoso elemento terapéutico y lo es individual y colectivamente: mejora la vista, los movimientos (coordinación psicomotriz perfeccionada), sana al inhibido y regula los arrestos del "líder" descontrolado. Por ende, produce equilibrio de comportamiento social-escolar. Su asombrosa ductibilidad de aplicación permite, además, un tratamiento individual: el profesor que conoce su curso y aquellos casos que merecen especial atención, puede dedicar en cada hora *algunos segundos* al niño que pelagra. Este trabajo se realiza sin que el resto del curso siquiera se dé cuenta que allí sucede algo especial; y el afectado mismo, siendo en el TSF nada más que un individuo como cualquier otro, no siente que esos segundos se le han dedicado a él privadamente; sus probables complejos no tienen sitio de aparición. Y, paulatinamente, el tratamiento logra su fin.

Antes de terminar este capítulo, quisiera prevenir las naturales dudas que provocarán mis afirmaciones. Ellas son justificadas por el poco o ningún éxito que se logra con idéntico fin en ramos diferentes, y, especialmente, en la clase de Educación Física, allí donde se imparte regularmente.

En todos estos casos el tratamiento profiláctico o terapéutico, de la pavorosa cantidad de niños anormales que pueblan nuestras escuelas, se imposibilita porque el intento es, de inmediato, reconocido como tal por el paciente y el curso. Su éxito queda anulado antes de iniciarse. Que yo sepa, ningún ramo da la facilidad del TSF para este caso; como ya lo expresé: su valor radica en que, no siendo el tratamiento terapéutico objetivo, directo ni indirecto, no hace aparición específica y la perspicacia o sensibilidad del niño afectado difícilmente puede entrar en acción. No percatándose de la importancia que se le da a él y a su mal, tampoco puede sufrir las consecuencias funestas de un posible fracaso del tratamiento.

Podría describir varios casos en que el TSF logró curar, con o sin intención de mi parte, enfermedades, males, hábitos negativos, en suma: recuperar a la vida normal y a la convivencia social a seres infelices, al parecer incapaces. No lo hago porque no deseo pecar de presuntuoso y también porque es inconveniente al interés de los mismos afectados.

d) *Objetivos éticos.*

Después de lo dicho en el párrafo anterior, no puede asombrar si afirmo que el TSF chileno es un elemento de efecto ético de valor incalculable. Mientras más enseño y mientras más puedo observar el trabajo que colegas de buena voluntad y condiciones pedagógicas positivas realizan a mi alrededor, me siento tanto más dispuesto a considerarlo, en primera línea, como factor determinante de formación ética y, por lo tanto, de formación de nuestro futuro como nación. Creo que don Emilio Mira y López y mi estimado colega, don Rolando Toro, por igual motivo también tuvieron esta impresión al ver el TSF aplicado a niñas de una escuela de barrio. La expresión del primero, que el TSF nuestro... "da mucha mayor actividad al desarrollo de la personalidad del niño y del adolescente, equilibrando la formación de su carácter e impregándolo de una serena armonía interna", la refleja inconfundiblemente. ¿Y qué otra cosa podrá significar este reconocimiento, en el mismo lugar y objeto de su aplicación, durante años?

El TSF chileno significa, finalmente, trabajar en el alma, en el cuerpo, en los sentidos todos, en la PERSONALIDAD entera. Es formar un ser seguro de sí mismo que conscientemente —y debo recalcarlo porque lo sé y porque lo puedo demostrar en cualquier curso que lo practica en forma laboriosa— sabe reconocer sus limitaciones.

IV. *El Tonic-Sol-Fa y el maestro.*

Un método de enseñanza, cualquiera que sea, cae o crece con el maestro. Y debo agregar: con el profesor de cada curso individualmente.

No concibo una clase de TSF que sea impartida por persona extraña. Indudablemente, este procedimiento del profesor "prestado" o "especialista", tiene algunas ventajas que personalmente he sabido apreciar: todo mi trabajo de TSF lo he realizado en calidad de profesor "en préstamo". Pero no por ello puedo cerrarme a la evidencia que mejor, mil veces mejor, la imparte el profesor de cada curso; él mismo. De ahí que

el interés deba dirigirse hacia la formación de profesores primarios que dominen el TSF.

Hasta hoy día este empeño ha dado frutos positivos: a lo largo del país son ya más de seiscientos maestros los que han recibido corta o larga instrucción, en los cursos dictados por mí, por encargo de la Universidad y la Sinfónica de Concepción; y no son pocos los que aplican el método en sus cursos. No obstante, debo reconocer que al paso que vamos, aún en cien años más no tendremos maestros suficientes para cubrir las necesidades nacionales: las escuelas que los requieren son miles y son sólo diez mil los maestros para servirlos.

Queda en claro que éste, mi mayor empeño, no lo realizaría si tuviera la certeza que otro método o por otro conducto se podría llegar a una instrucción musical en las Escuelas Primarias. Desgraciadamente todos los intentos de maestros pundonorosos y competentes, muchos de ellos amigos míos, han dado en el vacío: ningún otro método ha logrado demostrar, en amplio campo, eficacia alguna. De ahí que apelo, en mi calidad de ciudadano chileno, de músico y de artista, de maestro de escuela también —título que desgraciadamente no ostento estampado en cartón pero que me lo han regalado no pocos de mis queridos colegas a lo largo del país y los miles de niños que han experimentado por tiempo o momentos, la dicha de poder trabajar con Tonic-Sol-Fa, repito, apelo fervorosamente a las más altas autoridades nacionales, a los responsables del futuro musical chileno, a todos, al Instituto de Extensión Musical y también a la Universidad de Chile y la de Concepción: si deseamos ser un pueblo de músicos de verdad, pues ya lo somos por naturaleza y don, entonces es de urgente necesidad que en las instituciones educacionales superiores, las Escuelas Normales en primer lugar, se introduzca sin dilación el Tonic-Sol-Fa. Digo que debe procederse con urgencia porque la preparación del profesorado en ejercicio de su función educativa y de los futuros normalistas requiere tiempo. Por cierto que el aprendizaje del TSF nuestro no es difícil ni tampoco exige dedicación única. Es tan fácil, comparado con el método más o menos "tradicional", que es perfectamente viable, en horas extraordinarias durante el año escolar. En la experimentación que he realizado en la Escuela Normal N° 2 de Santiago y en sendos cursos realizados por encargo de la Sinfónica de Concepción en Valdivia, Valparaíso y Concepción, se ha logrado establecer base apreciable para el primer grado del plan de estudio. Así, entonces, en cursos seguidos de 3 ó 4 años, de 30 horas de duración cada uno, es posible dar a la mayoría del profesorado en ejercicio, la herramienta que

requieren. No hace falta para este fin cursos de "especialización"; éstos deberán reservarse para profesores guías y para los maestros que enseñan en las Escuelas Normales.

Y una última palabra: tradición y reconocimiento por lo antiguo es necesario; respeto y admiración por el empeño de innumerables maestros y maestros de maestros, obligación agradable; pero permanecer en lo "tradicional" porque sí, y aferrarse ciegamente a lo que está certificado, porque así es más cómodo vivir, significa evitar el progreso.

En música vale una sola cosa: el éxito audible; y éste, por cierto, puede proporcionarlo el Tonic-Sol-Fa.

Concepción, 11 de marzo de 1960.

# EDUCACION MUSICAL EN LOS LICEOS

*por*

*Pedro Núñez Navarrete*

La fisonomía de la enseñanza de la música en el Liceo, ha cambiado totalmente desde hace algunos años. De una simple clase de canto coral recreativo, entonado por imitación al oído, se ha convertido en una clase de alta cultura artística, enraizada con la literatura, con las artes plásticas, con la historia general, con la filosofía y marchando en igual rango con los demás ramos culturales y formativos de la personalidad del educando. ¿La causa? El avance de la cultura musical de nuestro país y el desarrollo pedagógico que se ha operado en el tratamiento de las diversas asignaturas y que también ha alcanzado a la enseñanza de la música.

Chile ha contado con un eficiente elenco de profesores de Educación musical que han sabido dignificar la asignatura y tratar en forma seria y concienzuda los variados contenidos de materias que la forman. La mayoría son egresados del Conservatorio Nacional de Música, con serios conocimientos musicales y pedagógicos. Han sido los pioneros del desarrollo de la enseñanza de la música en el Liceo.

Actualmente, Chile es el único país sudamericano en que se prepara especialmente al profesor de educación musical secundario en un rango igual a los profesores de las demás asignaturas. Previo el bachillerato y estudios musicales suficientes, el candidato a profesor de Educación Musical simultánea sus estudios musicales, impartidos por el Conservatorio Nacional de Música, con los pedagógicos y metodológicos, impartidos por el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Un buen número de profesores titulados por la Universidad ejerce con brillo la enseñanza de la música en los Liceos.

Por otra parte, la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile, cuyos veinticinco años de existencia acaban de celebrarse, no ha descuidado el incluir en sus programas cursos de perfeccionamiento para profesores de música: metodología, repertorio, historia de la música, armonía, dirección coral, folklore, técnicas de evaluación, danzas, etc. Numeroso es el grupo de profesores que, venidos de todos los puntos del país, se congrega anualmente en el mes de enero en la Universidad para acrecentar sus conocimientos y poner en práctica nuevas técnicas de enseñanza.

El gran movimiento coral desatado por la Asociación de Educación Musical por medio de sus festivales corales celebrados anualmente en Santiago y en algunas ciudades de provincias, ha ido creciendo con empuje arrollador. La Federación de Coros de Chile ha fomentado este movimiento ampliándolo del círculo escolar hacia círculos extraescolares. Podríamos decir que el cantar se ha tornado en una necesidad de los chilenos, lo que es altamente halagador. Por este medio, los que cantan ennoblecen su espíritu, alejándolo de vicios, pequeñeces y acciones innobles que le ahorrarán dolores y sufrimientos.

Por desgracia, paralelamente al alto desarrollo del canto coral en nuestra patria, por razones económicas, se suprimió el horario especial de conjunto coral con que contaba el profesor de música del Liceo. Esta desacertada medida va en vías de ser corregida con la creación durante el presente año de cien horas de conjunto coral que serán repartidas en los liceos de la República. Anualmente se aumentará el número de horas de conjunto coral hasta dejar al Liceo con el número de horas suficientes para desarrollar esta importante actividad. A pesar de este inconveniente, muchos profesores han mantenido un coro estable en sus liceos, trabajando extraordinariamente en forma gratuita, cosa que no todos los profesores están en condiciones de hacer.

El Liceo no sólo propende al desarrollo de las aptitudes musicales del educando, ayudando a la formación del futuro artista músico, sino que es su deber formar al público auditor, al hombre refinado en arte que apreciará la música culta en la sala de conciertos.

La clase de historia de la música, musicología o apreciación musical, ha tomado cada vez mayor importancia. Muchos liceos cuentan con radioelectrolas y discotecas pedagógicas adecuadas a la ilustración de los temas a desarrollar. Desgraciadamente, no todos los liceos poseen estos elementos didácticos indispensables para que el profesor de Educación Musical desarrolle su labor en forma eficaz. Más aún, algunos ni siquiera poseen una sala de música, un piano, un pizarrón pautado y otros elementos indispensables para el desarrollo de la clase de música. Es admirable que con elementos tan precarios, haya podido el profesor de Educación Musical realizar una labor francamente encomiable. Felizmente, la Dirección General de Educación Secundaria enviará instrucciones a los rectores y directoras de Liceos en el sentido de invertir en las necesidades de esta asignatura una parte de las entradas propias del Liceo.

La preparación del alumno auditor, del conocedor de la historia de

la música, de sus corrientes estéticas, de sus figuras prominentes, de sus obras más representativas, de los diversos géneros y estilos musicales, no es suficientemente apreciada por muchas personas. Un rector de un liceo me decía, no hace mucho, que para él, la única labor importante del profesor de música es la formación de coros. Que la historia de la música se puede aprender por sí solo porque para eso están los textos de historia de la música. Tal apreciación sería como decirle al profesor de Castellano que no enseñe literatura porque para eso están las crestomatías y antologías.

La enseñanza de la historia de la música debe seguir un camino pedagógico, gradual, cronológico, desarrollado paralelamente a los acontecimientos históricos y a la evolución de las ideas estéticas. La música no es una disciplina espiritual aislada, desligada de los movimientos intelectuales, sino que, por el contrario, forma parte integrante de la cultura. Algunos creen que historia de la música es leer la biografía de los músicos y aprender el nombre de sus composiciones. No. Es algo más complejo. Por lo tanto, esta enseñanza debe ser impartida por un profesor especialista que recalque la belleza de la obra y analice los recursos empleados por el compositor. La labor silenciosa y eficiente que algunos profesores han desarrollado en este sentido, no ha sido apreciada, muchas veces, ni por los propios jefes de establecimientos, pero los alumnos han enriquecido su espíritu, aprendiendo a gustar de algo vedado para profanos e ignorantes.

Dada la extensión de las materias y de los diversos contenidos de los programas, sería de desear que el horario de Educación Musical, que actualmente cuenta con dos horas semanales en el primer ciclo, aumentara también a dos horas en el segundo ciclo. Una hora semanal es insuficiente para explicar tendencias estéticas del arte, biografías de músicos, analizar formas musicales, oír obras, comentarlas y además, dedicar algún tiempo a cantar. Por feriados o diversos motivos, a veces se pierde la hora de clase y el profesor no se reúne con los alumnos sino después de quince días o más.

El alumno que llega al primer año de humanidades, carece de las nociones más elementales de música. Por lo tanto, sería de desear que la enseñanza de la música comenzara en las preparatorias a cargo de profesores especialistas.

Así como existe un asesor de Educación Musical para los Liceos Renovados, debe crearse la Inspección de Educación Musical para los liceos de la República. Se contaría con un coordinador, orientador y supervisor



de la enseñanza musical de los liceos. Es verdad que existe un Visitador de ramos del grupo C en el cual está encasillada la música, pero, por lo general, el Visitador no es especialista en música y, por lo tanto, aún cuando tenga excelente voluntad, no puede ayudar a esta asignatura con la eficacia deseada desde el punto de vista técnico.

Por otra parte, la situación desmedrada en que se mantiene el valor de las notas de los ramos del grupo C para los efectos de las promociones, contribuye al hecho de que los alumnos le concedan menos importancia a estas asignaturas, lo que es totalmente injusto. En las Escuelas Normales y en los Liceos Renovados se concede igual importancia a todos los ramos, por lo tanto, la labor del profesor de música se hace más liviana y eficaz en tales establecimientos porque cuenta con un mayor interés de parte de los alumnos. Es tiempo de que esta anomalía se subsane en nuestros liceos.

El recargo de trabajo a que se obliga al profesor de liceo (treinta y seis horas semanales de clase) y el recargo de alumnos en los cursos (cincuenta o más) contribuyen a que la enseñanza, en general, se resienta un tanto. El autor de este trabajo debe atender veintiún cursos en el Liceo Barros Borgoño. La época de calificaciones trimestrales significa un trabajo abrumador. El profesor vive cansado a causa del desgaste que implica no sólo la realización de las clases, sino su preparación, corrección de cuadernos, trabajos escritos, pruebas, asistencia a consejos de profesores, reuniones de padres, preparación de actos culturales, supervigilancia de centros de alumnos, de academias, de instituciones de beneficencia del alumnado tales como el Bienestar Estudiantil, el Desayuno Escolar y otros trabajos extraprogramáticos. El profesor de música no puede substraerse a todas estas obligaciones morales. Generalmente sobre él pesan en mayor medida.

Chile es el país donde más se recarga el trabajo del profesor secundario. En otros países su horario fluctúa entre quince y veintiuna horas semanales. En algunos estados de Norteamérica cada cinco años se da un año de vacaciones al profesor y se le obliga a viajar para que acreciente sus experiencias. Sabiamente, se ahorra y se cuida el capital humano. Un profesor después de un año de descanso vuelve al trabajo con bríos y energía suficiente, sin neurastenia, con una gran dosis de optimismo y con renovados métodos de trabajo. De esa manera puede llegar a edad avanzada con sus energías íntegras, sin pensar en la jubilación y el Estado aprovechar los servicios de profesores sabios y experimentados. En nuestro país, al profesor se le hace trabajar como si fuera una máquina la

cual no importa que reviente. En vez de disminuirle el trabajo a medida que aumentan sus años de servicio, se le obliga a trabajar más para obtener mejor jubilación. Este es un serio problema humano, pedagógico y social que debe hacer meditar a los legisladores.

Un factor de difusión de la música culta en el liceo lo ha constituido la organización por parte del Conservatorio Nacional de Música de ciclos de conciertos para estudiantes. Obra semejante ha realizado el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

En los liceos se ha creado un plan variable que se aplica en los terceros años de humanidades. Son cursos optativos elegidos por los propios alumnos que se aplican con fines exploratorios de aptitudes y vocaciones. Consisten en cursos de contabilidad, introducción a la vida de los negocios, dibujo lineal, electricidad, agricultura, inglés práctico, etc. Allí ha tenido cabida la música a través del aprendizaje de instrumentos tales como la guitarra, el violín y el piano, con muy buen resultado.

En resumen. Ya no se concibe una cultura completa sin música. El pensamiento humano no sólo ha sido expresado por medio de la palabra, sino que también por medio de la música. Tan importante es conocer la labor de un Cervantes como la de un Beethoven. Es un deber de las autoridades que dirigen la enseñanza en nuestra Patria dignificar y fomentar la difusión del arte que es el alimento de nuestro espíritu y del cual no podemos prescindir durante toda nuestra vida.

# CONSIDERACIONES SOBRE LA CREACION DE UN DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS ORGANISTICOS Y CORALES EN CHILE

*p o r*

*Julio Perceval*

Es evidente que la formación de organistas competentes completaría las actividades musicales del país. Hasta la fecha este instrumento sólo puede escucharse en los oficios religiosos, con excepción de alguna que otra audición, bastante especializada, por cierto. El órgano todavía no ha hecho su aparición permanente en el ambiente como instrumento de concierto, por la sencilla razón de que no existe ninguna sala dotada con un órgano y tampoco, salvo alguna que otra excepción, existen organistas realmente profesionales. Además, la casi totalidad de los instrumentos existentes en el país se encuentran en un estado calamitoso de conservación, puesto que tampoco existe un plantel de técnicos (organeros) para atender el mantenimiento de los mismos.

Podría entonces parecer arriesgado iniciar la formación de jóvenes artistas aparentemente condenados a no tener un campo de acción en el país. Pero no es así, todo lo contrario, un organista de escuela, formado dentro de una rigurosa disciplina tendrá, al finalizar sus estudios, medios más que suficientes para desarrollar sus actividades en varios sectores del arte musical, como veremos a continuación.

La primera condición que se requiere para iniciar los estudios de órgano es la de ser un buen pianista, dice Marcel Dupré, en las palabras preliminares de su "Método para órgano". También es de desear que el futuro alumno tenga conocimientos completos de teoría, solfeo y conocimientos básicos de la armonía. Una vez iniciados los estudios de órgano tendrá que seguir practicando el piano, ya que por sus características, ciertos aspectos de la técnica organística deben realizarse en el piano. Además, será muy conveniente que haga práctica de música de conjunto y también que adquiera conocimientos del clavecín. El alumno tendrá asimismo que proseguir sus estudios de armonía y debe iniciarse en las disciplinas del contrapunto, de la fuga y del bajo cifrado. Condiciones todas ellas indispensables para practicar el arte de la improvisación, tradición que si bien es cierto ha desaparecido paulatinamente en los demás instrumentos de teclado, debido a la suplantación

del clavecín por el piano, continúa incólume en el órgano (Es digno de mencionarse el hecho de que es muy raro el caso de que un organista de escuela no sea al mismo tiempo compositor). Aquellos alumnos que desean una formación completa, a fin de ostentar el título equivalente al muy tradicional de Maestro de Capilla, deberán dedicarse también a la práctica del canto coral y a su dirección.

Desde la segunda mitad del siglo xv y hasta la aparición del clasicismo vienés, el órgano y el clavecín serán depositarios de un prodigioso tesoro musical que hoy día ha conquistado un importantísimo lugar en el repertorio de conciertos. El siglo xviii, con el Barroco, dará una nueva importancia al órgano y al clavecín con la aparición del bajo cifrado, práctica que está en vigencia hasta el día de hoy.

La Universidad de Chile que me invitó en el año 1959 a iniciar una cátedra de órgano en el Conservatorio Nacional de Música, la que funcionó el año pasado como curso experimental, me permitió estudiar el ambiente y llegar a ciertas conclusiones. Pude darme cuenta de las posibilidades que las carreras de Maestro de Capilla, Profesor de Órgano y los Cursos de Armonía Práctica podían significar para la vida musical de Chile y, además, me fue posible observar el medio en que debía actuar. Tomando todos estos factores en consideración propuse a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales un plan de estudios organísticos y corales, el que actualmente se encuentra en estudio y cuyo detalle es el siguiente:

*Plan de estudios organísticos y corales*

Títulos que se otorgarán: Maestro organista (Maestro de Capilla).  
Profesor de órgano.  
Director de coros.

*Condiciones de ingreso para las carreras de Maestro de Capilla  
y Profesor de órgano*

Examen de piano equivalente a un sexto año del Conservatorio. Dos años de armonía aprobados de acuerdo a los programas del Conservatorio. Haber cursado el bachillerato.

*Condiciones de ingreso para la carrera de Director de coros*

Examen equivalente a un quinto año de piano del Conservatorio. Dos años de armonía aprobados. Bachillerato.

*Duración de los estudios*

Maestro de Capilla: cuatro años y clase de concurso.

Profesor de órgano: cuatro años y clase de concurso.

Director de Coros: cuatro años y clase de concurso.

*Cursos anexos:* Complementario para los alumnos de composición (un año de duración); curso libre preparatorio para las carreras formales; cursos para postgraduados de virtuosismo e improvisación (Premios-Becas).

*Plan de estudios para el profesorado de órgano*

*Primer año*

Organo I.

Piano I (técnica diaria y práctica de música de cámara).

Armonía III.

Contrapunto I.

Teoría y Solfeo gregoriano (incluyendo clases de impostación vocal y fonética latina).

*Segundo año.*

Organo II.

Piano II.

Armonía IV (armonía moderna).

Contrapunto II.

Canto gregoriano (práctica coral).

Armonía práctica.

*Materias auxiliares:*

Historia de la música y del arte.

*Tercer año.*

(Práctica de enseñanza bajo la supervigilancia del profesor titular).

Organo III.

Clavecín I.

Fuga I.

Armonía práctica II.  
Formas musicales I (composición y análisis).  
Historia y estética del órgano.

*Cuarto año.*

Organo IV.  
Clavecín II.  
Fuga II.  
Formas musicales II.  
Improvisación.  
Conocimientos prácticos de organería (cursillo).

*Clase de concurso.*

*Preparación del examen final público.*

Estas pruebas finales para la obtención del título de "Profesor de órgano", consisten en lo siguiente:

- a) Una obra impuesta (un tiempo de concierto con orquesta), entregado a los interesados con un mes de anticipación.
- b) Una improvisación sobre un tema propuesto, entregado a los interesados con una hora de anticipación.
- c) Presentar un conjunto de doce obras seleccionadas dentro del repertorio antiguo, clásico, romántico y moderno.

El jurado seleccionará tres obras y una cuarta obra será elegida por el concursante.

*Dirección de Coros.*

*Primer año.*

Organo I.  
Piano.  
Armonía III.  
Teoría y solfeo gregoriano (incluyendo clases de impostación vocal y fonética latina).

*Segundo año.*

Organo II.  
Armonía IV (armonía moderna).  
Contrapunto II.  
Canto gregoriano (práctica).  
Armonía práctica I.  
Fonética italiana y francesa.  
Foniatría (higiene de la voz).

*Tercer año.*

Clavecín (complementario).  
Fuga I.  
Armonía práctica II.  
Formas musicales I (Composición-análisis).  
Fonética alemana e inglesa.  
Historia y estética del órgano.  
Práctica de coro (como componente del mismo y como ayudante del maestro director).

*Cuarto año.*

Fuga II.  
Formas musicales II.  
Práctica de dirección coral.  
Conocimientos prácticos de organería (cursillo).

*Clase de concurso.*

Preparación del examen final.

*Pruebas:*

Escribir un trozo breve "a capella", sobre un texto latino propuesto por el jurado; otro sobre un texto en castellano, también propuesto por el jurado y con acompañamiento instrumental (Tiempo permitido para la realización de estos trabajos: 24 horas) <sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Los alumnos deben realizar estos trabajos en dos días, con doce horas de trabajo por día, dentro del local del Conservatorio mismo y totalmente aislados los unos de los otros.

Preparar una audición pública de seis obras seleccionadas dentro del repertorio coral (A Capella y con acompañamiento instrumental.)

*Maestro de Capilla.*

El título de "maestro de Capilla" se obtiene complementando el plan de estudio del profesorado de órgano con las materias específicas de la carrera de dirección de coro. Estas materias pueden cursarse ya sea conjuntamente con los estudios organísticos o después de haber obtenido el título de "Profesor de órgano".

*Curso de armonía práctica (Dos años) <sup>2</sup>.*

*Primer año.*

Escuela del coral I.

Transposición.

Armonización de melodías con o sin bajo cifrado.

Práctica de lectura de partituras corales (madrigales, motetes, etc.).

Realización de obras del preclasicismo (sonatas para dos o más instrumentos, cantatas, etc.).

Modulaciones-realización de pequeños preludios en diferentes estilos.

Lectura de partituras de Haydn, Mozart, Boccherini, etc.

*Segundo año.*

Escuela del coral II.

Armonización del canto gregoriano.

Principios de improvisación (formas simples).

Lectura de partituras de orquesta desde Beethoven hasta la época actual.

Las prácticas se efectuarán en el piano, y en algunos casos en órgano.

*Posibilidades profesionales en el terreno de la enseñanza.*

Teoría y Solfeo.

Armonía; Órgano (clavecín), piano.

Contrapunto y Fuga; Dirección coral.

<sup>2</sup>Por tratarse de una materia nueva dentro del ambiente creemos oportuno re- producir el plan completo de estudios.



Organistas y Directores de coro para los cultos católicos, protestante e israelita.

El día que se cuente en el país con un equipo de profesores de música que también sean organistas y cuya labor en los colegios del Estado como también en los planteles educacionales privados sea permanente, sería de desear que se dotase a estos centros educacionales de órganos electrónicos, cuyo valor es menor que el de un piano de cola (Se piensa en el órgano electrónico, por ser más accesible su compra, no porque consideremos éste superior al órgano tradicional. Además existe la ventaja de que como en el caso del órgano Hammond, no hay problemas de afinación).

En provincias, donde las orquestas sinfónicas y demás manifestaciones musicales "vivas" son escasas y donde la difusión musical está a cargo casi exclusivamente de la radio y del disco, una vez que se cuente con un elenco de profesores con diploma de organistas, éstos serán los verdaderos fomentadores y mentores del arte musical en los lugares alejados de los grandes centros urbanos.

# “EL LEIT MOTIV” EN LA OBRA DE ALFONSO LENG

por

*Gustavo Becerra*

## *Introducción*

Rara vez se da el producto funcional exacto que permite analizar lo demostrado por la expresión musical. La causa es que el vocabulario musical no se va adoptando como el corriente a través de sucesivas definiciones. Sin embargo hay compositores que han tratado de revelar los correlatos intencionales de sus usos acústicos. La mayor parte de ellos ha caído en el ridículo.

Analicemos primero este ridículo ¿a qué se debe?, ¿se debe acaso a que no existe junto a una expresión, lo denotado por la misma? No, esto no es efectivo. ¿O se debe acaso al hecho de que la música es considerada un arte en que la expresión sólo existe incorporada en su propio texto? A esto puede deberse, pero, sin lugar a dudas se trata de una equivocación, porque, aparte de las obras que respondan a la última información, hay otras que tienen todo tipo de relaciones fijas con el medio y que, hacen posible un arte con efectos emocionales previsibles. Pero y ¿por qué entonces se ha obstinado la historia en prodigar ejemplos en los que se ridiculiza a los que revelan las motivaciones de sus obras? Principalmente por ignorancia, por estrechez de criterio y por suficiencia. Esta última lleva a muchos a rechazar sistemáticamente lo que no conocen y que podría destruir el equilibrio de su pensamiento.

Afortunadamente la antropología (especialmente, la cultural) ha comprobado hasta la saturación la existencia de objetos denotados, entre los cuales no pocos tienen símbolos musicales. La experiencia nos ha revelado que existen diversos grados de abstracción en el pensamiento, cosa que en la música no tiene por qué hacer excepción, de manera que se presentan frases, esquemas, giros y funciones que, según el régimen referencial del autor y del medio, puedan tener desde el más alto grado de especificidad hasta el mayor de generalidad.

Desde que Raúl Husson comprobó que la música era un sistema expresivo principalmente dirigido al mecanismo afectivo, todo se ha aclarado considerablemente. La música está hecha de grupos sonoros (“neumas”) con efecto emotivo previsto y que siguen (o debieran seguir) en

cuanto a pensamiento, las reglas de la lógica. ¿Cuánta represión del medio habrá sido necesario para esquivar, tan definitivamente y por tanto tiempo, la confesión de este fenómeno inevitable? Sin embargo, no olvidemos que en Oriente esta codificación de elementos usados en música es meticulosa y exhaustiva. En cambio en Occidente nos avergonzamos de los correlatos intencionales de nuestras expresiones musicales.

Este "tabú" ha hecho ya suficiente daño porque, no es necesario que un autor falte al buen gusto mostrando indebidamente sus "interioridades", pero sí es imprescindible que no niegue los planos generales que contienen las especies que usa con intenciones precisas. Tampoco es menester que la emoción sentida por el público sea condición necesaria y suficiente para que las motivaciones específicas del autor se hagan evidentes. Sólo basta el "milagro" que se revela en la secuencia de tipos emocionales (de orígenes genéricos similares) sin que sea preciso llegar a saber las condiciones anecdóticas que les dieron origen. La música en este sentido es como las adivinanzas que, luego de ofrecer las partes de un cuadro conducen a su forma.

Por último, después de tantas discusiones, queda en pie el hecho de que el compositor tiene una colección de reacciones muy específicamente fijas para el repertorio de recursos que usa. Esto es, en resumen, lo que estudiaremos para el caso del uso del "leit motiv" en la obra de Alfonso Leng.

#### *La actitud de Alfonso Leng ante sus recursos*

Para el compositor Leng, sus recursos son hechos determinados por su conducta respecto del medio, especialmente por su conducta afectiva. Suele decir: "sólo escribo cuando estoy enamorado". Esto no debe tomarse al pie de la letra, ya que se refiere a una multiplicidad de estados afectivos en que se manifiestan desde la bondad lisa y llana, hasta la especificidad más concreta del amor binomial. Este tipo de conducta es el que Leonard B. Mayer llama, en el capítulo "Emotional Designation" de su obra "*Emotion and Meaning*", el "Comportamiento Diferenciado", porque implica control de propósitos.

Lo más notorio de este comportamiento en Alfonso Leng es que se produce en varios niveles del lenguaje.

Para esto hacen falta algunos ejemplos:

1º "Mesa es un mueble". Es una frase que está en lenguaje primario; pero

2º "Mesa tiene cuatro letras". Es una frase que está en metalenguaje, porque se refiere a la constitución misma de la expresión sin ocuparse de lo designado.

Como se ve, una expresión puede presentarse como símbolo o como un hecho independiente en sí, pudiéndose entonces comentarla como totalidad o por partes. Así una frase musical como las que escribe y trata Leng, pueden aparecer como símbolo o como integrantes de expresiones en metalenguaje, aludiendo a sus partes constitutivas o a su totalidad. Es indudable que tal sistema es más humano, cuanto más conectado con el medio se encuentre a través de la tradición y las reacciones propias y auténticas del compositor.

En resumen, un compositor puede designar con sus agregaciones sonoras diversos correlatos intencionales y también puede aludir a las expresiones mismas como objetos de su pensamiento.

#### *Condiciones de la fluidez de Alfonso Leng*

Lo primero que salta a la vista en la obra de Alfonso Leng es su persistencia motívica, que procede de su contacto con la preludiación. Respecto de la alineación de las versiones de un motivo, sanciona el compositor dos maneras principales; la yuxtaposición de los elementos y la concatenación por medio de la síncopa. Ambos procedimientos están claros en su Preludio N.º 6 y se reflejan en varias otras de sus obras, pasando por su poema Alsino y llegando hasta su Sonata 1950.

Este solo proceso de yuxtaponer o encadenar motivos tiene para el compositor una significación psicológica muy definida. Ejemplos de esto los hay en casi toda su obra encontrándose tal vez el más típico en el meno-mosso que se encuentra en el anticlímax de su obra "Alsino". También es notable el contenido motívico que da a sus tratamientos armónicos como el de su Tercer Preludio, compuesto en 1919 en el que, más que figuraciones, encontramos una técnica de diseminación del acorde.

Es evidente que, la continuidad rítmica de la obra de nuestro compositor reposa principalmente sobre la alineación de un pulso permanente más que sobre el planteamiento suspensivo de conflictos heterogéneos.

Es sumamente interesante comprobar las diversas funciones que desempeña en la obra de Leng las síncopas, que se presentan en todas las posibilidades que permitan el contrapunto y la armonía. La obten-

ción de una cierta "presión" se obtiene a través de anticipaciones. El resultado de un cierto "desencanto" parcialmente satisfactorio se obtiene a través del retardo, que multiplica su efecto al participar de una sintaxis modulante. Por último la simple síncopa con o sin desplazamiento melódico, dentro de una misma función armónica, anima el tejido de muchas de sus frases.

En el ascenso y descenso de su construcción motívica hay un estrecho compromiso entre la función melódica y la armónica de tal suerte que podríamos decir que melodía y armonía se animan y motivan mutuamente y aún más, que ciertas figuraciones poseen la propiedad de sugerir una polifonía aparente que determina un mayor número de partes reales de las que se ven escritas. A esto se debe de que la música de Leng posee funciones de tensión y relajación tanto en el elemento armónico como en el melódico.

Salta a la vista en la música del maestro el compromiso que su melódica tiene con el gesto y la palabra, creciendo por este motivo sugerencias de elementos de danza y de canto. La presencia de un régimen respiratorio análogo al del discurso produce con mucha facilidad el último fenómeno, concretándose el primero, en sus obras de una tendencia instrumental más ceñida, como por ejemplo en su *Primera Dolora* y en algunos de sus *Preludios y Estudios*.

Si nosotros examinamos el desplazamiento de las partes centrales de la obra de Leng descubrimos cosas muy interesantes. En primer lugar de que habría que llamar a estas voces, voces de los pulgares con más propiedad que contralto y tenor, respectivamente, si se tratase de similarlas a la clasificación coral. Es indudable que aquí se revela un aspecto que trataremos más adelante y que dice relación con el contacto que el maestro mantiene con su instrumento de trabajo, el piano. Es en estas partes centrales en donde, desde sus más primitivas obras, va deslizando sus pulgares a lo largo de la escala cromática. Casi se podría decir que por momentos, el tratamiento inconsciente del cromatismo, estuviese condicionado a las partes centrales de su obra.

Lo curioso es que el cromatismo central de Leng se incubaba primero al son de lo que dictan las voces extremas, pero que germina en los puntos culminantes, saltando al primer plano y desplazando las voces de marco cuando no reduciéndolas a su material.

Se ve que nuestro hombre va descubriendo, como quien despierta, el interés y la función de lo que plantea en forma sub- o inconsciente. Esto nos autorizaría para considerar sus elementos centrales como re-

flejos. Todo aquello que es vegetativo, todo aquello que no se relacione directamente con el acto presente como por ejemplo, los deseos ocultos, las frustraciones olvidadas, lo que por el momento es impracticable, todo ello determina esa especie de embrión que son las partes centrales de la obra de Alfonso Leng. Usamos el vocablo embrión porque consideramos que los elementos aludidos esbozan antes de su crecimiento y diferenciación, los motivos que ocuparán, en puntos claves, un sitio destacado en el perfil de sus obras.

Si nos acercamos hacia el registro grave de las obras del compositor, descubrimos que en él impera un mundo de relaciones muy similares a las que determinan los desplazamientos físicos. Digámoslo de otra manera, que en las voces graves de la obra\* de Leng, encontramos la evocación, del peso, el esfuerzo y la velocidad de traslado. No se confunda esto con la sugerencia de gesto que aludimos para su elemento melódico. Por otra parte, la asociación del desplazamiento del bajo al movimiento físico es muy antigua y hay tratados como el de Gaspar Sanz (sobre el arte de tañer la guitarra) en donde se alude al bajo, diciendo que "camina". Si revisamos los bajos de Leng encontramos que en la mayor parte de los casos coinciden con los cambios de función por lo cual podríamos decir, con un margen relativamente pequeño de error, que en sus obras estaría de esta manera determinado y a la vista, el ritmo armónico.

*La relación entre los motivos armónicos y la frustración en la obra de Alfonso Leng*

Hay un planteamiento general en su obra que podríamos preclasificar como nostálgico. Este estado emocional se obtiene en su obra de diversas maneras, siendo la armónica la más importante. Se mueve nuestro autor dentro de un régimen que oscila entre una mayor y una menor estrictez tonal. No se pretende con esto afirmar de que predominaría el enlace libre sobre la construcción tonal sino que más bien, el acto de rodear los ejes tonales a través de sus funciones estructurales o transitorias, suscitaría la evidencia de un tono específico de reposo. De esta manera va creando el autor sorpresas parciales que a la vez maravillan y frustran por no coincidir jamás con supuestos evidentes o elementales. A semeja el camino que así se determina a la sinuosidad de una ruta selvática en donde los árboles impiden por largo rato ver el bos-

que que sólo se descubre al materializarse en una perspectiva que se obtiene en un claro.

Para el caso que describo los motivos serían los árboles y la marcha armónica el camino, siendo el tono la perspectiva final que se materializa en una gestión conclusiva.

Se dice con justicia que Alfonso Leng es un compositor temperamental, porque el ámbito de sus reacciones es amplio y porque su dinamismo lo lleva con frecuencia al contraste. Posee una técnica poderosa y agresiva para treparse en la tesitura de los instrumentos y luego de alcanzados sus fines se descuelga sobre la languidez del cromatismo descendente. Se podría afirmar que el subir de salto y el bajar de grado contendrían la esencia de su carácter en lo que respecta al desplazamiento.

Así como encontramos en su obra gran número de elementos concebidos en torno al cromatismo, encontramos también a no pocos asociados al fenómeno del retardo. Esto se concibe en la semántica de Leng como el correlato intencional que produce una frustración controlada, principalmente en su forma de nostalgia. El retardo es en la melódica de Leng o en cualquiera de sus partes interiores, el signo de las dificultades de ruta, de las variaciones de plano y de dirección.

El retardo, que en Leng se asocia al cromatismo con una cierta predilección, se une de una manera mucho más clara a la modulación en la que cumple la doble misión de continuidad y de cambio parcial.

Todos los elementos que han sido referidos, como se ha podido ver, se orientan hacia la gestación de deseos o de supuestos que, finalmente se sustituyen por resoluciones con elementos de contraste. Especialmente notorio es el proceso de variación que sufren sus motivos y que se localizan, en su aspecto melódico, en dos factores; los cambios rítmicos y el ornamento. En la parte armónica las variaciones son menos y por ello tal vez sus cambios, más significativos. Su campo es el de la oscilación del factor disonante permaneciendo constante en la mayor parte de los casos el elemento funcional.

Hay una zona que en la obra de Leng produce determinaciones formales esenciales en su estilo, esta es, la catástrofe. Hay un momento en la secuencia de designaciones en la música de este compositor en donde se libera, todo el conflicto afectivo, involucrando en su gestión un compromiso estrecho con una intensificación del acontecer sonoro, tanto en sus aspectos cuantitativos como cualitativos. Los puntos de síntesis o culminantes en donde se desenlazan los conflictos que plantea, reúnen

una variedad exhaustiva con un gasto de energía que se emplea en la complicación o la fuerza, o en ambas. Podríamos decir, por lo tanto, que los elementos que se reúnen al iniciarse los climas en su obra responden en el plano físico al esfuerzo supremo que produce el agotamiento, en el plano afectivo a la conexión definitiva de los deseos acumulados con su consumación o con su rechazo (caso que predomina) y en el plano intelectual a la síntesis de elementos que como en un "sorite", se presenta con categoría de silogismo el núcleo mismo de la motivación del autor.

#### *La satisfacción como revelación*

El simple cambio del mayor al menor, aún en los enlaces más previstos de una estructura tonal, tienen para Leng un valor designativo específico y que nunca usa en forma indiscriminada. Además su cromatismo, especialmente descendente, produce oscilaciones de un alto valor alusivo en sintaxis normal.

La regularización de cualquier proceso por nostálgico que sea, adquiere en este autor propiedades de satisfacción y permanencia, por la invariabilidad de los supuestos a que induce al auditor. Como consecuencia de esto obtiene calidades de reposo, de relajación y de cadencia, que le son específicamente propias.

#### *Situación de la angustia*

Alfonso Leng, igual que todos los autores, ha madurado más un factor de su producción que los otros. Este factor es el de la proporción temporal. Se advierte en sus antecedentes la magnitud y calidad de los "consecuentes" y es por esto que el suspenso en Leng es muy especialmente angustioso. Desarrolla este recurso oscilando entre la simple interrupción silenciosa del acontecer musical y la alineación de planteamientos que van dejando, sin tregua, resoluciones pendientes. Entre éstas, sanciona apócopies melódicos, armónicos, contrapuntísticos, periódicos y muy especialmente afectivos, con esto último me refiero a sus designaciones específicas como por ejemplo: grave, sombrío, fogoso, etc. Gran parte con la atención que se oye la obra de Leng deriva del suspenso con que, inflexiblemente sugiere, sin tolerar la objetividad lisa y llana, que pone al auditor en una posición pasiva. A veces el recurso de la



complicación creciente lo lleva a obtener resultados de este tipo, otras el planteamiento brusco de lo desconocido, produce la crisis.

### *El tejido como fundamento en la motivica de Leng*

Las presentaciones motivicas más sencillas de Leng, afectan un proceso armónico que puede ser simplemente coral o figurado como se puede comprobar en nuestro apéndice bajo los N.os 12, 15, 17, 21, 22, 24, 34, 35, etc. Claro está que el agrado de consistencia de estos elementos no pasa de la de simples vehículos. Hay otros motivos un poco más elaborados y que revelan el mismo fundamento con predominio de los cromatismos descendentes, resoluciones menorizantes y una cierta constancia de ritmo armónico, esto se nota claramente en los N.os 12, 13, 27 y 30 de nuestro apéndice. En todos estos motivos predomina la conducción gradual de las partes reales y la tendencia a la modulación cromática por medio de la resolución de engaño, y, en general, por el enlace libre, si analizamos sus motivos melódicos veremos que en general poseen un fuerte elemento armónico implícito con claras funciones incorporadas a su texto, empezando por sus motivos más armónicos podríamos ampliar los siguientes números de nuestro apéndice, 22, 24, 40, 42, 19, 7 y 1. También podríamos considerar otro grupo de motivos melódicos con determinaciones armónicas no contenidas en su texto, tales como los N.os 3, 11, 29 y 23 de nuestro apéndice. También podemos considerar algunos perfiles figurativos ya sea dentro del 1º o del 2º caso que hemos mencionado, como sucesiones melódicas, claramente se nota esto en los números 39, 37, y 13.

### *El tacto como factor en la conducción de Leng*

Existe una relación de compromiso físico en el diálogo de nuestro compositor con su instrumento de trabajo. Se desliza cromáticamente cuando acaricia y se desliza a saltos cuando los conflictos lo inducen a actitudes agresivas y vociferantes. En esta oscilación hay todo un proceso de conducta viril ante los datos que determinan su conflicto emotivo. Claramente se notaría lo dicho para el cromatismo en nuestros N.os 3, 5, 15, 20, 21 y 26, y no digamos más porque casi todas sus obras poseen en sus tempi lentos la característica mencionada, lo dicho para los saltos, se distingue claramente en nuestros N.os 39, 37 y 13 sin que esto sea óbice para que en pasajes líricos incluya saltos no sistemáticos pensados a

velocidades, a las que es imposible suponer sensaciones bruscas. El elemento rítmico se presenta de preferencia discontinuo o sintético cuando el maestro pasa a una actitud agresiva, cosa que se advierte en las últimas secciones del *Alsino* y en su *Sonata para piano* (1950) a lo cual podemos añadir el andante violento de nuestro N.º 37. Otro de los fenómenos curiosos es la indiferencia con que anota, casi podríamos decir, sonidos en función de teclas en sus pasajes cromáticos y modulantes. Hay como una evidencia, un reflejo material según el cual el tacto determina el sonido, pasando a segundo término el símbolo de notación y sus relaciones sintácticas. Sin embargo es evidente que, aun habiendo una relación afectiva en la que el piano representaría la puerta al universo de su pensamiento musical, guarda respecto a este instrumento una estricta relación de medio, que nunca se opaca por concesiones a sus limitaciones.

#### *Especial papel de la ornamentación en algunos puntos de su melódica*

En la motívica de Leng se nota un hecho eminentemente revelador que es, la presencia del adorno melódico en sus puntos de articulación. Aún más notorio se presenta el caso en sus frases temáticas, a cuya cúspide rara vez llega en forma directa. El resultado de esto es el deseo que despierta en el auditor de confirmar el punto de llegada, en nuestros N.os 19, 18, 7, 29, y 38 encontramos este fenómeno, aunque no podríamos despreciar casos como el de nuestros N.os 5, 11 y 20.

#### *Apéndice*

La ordenación de los motivos que se siguen es arbitraria y sólo se han indicado algunas similitudes, no por lo evidentes, sino por lo sugerentes. Es evidente que todos estos motivos están emparentados por la predominancia del uso de los cromatismos descendentes dentro de una armonía cromática y modulante, además de elementos comunes de carácter rítmico, como por ejemplo: cláusulas yámbicas y anapésticas que no considero oportuno comentar porque pertenecen a la época y no aportan nada específico a la personalidad de Alfonso Leng.

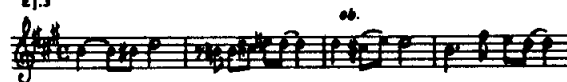
Ej. 1  
OPERA MARIA  $\text{♩} = 60$



Ej. 2  
 $\text{♩} = 88$



Ej. 3



Ej. 4



Ej. 5



Ej. 6  
SOMBRIO  $\text{♩} = 46$



Ej. 7  
(Corni)



Ej. 8

MARIA

Recuerda al Alsino

Ej. 9

ALSINO

Ej. 10

LENTO

VOZ

Ej. 11

Ej. 12

PRELUDIO N°1 1924

ALLEGRO

Ej. 13  
PRELUDIO N° 2 (ERINNERUNG) 1923 (cromatismo típico)  
ALLEGRO

recuerdan al final de Alsino y Otoñales.

Ej. 14  
PRELUDIO N° 4 (1924)  
PRESTO.

recuerdan al final de Alsino y Otoñales

Ej. 15  
PRELUDIO N° 3 recuerda a (Sombria de Maria)  
LARGO

Compases 3 y 4

Ej. 16  
LIED (sin palabras) N° 1 (1911) cromatismo típico

Ej. 17

First system of musical notation for Ej. 17, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music includes a piano (p) dynamic marking and various rhythmic values.

Second system of musical notation for Ej. 17, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Ej. 18

DOLORA Nº 2 1913 (influencia de Schumann)

Musical notation for Ej. 18, DOLORA Nº 2 1913, showing a melodic line with a slur and a fermata. A bracket below the notation is labeled "Dolora Nº 3".

Ej. 19

DOLORA Nº 3 1901 (en Alsino aparece en Mayor)

Musical notation for Ej. 19, DOLORA Nº 3 1901, featuring a melodic line with a slur and a fermata. A bracket below the notation is labeled "cromatismo típico".

Ej. 20

DOLORA Nº 4 1914 cantando cromatismo típico

Musical notation for Ej. 20, DOLORA Nº 4 1914, showing a melodic line with a slur and a fermata. A bracket above the notation is labeled "cantando" and a bracket below is labeled "cromatismo típico".

Ej. 21

DOLORA Nº 5 1914

Musical notation for Ej. 21, DOLORA Nº 5 1914, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes a piano (p) dynamic marking and various rhythmic values.

OTOÑAL Nº 2  
a ALSINO  
CANTO de INVIERNO

Ej. 22  
TRAURIGKEIT 1922  
ADAGIO

Musical notation for Ej. 22, featuring piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics. The notation is in G major and 4/4 time, showing a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

(recuerda al ej. 10 de la Opera Maria.)

Ej. 23

parecido a { OTONAL N° 2  
CANTO DE INVIERNO  
ALSINO

Musical notation for Ej. 23, showing two staves of music. The top staff is in G major and 4/4 time, and the bottom staff is in G major and 4/4 time. The notation is in G major and 4/4 time.

CANTO DE INVIERNO

Ej. 24  
PRELUDIO N° 5 1930  
ANDANTE

Musical notation for Ej. 24, featuring piano (p) dynamics and a triplet. The notation is in G major and 4/4 time, showing a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

recuerda a  
TRAURIGKEIT  
y  
SOMBRIO DE  
MARIA

Ej. 25  
ESTUDIO N° 1 1918  
MODERATO  $\text{♩} = 82$

Musical notation for Ej. 25, featuring a moderate tempo. The notation is in G major and 4/4 time, showing a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Ej. 26  
CANTO DE INVIERNO

recuerda a { ALSINO  
MARIA  
OTONAL N° 2

Musical notation for Ej. 26, featuring piano (p) dynamics. The notation is in G major and 4/4 time, showing a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Ej. 27  
POEMA 1934  
LENTO RUBATO



giros típicos de  
Leng.

2° y 3° compases

Ej. 28  
OTOÑALES  
MODERATO



comienzo

RAPIDO

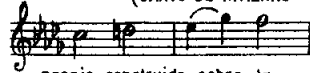


otro fragmento

Ej. 29  
a) OTOÑAL N° 2 1832



recuerda a  
b) ( TRAUIGKEIT  
MARIA  
ALSINO  
CANTO DE INVIERNO



pasaje construido sobre la  
melodía b) y el desplazamiento  
del acorde a)

Ej. 30  
PRELUDIO N° 7 1822  
ANDANTE



chromatismo típico



Ej. 31

PRELUDIO DRAMATICO 1933

Ej. 32

PRELUDIO N° 6 (♩=72) 1933

luego crece por re-  
fuerzo como Dolera!

Ej. 33

PRELUDIO N° 8. 1939  
ANDANTE

Final Fine

Ej. 34

PRELUDIO N° 9 (tarjado por el autor)  
ANDANTE (Largo con lápiz)

Ej. 35

PRELUDIO N° 9 (corregido con tinta) 1940

giro tristanesco

Ej. 36

ESTUDIO N° 2. 1930  
MODERATO.

pasaje en donde predomina directa o indirectamente el  
cromatismo descendente

Ej. 37  
PRELUDIO SIN NUMERO

ANDANTE VIOLENTO

(otra parte)

First system of musical notation for Ej. 37. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation for Ej. 37. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music continues with a similar complex rhythmic pattern. The text "recuerda al Sombrio de María" is written to the right of the second staff.

Ej. 38

LASS MEINE TRÄNEN FIESSEN

cromatismo descendente

Part a) of musical notation for Ej. 38. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a descending chromatic line in the upper staff, indicated by a bracket and the text "cromatismo descendente".

b)

ritmo y giros globales del "Canto de Invierno"

Part b) of musical notation for Ej. 38. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern and global turns, indicated by a bracket and the text "ritmo y giros globales del 'Canto de Invierno'".

Ej. 39

SONATA PARA PIANO 1950

COMIENZO.- ALLEGRO ENERGIICO.-

Material y forma contras-  
tante parecido a su Prelu-  
dio sin números.

II TEMA

mas o menos como parte lenta del Prel. sin N°

FINAL ALLEGRO  $\text{♩} = 120$  ANIMATO ENERGIICO

(¡SOMBRIO!)

..Giros de Alsino

..Giros de Alsino

Ej. 40  
"CANCION DE OTOÑO"

la característica es-  
lá en la voz inferior

Detailed description: This musical example consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, with a note in the left hand that is specifically highlighted by a text annotation: 'la característica es-lá en la voz inferior'.

Ej. 41 "DU FRAGST" LENTO  $\text{♩} = 52$

recuerde: Alsino,  
"Canto de Invierno"  
Otoño N°2

Du fragst ob Ich dich lie - be

Detailed description: This musical example is a vocal line with piano accompaniment. The tempo is marked 'LENTO' with a quarter note equal to 52 beats per minute. The lyrics 'Du fragst ob Ich dich lie - be' are written below the vocal line. A reference is provided: 'recuerde: Alsino, "Canto de Invierno" Otoño N°2'.

Ej. 42  
"ANDANTE"

Detailed description: This musical example consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the right and left hands with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece.

Ej. 43  
"CIMA"  
LARGO.

la ho-ra de la tar-de  
la que po-nen san-gre en las mon-ta-ñas

Ej. 44  
WEHE MIR  $\text{♩} = 60$

Wehe mir Num fühle ich dass ich ver-  
-sin-ten muss in die-ssen grau, setze der Wir-lich-keit.

# ANOTACIONES EN TORNO A DON LUIS ARRIETA CAÑAS

p o r

*Daniel Quiroga*

“La vida musical sigue las metamorfosis de la vida social. La crítica en el moderno sentido puede desenvolverse sólo con el aumento de disponibilidades del arte en la sociedad humana. El racionalismo preparó el terreno ya que enseñó a la gente a estimar las manifestaciones de la cultura con un criterio crítico”.

PAUL, HENRY LANG (“Music in Western Civilization”).

Al acercarme a don Luis Arrieta Cañas me imagino que él, con crio-lla picardía, podría darse un gusto del que muy pocos en Chile podrían disfrutar: el de sentirse rodeado por cuatro generaciones y, acaso, juzgado por ellas a lo largo de los cien años de vida en que ya va caminando.

Si don Luis, desde la placidez de su reposo, rodeado de libros, recuerdos y fotografías que reconstruyen toda una etapa de la vida social, política y cultural de Chile, pudiera hoy reunir a sus contemporáneos pertenecientes a esas cuatro generaciones, escucharía sucesivamente opiniones como éstas acerca de su múltiple labor en la vida musical chilena:

a) El de 1880: “¿De dónde sale este joven wagnerista intransigente, que se atreve a negar a Donizetti y Bellini y a dudar de Verdi, frente a su adorado Wagner?”

b) El de 1905: “Con las reuniones musicales de Peñalolén, el ambiente ha aprendido a gustar de la música de cámara, a conocer lo que es la música más allá de los gorgoritos del Teatro Municipal”.

c) El de 1930: “Ha sido un precursor magnífico de las actuales reformas del Conservatorio, que señalan una nueva etapa en la música chilena”.

d) El de 1955: “Es el fiel e inteligente memorialista de los tiemposidos”.

Cuando un crítico musical cuenta —como el que escribe estas anotaciones—, tan sólo unos veinte años trabajando entre columnas impresas, ante un hombre que se conserva en plena juventud espiritual ya en el linde del siglo de vida, después de una actividad múltiple en la crítica y la práctica musical, la sensación de humana satisfacción al ver derrotada la vulgar medida del tiempo se complementa con el orgullo de tener a tan ilustre predecesor en el duro oficio de la crítica. Fueron estas sensaciones las que experimenté durante varias veladas en que, solo o

ya en compañía de la Redactora Jefe de esta Revista y de algunos amigos músicos, pero siempre con la cordial ayuda de Jaime Arrieta Pereira, logré anotar algunos materiales en torno a don Luis Arrieta Cañas el crítico. Su nombre ya figura en la historia musical desde que Eugenio Pereira Salas publicara su fundamental "Historia de la Música Chilena", y ella es para nosotros el peldaño inicial en nuestro afán de perfilar humanamente al hombre que, hace ya ochenta años, fuera precursor de la moderna crítica musical en Chile. Con don Luis Arrieta ella dejó, en verdad, de ser un comentario más bien literario y pasó a quedar fundamentada en el conocimiento técnico de la música, en la estimación de este arte como reflejo de la vida social, con el apoyo de una amplia cultura artística y literaria, y entregada al lector a través de un estilo impregnado de combativo racionalismo, que deshizo prejuicios y falsos valores.

\* \* \*

Reposa la cabeza patriarcal de blancas barbas sobre el diseño barroco del bronce que decora su descanso; pero una radio de último modelo y la oscura presencia del teléfono contraponen una nota "siglo xx" a la multitud de fotografías familiares "de época" que llenan las paredes de su cuarto, abierto sobre la proximidad del Cerro Santa Lucía. Anteosjos de diversos tipos, pero que se usan con poca frecuencia— y reiteradamente se complace en leernos párrafos sin su auxilio—, cuelgan junto al rincón de sus libros de diaria consulta. Allí está en lugar preferente una Biblia, con múltiples anotaciones, críticas, concordancias, todo lo que El Libro ha sugerido a un hombre que, todavía hoy, duda filosóficamente ante las religiones, con la misma firmeza de espíritu que en sus lejanos veinte años. Estudioso de la filosofía, las religiones, la economía y el liberalismo, tanto como de la música y el arte en general, nutrió la ansiedad de su espíritu y su avidez de cultura con repetidos viajes por Europa<sup>1</sup>. Nacido en un hogar que reunió fortuna, cultura y tradición de servicio público, don Luis Arrieta Cañas mantuvo contacto desde su infancia con la vida política, social y cultural de un gran Santiago, capital de un país en pleno apogeo de su riqueza minera y agrícola, en una etapa de gran prosperidad. Su padre, don José Arrieta y Perera, nacido en Uruguay y avecindado en Chile desde su niñez, se recibió de abogado y se radicó en Santiago donde dividió su vida entre las actividades financieras (fue organizador de empresas bancarias y de crédito en Santiago y Valparaíso) y diplomáticas (fue sucesivamente Cónsul, Encargado de Negocios y Ministro Plenipotenciario del Uruguay hasta

su muerte). De su matrimonio con la dama chilena María Mercedes Cañas Calvo tuvo como primer descendiente a don Luis, quien nació en Santiago el 2 de abril de 1861.

Como representante de un país neutral, don José Arrieta gozó de situación especial para influir con mucho tacto en suavizar las asperezas durante las delicadas situaciones creadas a Chile con motivo de la guerra de 1879, y más tarde en las discusiones limítrofes con la Argentina. Su prestigio como Decano del Cuerpo Diplomático hizo que en su casa de Agustinas y San Antonio, frente al Teatro Municipal, que era también la sede de la representación del Uruguay, se firmase el acuerdo de límites con Argentina en 1893 (Tratado Errázuriz-Quirinos Costa). El ex Presidente Balmaceda, que fue su amigo, dispuso en su testamento que fuera don José Arrieta quien se hiciera cargo de su funeral "sin ceremonia alguna", misión que cumplió fielmente, ocultando el cuerpo del recordado Presidente del clima pasional desatado en Santiago con motivo de su muerte.

El talento organizador de don José Arrieta había fructificado en empresas que le permitieron disponer de una gran fortuna. La empleó tanto en elevar el rango de la representación del Uruguay (que servía ad-honórem), como en mantener una valiosísima colección de obras y objetos de arte y fomentar nuevas actividades y empresas comerciales en Chile. En 1869 compró el fundo Peñalolén a doña Margarita Egaña de Tocornal, en cuya casa habitación se iban a desarrollar interesantes actividades literarias y artísticas. Luis, como hijo mayor, fue educado en los Padres Franceses y destinado a los estudios de Leyes y Agronomía. Después de recibirse en Chile, viajó a Francia y se perfeccionó en ambas carreras, pero su labor como asistente de su padre en Peñalolén no iba seguramente a rendir todos los frutos que, desde el punto de vista estrictamente agrícola, eran de esperar, toda vez que, como ocurrió repetidamente, el joven Luis era sorprendido a caballo detenido en medio de un potrero, pero con una partitura de Wagner abierta sobre la montura...

"Yo creo que mi interés por la música me viene desde la cuna", dice don Luis Arrieta riéndose. "Mi madre era pianista de afición y me enseñó a oír buena música desde que pude hacerlo. Mi padre cantaba con una buena voz de barítono, y dicen que me adormecía con el "Eri tu" de "Ballo in Maschera" que yo me resistía a dejar de oír, gritando a voz en cuello appena mi padre descansaba."



Cuando don Luis Arrieta, ya profesional, comenzó a frecuentar los centros liberales de la época e hizo escuchar su opinión, fue inevitable que llegara al periodismo. Periodismo y música se fundieron en el trabajo de crítico musical que adoptó don Luis, según dice él mismo: "más que nada por tener espíritu público y deseo de combatir tanta vaciedad que se decía y tanta ridiculez que se hacía en el Teatro Municipal en nombre del arte". Así surgió, con poco más de veinte años, el joven crítico que en 1888 comenzó a escribir en "La Libertad Electoral", vocero del liberalismo en aquella época, un liberalismo que significaba entonces, y en más de un sentido, frecuente desafío de lo tradicional<sup>2</sup>.

\* \* \*

El ambiente más bien frívolo y ostentoso que rodeaba las prolongadas temporadas líricas italianas de nuestro Municipal, vio de improviso interrumpido su solaz melodramático con el incisivo y audaz juicio del crítico de "La Libertad Electoral", quien afirmaba gallardamente: "Sería inoficioso exponer con demasiada proligidad las causas y el origen de la decadencia del drama lírico; para mi propósito es suficiente que diga que, en tiempos de Rossini, se olvidaban ya las verdaderas tradiciones del arte lírico. . . Por otra parte, el público y la mala crítica se esforzaban en hacerle creer a los italianos que eran los músicos por excelencia, que la inspiración musical les era innata, que no tenían más que abrir la boca o dejar correr la pluma para producir obras maestras, y ellos se lo creyeron. . . Donizetti tenía aún cierta base; Bellini no tuvo ninguna, y el hilo de oro de su inspiración melódica no pudo cubrir la indigencia de todo lo demás". . .

Si se considera la estimación preferente que en la tradición lírica de Santiago tenían por entonces las obras de Donizetti y Bellini, puede advertirse la magnitud del impacto, provocado por las afirmaciones anteriores<sup>3</sup>. Pero si allí fueron dos autores los heridos por la causticidad del crítico, sería ahora el propio público de Santiago el colocado en el banquillo: "¿Cuántos espectadores se sienten sinceramente conmovidos por la desgracia de Lucía? ¿Cuántos espectadores encuentran en el canto de la loca ese acento desgarrador que la situación dramática requiere? Al público, pendiente de los trinados, de los gorgoritos y de las escalitas, le importa poco menos que nada la locura de la *prima donna*. Lo que a él le interesa es que la flauta sople sus papirotos con limpieza y que Lucía imite a los pajaritos con toda finura. Al público no le preocupa un momento siquiera la situación dramática, no señor, espera a la

diva como en un circo se espera al elefante, y después del *tour de force* aplaude hasta romperse las manos.”

El crítico ponía el dedo en la llaga. Combatía el italianismo frecuentemente mal hecho, que en Santiago estaba enseñoreado desde 1830 y que había poco menos que alterado toda la fisonomía musical del país (del nuestro y de toda América), dejando el escenario de la ópera como la más alta manifestación musical. Cuando el Conservatorio Nacional de Música, dirigido entonces por el destacado maestro don Moisés Alcalde Spano, inauguró su temporada de conciertos, el crítico alentó esta labor de difusión, pero cuando en el mismo Conservatorio se ofreció la ejecución de la Misa de Réquiem, de Giuseppe Verdi, el crítico de “La Libertad Electoral” quiso poner algunos puntos sobre las íes:

“La melodía bombástica, los conjuntos ampulosos, la instrumentación más bulliciosa que rica, todos esos procedimientos característicos que tanto abundan en sus obras y que fueron la causa porque Rossini llamaba a Verdi “un músico con casco” han continuado formando la base de sus últimas producciones”. . . Para la buena crítica las obras de Verdi nos revelan un talento particular y digno de estudiarse; pero se hallan plagadas de defectos. . . “Por otra parte, en todo el Réquiem abunda el estilo dramático y ampuloso que forma la base del talento de Verdi, estilo que se halla en pugna con el género de esta composición; la serenidad de la música religiosa se aviene mal, muy mal, con el carácter apasionado del estilo dramático”. . . “La orquesta de Verdi es pobre, pobrísima, y los trémolos le prestan el mismo servicio que la capa al mendigo. Con todo, el Réquiem es una de sus mejores composiciones.”

La reacción se produjo, como era de esperarse, y el profesor Fabio de Petris, uno de los numerosos buenos profesionales italianos que la ópera trajo a Chile y que adoptaron esta tierra como segunda patria, salió en defensa del autor de “La Traviata” y en ataque del crítico. La controversia fue extensa y Arrieta Cañas acudió a su conocimiento técnico musical para señalar a su contradictor, taxativamente, los pasajes cuya composición le parecía dudosamente resuelta. Los juicios de connotados críticos europeos fueron usados por él en apoyo de sus puntos de vista, y afirmaba así:

“Desde Scudo hasta Hanslick y Weber, las eminencias de la crítica musical europea no han dejado de vituperar la influencia funesta de las obras de Verdi en el buen gusto general.”

Como sus detractores siguieran combatiendo sus puntos de vista,



Don Luis Arrieta Cañas.

Arrieta Cañas se trasladó del Réquiem a la obra general de Verdi, después de dejar demostrado que sus detractores incurrían en "grandes errores históricos y de sentido común", como al afirmar que Rossini había escrito su Misa de Gloria antes que la Misa Solemnis de Beethoven y del Réquiem de Berlioz. Con erudición nada frecuente en la crítica de entonces, Arrieta Cañas hizo desfilar juicios de la crítica europea acerca de las óperas de Verdi, en especial de las de su primera época, salvando de un juicio totalmente adverso la "Aída" y el "Otello". Dijo: "La discusión en este terreno es más delicada y sería una injusticia no reconocer el valor real de obras que se imponen; pero a pesar de todo, el nombre y la fama de este compositor se encuentra demasiado ligado aún con sus primeras obras para que la crítica, si quiere ser justa, vitupere sus obras primeras, pero reconozca el valor de las otras". El curso de su argumentación vino nuevamente a desembocar en el ambiente santiaguino que, evidentemente, no discernía suficientemente sobre la calidad del repertorio operístico italiano. Público y crítica recibieron, una vez más su merecido:

"El público se cuidaba muy poco del interés dramático con tal que hubieran bastantes melodías fáciles de comprender y agradables al oído, de esas que pueden tararearse al salir del teatro"... "Y este sistema corrompió tanto el gusto y falseó tanto el criterio de algunos críticos que, en el día de hoy la mayoría de los públicos permanecen a oscuras de lo que debe ser un buen drama lírico, encontrándose además imposibilitados para juzgar fríamente las impresiones superficiales y antiestéticas que recibe de la ópera italiana"... "Tenemos, es verdad, un público que llena a veces las aposentaduras de nuestro Coliseo; pero es ese público que va al teatro en los días de Fiestas Patrias a conversar o a mirarse y que acude con el mismo aburrimiento al teatro, como al parque, a la alameda o al circo".

\* \* \*

El crítico Luis Arrieta Cañas no disparaba sin apoyo. Indudablemente tenía ideas muy claras acerca de lo que perseguía. Quería que la música operística no siguiera pendiente del "aria di bravura" sino que se integrara en un espectáculo artístico completo. Repetía en Santiago lo mismo que se había dicho a los públicos europeos desde siglos atrás, en apoyo de Monteverdi, de Gluck y más recientemente de Wagner: que la música debía estar al servicio de la expresión y no del virtuosismo vocal. Para Santiago, semejante prédica era hasta irritante puesto que,

antes de 1890, el espectáculo "artístico y social" de la ópera se realizaba casi exclusivamente a base de autores italianos y, de éstos, no siempre los de calidad artística más refinada.

En cambio don Luis había viajado y había escuchado, pero, sobre todo, tenía la cultura artística y musical suficiente para discriminar. De allí que su crítica al mal gusto imperante se hiciera sobre la base de oponer el robusto idioma wagneriano, su concepción de la ópera como obra de arte total, a la melodía lacrimosa cargada de fiorituras. Comenzó entonces a dar a conocer a Ricardo Wagner y sus puntos de vista estéticos con tanto ardor como el empleado en combatir el oropel del italianismo imperante:

"Reconozco en Wagner al regenerador del drama lírico y, cuando oí sus obras ejecutadas por las grandes masas instrumentales de París, comprendí que un genio hablaba en esas armonías, uno de esos genios que traen fórmulas nuevas, que levantan luchas y desploman ídolos."

Pero ante los comentarios que le hacían víctima del mote de "Wagnerista", lo que encerraba una adhesión incondicional de su parte, el rebelde crítico no permitió tan fácil encasillamiento, y supo mostrar la necesaria independencia de juicio: "... pero la verdad es que, reconociendo la originalidad de Wagner y su enorme personalidad, no puedo negar que las tres cuartas partes del "Crepúsculo" me son incomprendibles, que igual cosa me pasa con muchas escenas de "Parsifal" y que me siento fatigado por los largos recitativos de "Tristán" ...

Y añadiendo una nota demostrativa de su libre pensamiento, el crítico hizo pública manifestación de su credo estético:

"... Cuando oigo la escena religiosa de Parsifal, en mi alma de incrédulo contumaz despiertan sentimientos indefinibles de misterio y adoración" ... "No soy wagnerista; admiro lo bello donde quiera que se encuentre. Beethoven es el gran genio y después de él escucho con admiración las obras de todos los maestros que han creado bellas armonías y dulces melodías; pero siento una irresistible antipatía por las vulgaridades y violencias de estilo que se nos quieren hacer pasar por obras maestras ..." (1890).

Al desaparecer su ilustre padre, don Luis Arrieta Cañas tomó el mando del fundo Peñalolén. En las casas del fundo se organizaron veladas musicales que cubrieron un período lleno de interesante actividad que, aunque de índole privada, se extendió en el ambiente intelectual de comienzos de este siglo con muy fecunda influencia. Desde 1899 hasta 1933, la actividad musical y las tertulias literarias de Peñalolén se man-

tuvieron constantemente con la sola excepción de los años en que don Luis Arrieta viajaba a Europa. Alejado ya de la crítica diarística, aunque como colaborador ocasional sus ideas acerca de la música siguieron viendo la luz pública en diversos diarios hasta hace muy pocos años, don Luis Arrieta logró que en esas reuniones de Peñalolén fueran dadas a conocer gran número de obras musicales de los clásicos, románticos, modernos y aún de los contemporáneos extranjeros y chilenos, a través de la ejecución de destacados profesionales o aficionados entusiastas y dotados, como él mismo lo era. El que fue llamado "grupo básico" de Peñalolén, estuvo formado por José Varalla, Alberto Geradelli, Luis Arrieta Cañas, Hans Schwab, Bindo Paoli, Gilberto Brighenti, José Miguel Besoain y Alberto Orrego Carvallo, tal cual figuran en la fotografía que ilustra estas páginas.

Obras de Bach, Chopin, Beethoven, Gluck, Mozart, Schumann, Schubert, Wagner y Scriabin, alternaban a lo largo de aquellos años con la ejecución de los autores modernos cuyo "descubrimiento" en Peñalolén o en las reuniones similares de la casa en Santiago, antecedió en mucho a su divulgación en los conciertos públicos. Observemos algunos autores y el año de su primera ejecución en Peñalolén: Debussy (1906), Dukas (1913), Korngold (1917), Ravel (1908), R. Strauss (1904). Los autores chilenos tuvieron allí un impulso similar, al darse a conocer las obras de músicos como Próspero Bisquertt (1913), Alberto García Guerrero (1912), Luigi S. Giarda (1906), Alfonso Leng (1915), Celerino Pereira (1904) y Enrique Soro (1902). En los recuerdos de don Luis Arrieta Cañas sobre estas reuniones, figura una anécdota gracias a la cual podemos conocer detalles de su formación musical y su firme sentido autocrítico. Dice don Luis: "En ese entonces tuve mis veleidades de compositor. Con Antonietti estudié Armonía y Composición, y en París, en 1886 y 1887, recibí lecciones particulares de contrapunto de un profesor del Conservatorio. En 1890 ya había compuesto diez obras, entre las cuales, por supuesto, estaban la inevitable Marcha Fúnebre, imitando la "Trauermarsch" del "Crepúsculo" y un "Vals Heroico" dedicado a mi madre"... Relata don Luis que, trabajando en calidad de Jurado con el notable pianista Emilio Cocq en la revisión de obras musicales nacionales para ser enviadas a una exposición latinoamericana en Sevilla, puso entre ellas, ocultando su nombre, aquel Vals propio a fin de conocer la opinión imparcial del destacado músico. La opinión fue definitivamente adversa, tan brusca y cortante como podía ser después de una larga jornada de revisar composiciones diver-

sas. Don Luis se dio el agrado de sorprender a Emilio Cocq diciéndole: —“Gracias, Emilio. Este vals es mío. Muchas gracias, Emilio.” Ante las protestas de Emilio Cocq, sus excusas por sentirse cansado y su deseo de leerla nuevamente, repuso don Luis: “No, Emilio, usted me ha hecho un gran servicio y se lo agradezco con toda sinceridad. No es cosa fácil ni corriente obtener una opinión imparcial en casos como el mío y ello contribuye a que uno permanezca engañosamente envanecido y se crea torpemente muy talentoso, sin perjuicio de pasar a ser el hazmerreír de los demás. Colgué, pues, mis atavíos —continúa don Luis—, desperté de mis ensueños y no pretendí más llegar a ser rival de Beethoven.” El crítico sabía administrarse su propia medicina.

La prolongada actividad mantenida en Peñalolén y en la casa de Agustinas con San Antonio, vinculó el nombre de don Luis Arrieta Cañas y el de sus colaboradores a los primeros esfuerzos por cultivar la música de conciertos y ampliar así las disponibilidades de música en nuestro ambiente. Sólo entrado ya este siglo en la segunda década, la vida de conciertos comenzó a asentarse sobre una labor de difusión organizada. Don Luis Arrieta, teniendo presente el apoyo que le brindaron dos de sus más señalados colaboradores y amigos en aquellas tareas de difusión musical, dedica su folleto de Recuerdos con las siguientes palabras: “En memoria de mis amigos José Miguel Besoain y Alberto Orrego Carvallo. Durante 40 años nos ocupamos en difundir el conocimiento de las buenas obras de los más grandes maestros del arte musical”.<sup>4</sup>

\* \* \*

Si con su labor de crítico y organizador de conciertos don Luis Arrieta Cañas había ya conmovido nuestro ambiente, despertando nuevas inquietudes, es útil observar su preocupación por el futuro de la enseñanza musical en el país. Esta preocupación se encuentra latente en muchos de sus escritos, aún en los que enviara desde Europa para comentar la vida de conciertos y los espectáculos de las capitales europeas. Desde París, por ejemplo, escribió en 1887: “Al Conservatorio de Santiago le toca su parte en el común esfuerzo (el de elevar el nivel moral de la clase trabajadora mediante la actividad cultural a su alcance, etc.). No debe concretarse a ser sólo una escuela a donde talentos naturales vayan a perfeccionar sus aptitudes, sino que debe también, y quién sabe si ante todo, proporcionar ya artistas, ya instrumentistas a todos los teatros de Chile... Creo con esa fe que sólo da la esperanza,

que una reforma del Conservatorio de Música de Santiago traería como efecto inmediato el desarrollo del arte musical en Chile y, a la larga, una sólida influencia sobre la educación del pueblo que, lenta pero seguramente veríamos realizarse."

No pudo, naturalmente, la persona de don Luis Arrieta Cañas quedar ajena a los cambios producidos en el Conservatorio Nacional de Música cuando, a consecuencia de la Revolución de 1891 y el alejamiento de don Moisés Alcalde de su dirección, el establecimiento "había vuelto a caer en estéril rutina". Don Luis Arrieta integró la Comisión de personas idóneas que estudió y propuso la reforma del Conservatorio, decretada en 1894. La Junta de Vigilancia así formada asesoró a los destacados profesionales chilenos y extranjeros que sirvieron la Dirección y el profesorado. En esa época, afirma Pereira Salas en su Historia, "El Conservatorio albergó alumnos de significativa importancia que van a animar los cuadros artísticos de comienzos de siglo." Figuran entre ellos Javier Renjifo, María Luisa Sepúlveda, Aníbal Aracena y Juan Rafael Allende; Pedro Navia, Amelia Cocq; Alfredo Padovani y Julio Montesi. "En resumen, comenzaba a tomar cuerpo en el país, la idea de una valorización científica y cultural de la música, pensamiento que sólo ha venido a realizarse en nuestros días."

La idea precursora, abrigada por don Luis Arrieta Cañas, acerca de la proyección que tendría el cambio de orientación de la enseñanza musical en toda nuestra vida cultural, se encuentra también en una de sus "Cartas sobre Música": "...Y en medio de París, yo pienso en Chile, en mi patria. ¿Llegará el día en que nuestras municipalidades conozcan la influencia que pueden ejercer en el pueblo, no sólo en la música sino en las diversiones en general? Entonces se subvencionarán teatros populares, se organizarán conciertos que atraigan en los días festivos a las clases desheredadas de la fortuna..." Y más tarde, esta misma idea se acentúa al escribir en una de sus críticas de "La Libertad Electoral": "El culto de las bellas artes tendrá que ocupar un día en nuestra patria el lugar que hoy ocupan el ocio, el lujo y la frivolidad".<sup>5</sup>

\* \* \*

En más de una ocasión don Luis Arrieta Cañas se refiere en sus escritos a las condiciones que deben exigirse en la tarea del crítico musical. Ya en 1887 pudo diferenciar con claridad la distancia que había entre una simple crónica y una crítica. Escribió entonces: "El crítico musical debe tener un completo conocimiento del pasado y de sus



obras, de la vida e historia de esas obras y de sus autores. Un cronista, por mucho que haya frecuentado los teatros y por muy seguro que esté de sus aptitudes musicales, debiera de abstenerse de dar juicios que invistan el carácter de definitivos." No podría señalarse la dirección hacia donde orientaba don Luis la alusión evidente de este párrafo; pero sin duda que al escribirlo tenía en mente a más de algún emocionado cronista santiaguino pródigo en alabanzas para el "divo" o la "prima donna".

La misión del crítico musical aparece definida también en este párrafo de uno de los artículos de esa célebre polémica sobre el Réquiem de Verdi: "No es la misión del crítico anotar a tontas y a locas los defectos que pueda haber en la ejecución o interpretación de una obra. Por el contrario, debe, con toda la posible imparcialidad, considerar los inconvenientes, pesar los medios de que se ha podido disponer, llevar siempre una palabra de aliento a los que intentan subir como a los que persisten, y guardar la crítica severa y seca para los que desalientan antes de la lucha o para los que yerran la vía por empecinarse en su ignorancia" (1890).

No se equivocaba el crítico chileno, y no puede confundirse su tolerancia con la blanda indulgencia ante la labor artística, toda vez que, en esencia el párrafo anterior coincide con lo que el "terrible" Hanslick, crítico que fuera el terror de Europa, escribe acerca de la posición del crítico cuatro años después de lo escrito por don Luis Arrieta: "Considero que el deber del crítico es no desalentar la producción, reconocer el sentido genuino y la espiritualidad espontánea en el arte del presente y no degradarlo arrogantemente."

Don Luis Arrieta comprendía que un cambio en el ambiente musical debía también reflejarse en los recursos empleados por la crítica. Por eso escribió: "Es indispensable en todo pueblo culto la formación de una crítica artística ilustrada que, al mismo tiempo que resista a las solicitudes de los empresarios, contribuya a formar y a educar el buen gusto y sea el portavoz de la opinión inteligente". La alusión a los empresarios contenida en el párrafo anterior se explica porque los cambios que el crítico deseaba tenían que alcanzar también a las malas prácticas introducidas por las empresas de las compañías operísticas en el sentido de provocar torrentes de aplausos, debidamente subvencionados, que alteraban el efectivo valor de tal o cual artista en escena. La institución de la llamada "claque" fue atacada por el crítico chileno con palabras suficientemente fuertes como para darles actualidad hasta el presente.

\* \* \*

En sus tranquilos noventa y nueve años cumplidos, don Luis Arrieta Cañas, el "inteligente memorialista de los tiempos idos", según la definición de Eugenio Pereira, no vive entregado a sus recuerdos solamente, como pudiera creerse. Ya mencionamos su moderno receptor de radio, que le mantiene al día no sólo con los programas de música, sino con los polémicos puntos de vista que se entrecruzan en los programas políticos y de actualidad. Observa la política nacional con mucha tolerancia "para estos niños" como frecuentemente llama incluso a los más altos personajes del Gobierno; y en verdad puede "darse ese lujo" como decimos en Chile, ya que el hombre que conoció a figuras como Matta y Gallo, y tuvo como Secretario en el Ateneo Literario que presidía, al joven Arturo Alessandri Palma, ha visto crecer a su lado mucha gente que no pudo seguirle en su trayectoria hacia el siglo de vida.

Así como practicó la crítica musical "por espíritu público", la huella de su acción fuera del campo musical no ha sido menos fecunda. Fue durante veinte años Alcalde de Ñuñoa, y en esa Comuna presidió la Asamblea Liberal, la Asistencia Pública, la Liga Antialcohólica, y, todavía hoy, la Fundación Arrieta, instituida para dar esparcimiento a esa populosa comuna.

Cuando se habla con él sobre música —y es muy difícil que toda conversación no vaya a desembocar allí—, sus juicios adornados con rasgos de incisivo humorismo, suelen ser tan definidos y francos como los del crítico de "La Libertad Electoral". No pocos compositores chilenos han experimentado lo peligroso que es preguntarle —como uno lo hizo con evidente ingenuidad—: "¿Ha escuchado mi música don Luis? ¿Qué le parece? La respuesta fue rápida: —"Mala, pues hijito... la encuentro vulgar y que copia muchas cosas conocidas..." Tampoco fue menos franco con otro compositor, con quien intercambiaba divergentes puntos de vista, al decirle para finalizar el debate: "Por último, le acepto apoyar sus puntos de vista, pero con la condición de que no componga más música"... ¡Pero él no ha cumplido su palabra!, agrega riendo, don Luis.

En general, sus opiniones acerca de la música actual, chilena o extranjera, son adversas. Hay cosas que le chocan profundamente, ciertas escuelas actuales, ciertos recursos, para cuya caracterización ha inventado un término humorístico y, puesto que no la estima *Música*, ha dado en llamarla *Casi mú*. Dentro de ella coloca la producción de muchos autores que, por razones obvias, no deben ser mencionados aquí...

Sin embargo, su oposición a ciertos estilos actuales deriva de aquella distante declaración de principios formulada en sus tiempos de crítico activo, al responder al mote de "wagnerista" y que reproducimos antes. Hoy en día, don Luis se apoya en aquellas opiniones ampliándolas de este modo: "Los músicos de ahora buscan destacar ya el ritmo, ya el colorido; pero olvidan que esos son sólo *elementos* de la música, no la música misma, que es mucho más amplia, más exigente. Por eso ellos se quedan en lo que podría ser la Puerta del Templo musical. A mí me gusta ir adentro y gozar de la música con todos sus elementos en armonía y equilibrio."

Sorprende verle defender con calor sus puntos de vista, hasta hacerle sacudirse violentamente, si la palabra justa no viene a su memoria. Y en aquel desfilarse de nombres, fechas, situaciones, que forman un kardex increíblemente manejado por una retentiva privilegiada, suena con modestia verdaderamente inapropiada su constante queja: "De mí quedan los restos, ya no sirvo para nada" . . . Pero acto seguido lee sin anteojos, relata anécdotas mordaces, exige que le traigan el libro tal, forrado en el color cuál, que se encuentra en determinado estante, entre éste y este otro tomo . . . Corre, diligente, su hijo Jaime, mano derecha del patriarca en reposo, y el visitante, olvida inevitablemente que tiene ante sí todo un siglo de vida.

Y ante su presencia combativa y estimulante, es uno quien se siente rejuvenecido y orgulloso.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Aparte de su copiosa labor como colaborador de diarios, don Luis Arrieta Cañas ha publicado varios libros que resumen sus inquietudes y estudios: "Un Manuscrito, algo sobre el Hombre y otros escritos", 1927; *Biblioteca de Estudios Sociales*: 1) El Liberalismo y la Cuestión Social; 2) El Socialismo de Cátedra y la C. S.; 3) El Socialismo de Estado y la C. S.; 4) El Marxismo y la C. S.; 5) Majaderías Socialistas. 1942 a 1944. "Estudios sobre el Catolicismo Social"; "Recopilación de artículos sobre Política y Economía".

Sobre Música: "Cartas sobre Música" (1ª ed., 1888; 2ª ed., 1927); "Críticas y Crónicas Musicales", 1927; "Reuniones Musicales (de 1889 a 1933)" y "Música, Recuerdos y Opiniones", 1954.

<sup>4</sup>Además del diario "La Libertad Electoral", don Luis Arrieta Cañas publicó frecuentemente artículos de crítica musical en los periódicos "La Actualidad" y "La Revista del Progreso", de la misma época.

<sup>2</sup>En la Historia de la Música en Chile, de Pereira Salas, se señala que en el lapso de 1850 a 1900 se representaron en el Municipal 23 óperas de Verdi, 12 de Donizetti, 7 de Rossini, 5 de Meyerbeer y 4 de Bellini. Estos son los autores más representados en ese período.

<sup>3</sup>Las reuniones en las casas de Peñalolén y de Santiago de don Luis Arrieta, muestran otra faceta de la labor privada de difusión musical, que se practicó también en casa de don Daniel Amenábar, la tertulia de los García Guerrero y otras de no menor interés precursor.

<sup>5</sup>Don Luis Arrieta Cañas fue designado Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales el año 1951, al cumplir noventa años de vida. Recientemente, el pasado 4 de abril, fue designado Miembro Honorario del Círculo de Críticos de Arte de esta capital, coincidiendo con la celebración de sus noventa y nueve años cumplidos.



“Grupo Básico” de Peñalolén. De izquierda a derecha: Varralla, Geradelli, Arrieta Cañas, Brighenti, Besoain, Orrego Carvallo.

Abril de 1898.

## LLAMADO ANUAL...

La Revista Musical Chilena, órgano de publicidad de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión Musical, nos ha acogido y hace un año que tenemos al servicio de los profesores y educadores musicales una Sección especialmente dedicada a la asignatura.

Esta Sección necesita vida. Necesita el soplo tangible de todos y cada uno. Necesita que cada profesor aporte su esfuerzo que, aunque lo considere pequeño, al aunarse con otros nos da la posibilidad de un todo importante.

Hoy por hoy, a través de las noticias llegadas de Atlantic City (EE. UU.), ciudad donde recientemente se ha celebrado un interesante Congreso de Educación Musical, se puede evidenciar que la Educación Musical Chilena *es la única que se presenta realmente estructurada; es la única que da posibilidades a sus profesores para una labor de mayor perfeccionamiento, es la única que ha tratado de relacionar las diversas modalidades en bien de una mejor enseñanza.*

Y todo esto es posible sólo y exclusivamente por el entusiasmo de unos pocos colegas. Poquísimos, diría yo si miramos que hay profesores de música en todo Chile y en todos los sectores.

Si cada individuo, profesional o no, que está impartiendo enseñanza de música en cualquier rincón patrio, desnudándose de timideces o desconfianzas, nos confiara sus inquietudes, sus experiencias o sus necesidades, esta Sección de Educación Musical de la Revista Musical Chilena, no sólo crecería sino que estaría siempre tonificándose y moviéndose en forma mucho más ágil y completa.

Al iniciarse el año académico de 1960 invitamos nuevamente a los colegas de provincias y de todos los sectores. Envíenos sus colaboraciones y siempre serán bien recibidas.

# IMPORTANCIA DE LA EDUCACION MUSICAL EN LAS ESCUELAS PRIMARIAS Y SUS PROYECCIONES EN LA COMUNIDAD

por

*Nora Pezoa, Asesora Técnica de Educación Musical.  
Educación Primaria*

La Educación Musical es una asignatura de gran importancia y de vastas proyecciones en la Escuela Primaria.

Tiene un gran valor porque el niño, a través de ella, llega a auto-disciplinarse y supera su vida interior.

Al iniciarse en los primeros años debe orientársele desde el punto de vista objetivo, caminando en forma progresiva y obedeciendo a su desarrollo psicológico y fisiológico.

Todo niño, por muy complicado que sea, esconde bellos sentimientos y si le damos oportunidad de expresarlos, nos encontramos con la sorpresa de la belleza que poseen.

La Educación Musical contribuye a su formación integral desarrollando su vida física, psíquica, intelectual y moral.

Lo prepara para la vida cívica; para el aprovechamiento de las horas libres; para la vida del hogar. Descubre y orienta las aptitudes musicales de los educandos. Despierta y desarrolla el interés por el Arte y el amor a lo bello.

El niño vibra íntegramente a través del estímulo emotivo de la música, quien le da oportunidad para que manifieste en todo momento espontánea y libremente sus capacidades, condiciones y aptitudes a fin de poder evaluar oportunamente lo más valioso en la expresión de sus potencialidades. Nuestra educación musical tiene que guiar y orientar a los niños, cualquiera que sea su capacidad, o talento especial hacia un arte que determine el *sentido ocupacional* como una función social-creadora.

La importancia que la educación musical está adquiriendo en la Escuela Primaria y el agrado con que los niños cantan, escuchan y ejecutan música, nos demuestra que se acercan venturosos días en el pano-

rama cultural de nuestra patria y que a corto plazo el ambiente artístico de nuestro medio social será superado.

Si la educación musical del niño es realizada en íntima relación con su desenvolvimiento intelectual y si podemos obtener que cada uno sienta el placer íntimo que la belleza representa, habremos formado un ser humano en el que domine el bien sentir sobre la voluntad y la conciencia.

La música sirve de vínculo entre la Escuela y la Comunidad a través de la organización de charlas y grupos musicales.

La Escuela es el mejor medio por el cual se transmite la cultura musical a la masa popular.

Con el auge que se le ha dado al desarrollo de la educación musical, nuestras Escuelas Primarias a través de las actividades musicales han pasado a ser un centro de influencia en la comunidad. La escuela contribuye con sus coros, orquestas, charlas, a la celebración de los distintos actos que ella realiza. Además, los componentes de la comunidad que son los familiares de los niños, asisten continuamente a los actos de diversa índole que la Escuela organiza estableciéndose así un contacto y una influencia directa de la escuela hacia la comunidad.

Al participar el ser humano en estas actividades, paulatinamente va formando parte de los hilos de una red invisible de afectos, sociabilidad, amor, que lo apartan del individualismo egoísta y lo lleva a practicar la sociabilidad innata en el hombre y a considerar a los seres que la rodean, necesarios a la existencia y felicidad; deja de ser el yo separado y pasa a formar parte de un todo ya más civilizado, porque tiene en sí las fuerzas y valores suficientes para lograr las más altas manifestaciones tanto espirituales como sociales.

Decimos que un pueblo que ama la música, es un pueblo feliz. Sus cantos son sus archivos, el tesoro de su ciencia y su religión; el reflejo de su corazón, la imagen de su vida doméstica en el dolor y en la alegría.

*Profesores:* en nuestras manos está el cultivo del aspecto emocional del niño; su formación espiritual; cumplir con la finalidad social, de prepararlos para una mejor comprensión del mundo; así llegará a amar a su patria, a amar al mundo en que vive, a ser un hombre útil a la sociedad.

En nuestras manos está la influencia cultural socializadora de la Escuela Primaria en la comunidad. No lo olvidemos y seamos los guías de este eslabón en la cultura de nuestro país.

## NOTICIAS

*Actividades de la Asesoría de Educación Musical*

DIRECCIÓN GENERAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA. SECCIÓN PERFECCIONAMIENTO Y EXPERIMENTACIÓN. DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

La Asesoría de Educación Musical, dependiente de la Sección Perfeccionamiento y Experimentación de la Dirección General de Educación Secundaria, ha desarrollado en los últimos tres años las tareas que a continuación se expresan:

1. Elaboración de los programas de la asignatura, aplicación y supervigilancia de ellos en los establecimientos de experimentación educacional.

2. Elaboración de unidades de trabajo para profesores y de guías de estudio para los alumnos de cada uno de los cursos de humanidades, las que han sido completadas el año 1959, sometidos a las revisiones periódicas que necesidades creadas por situaciones especiales requieren.

3. Divulgación de la música chilena y americana en el ambiente escolar por medio de la inclusión de temas centrales de estudio, en los que se destaca la creación artística y la labor de instituciones musicales, especialmente chilenas (V. Circular, Nº 44, de la Dirección General de Educación Secundaria).

4. Organización de Cursos de Perfeccionamiento para profesores de Educación Musical en actual servicio, cursos que han contado con la valiosa cooperación de profesores universitarios y con una acogida entusiasta entre el personal docente. En la temporada de enero recién pasado concurren veintiséis profesores de Educación Musical, tanto de provincias como de Santiago, a los Cursos de Metodología y Evaluación, Apreciación Musical y Repertorio y Dirección Coral.

5. Orientación y provisión de material didáctico a profesores que ingresan al ser-

vicio, ya se trate de liceos experimentales o comunes.

6. Información a egresados del Conservatorio Nacional de Música y de Escuelas Normales en especial relación al planeamiento de sus tesis de prueba.

7. Difusión de nuevas prácticas metodológicas por medio de sesiones periódicas con los profesores de la asignatura y de audiciones radiales en colaboración con la Asociación de Educación Musical; por medio de publicaciones en el Boletín de Renovación y en las Circulares del Centro de Profesores de Educación Musical de Liceos Fiscales.

8. Organización de Conciertos Educativos, en los que han participado el Conjunto de Cámara del Conservatorio Nacional de Música, el Coro de la Universidad de Chile y la Orquesta Filarmónica de Nueva York, esta última en grabaciones especialmente cedidas por el Servicio Informativo de EE. UU.

9. Organización y atención permanente de una Biblioteca Pedagógica Especializada, que cuenta a la fecha con ciento sesenta y dos obras, consultadas frecuentemente en la propia oficina o facilitadas en préstamos a domicilio. La mayor parte de estas obras han sido donadas por los servicios informativos y culturales de las embajadas de: Alemania, Canadá, China, EE. UU., Israel, Italia, México, Noruega, Portugal, Rusia y Suiza; por la Visitación de Ramos del Grupo "C", por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y por la Sección Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

10. Amplia colaboración a las activida-



des e iniciativas de la Dirección General de Educación Secundaria, v. g.: comisión de servicio a los Liceos Fiscales del sur del país e informe sobre la asignatura de Educación Musical en ellos (1957); informes sobre procedimientos de exámenes de Educación Musical en los liceos y colegios particulares (1957, 1958 y 1959); visitas inspectivas a colegios particulares en Santiago; y participación en la Subcomisión de Programas designada por la Superintendencia de Educación Pública (1959).

La Asesoría de Educación Musical es responsable de la orientación y supervigilancia de esta asignatura en los siguientes establecimientos educacionales:

Liceo de Niñas de Antofagasta, Liceo Coeducacional de Quilpué, Liceos de Experimentación "Juan Antonio Ríos", "Darío Salas", "Gabriela Mistral" y Liceo de Niñas N° 6 de Santiago; Liceo Experimental de Niñas de Concepción, y los cursos de humanidades de la Escuela Consolidada de Huachipato, Consolidada de Lanco, Centralizada de El Salto, Consolidada "Dávila" y Consolidada de Buin.

En estos establecimientos la Educación Musical tiene un vasto campo de acción y son más de veintiocho profesores, entre los que se incluyen titulados en la asignatura y egresados del Conservatorio Nacional de Música, los que desempeñan horas de clases en ellos, a saber:

Carlos Agüero, Matilde Baeza, Patricia Barahona, Elsa Burgos, Isabel Calzada, Clara Cobos, Rebeca Díaz, Elena Epple, Perla Gallardo, Rosa Garnitz, Raúl Garrido, Luis Guajardo, María Hurtado, Marta Ibáñez, Mireya Ithurria, Agustín

Jara, Rigoberto Jara, Hermann Kock, Josefina Lira, Hernán Molina, Carlos Opaizo, Marta Peña, Fryda Pfenning, Iris Sangüesa, Ana Tejos, Berta Valenzuela, Olga Villarreal.

Los planes, programas y material didáctico confeccionados por esta Asesoría, a pesar de su carácter experimental y provisional han despertado el interés del profesorado de la asignatura de diversas ciudades del país y de diversas instituciones educacionales del extranjero que lo han solicitado por conducto regular. Amplia información al respecto se ha enviado al Departamento de Educación de UNESCO, al Ministerio de Educación de Costa Rica, a la Embajada de Chile en Argentina y a la Asociación de Profesores del Música y Canto Escolar de Perú.

Las posibilidades de progreso de las actividades desarrolladas por la Asesoría de Educación Musical dependen del apoyo que le continúen proporcionando las autoridades educacionales, del financiamiento fiscal para la adecuada dotación de materiales de trabajo en los establecimientos educacionales de experimentación y de una revisión del plan de estudio con el objeto de permitir el eficaz cumplimiento de las finalidades de la Educación Musical; pero, fundamentalmente, este progreso depende del reconocimiento y cooperación decidida que su labor encuentre entre el profesorado e instituciones directamente vinculadas con la enseñanza de la Música.

LUIS MARCAÑO MENA  
Asesor

# PAGINA INFORMATIVA

## RELACIONES EXTERIORES

CONGRESO BIENAL DE EDUCADORES  
MUSICALES DE ATLANTIC CITY  
(EE. UU.).

La AEM estuvo oficialmente representada por la Delegación que integraron la señora Cora Bindhoff de Sigren (Vicepresidente de la institución), la profesora señorita Catalina Spinetto y el profesor señor Rolando Alarcón.

MÉXICO.

Se establecieron relaciones directas a través del viaje realizado por la profesora señora Rosa Garnitz Drucker, Jefe del Departamento de Música del Liceo Experimental de Niñas N° 6 de Santiago.

PERÚ.

Se establecieron relaciones directas a través del viaje realizado por la profesora señorita Perla Gallardo Soto a la ciudad de Lima.

BRASIL.

Se establecieron relaciones directas a través del viaje realizado por la profesora señorita Eliana Breitler, especialmente invitada en su categoría de Secretaria de la AEM.

## RELACIONES HUMANAS

Se reinicia el ciclo de conciertos dominicales quincenales en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, a las 19 horas. Se inaugura esta actividad con la presencia de la Agrupación Sinfónica Educativa que dirige el M. Joaquín Taulis.

## RADIODIFUSION

Siempre y por gentileza de la señorita María Teresa Famenias, Directora de C. B. 120, Radio Universidad Técnica del Estado, se mantendrá el espacio de la Asociación de Educación Musical. Las transmisiones están a cargo de la señora Nora Pezoa, Asesora de Educación Musical en Educación Primaria; señora Georgina Guerra Vial, Profesora de Escuelas Normales, señor Luis Margaño Mena, Asesor de Educación Musical en Educación Secundaria Experimental; señor Jaime Rojas, del Coro de la Universidad de Chile y del Directorio de la AIM, cuando el mes traiga cinco semanas.

En el presente año estas transmisiones constituirán ciclos mensuales alrededor de una unidad de trabajo resuelta de común acuerdo. Podemos anticipar que en el mes de abril tratará como unidad de trabajo "El Día de las Américas", con la presencia de pequeñas charlas y de material coral de diversos países americanos.

## PUBLICACIONES

Se encuentra en prensa la primera parte del II Volumen de la obra "Cantos para la Juventud de América", que posiblemente saldrá a circulación en mayo próximo. Esta primera parte presenta unísonos, voces iguales, cánones y voces mixtas con canciones que se refieren a "la vida", "el día" y "naturaleza". Podemos adelantar que en esta primera parte del II Volumen se ha dado vital importancia a los países latinoamericanos.

# C R O N I C A

## *Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile*

La Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, inició, tan pronto como el conjunto regresó de las vacaciones de verano, un intenso programa de conciertos populares en las plazas, parques y centros obreros de la capital. Durante el mes de marzo, este conjunto ofreció 11 conciertos sinfónicos gratuitos con programas especialmente preparados para grandes masas de público.

## *Arthur Fiedler frente a la Filarmónica de Chile*

El famoso director titular de la Orquesta Boston Pops, Arthur Fiedler, visitó Chile durante la primera quincena de marzo, iniciando sus presentaciones en el país frente a la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, en un concierto al aire libre en la Quinta Vergara, cuyo programa consultó obras de músicos vieneses.

En Santiago, el maestro Fiedler actuó frente a la Orquesta Filarmónica de Chile, en dos conciertos en el Teatro Municipal y un concierto popular en el Parque Bustamante.

Para su primer concierto, el 18 de marzo en el Municipal, el maestro Fiedler eligió el siguiente programa: *Weber: Obertura "Oberon"*; *Beethoven: Sinfonía Nº 5 en Do menor, Op. 67*; *Tchaikovsky: Suite del Ballet "Cascanueces"* y *Wagner: Obertura de los Maestros Cantores*.

El mejor logro del maestro Fiedler, en este concierto, fue, sin duda alguna, su interpretación de la Suite del ballet "Cascanueces", versión fina y contenida de esta hermosa partitura, bien orientada dentro de la atmósfera infantil en que fue concebida.

En el segundo programa en el Teatro Municipal, el 19 de marzo, Arthur Fiedler dirigió de *Mozart: Una Pequeña Serenata Nocturna*; *Schubert: Sinfonía Nº 8 en Si menor*; *Glinka: Obertura de "Ruslan y Ludmila"* y *Tchaikovsky: Suite del Ballet "Cascanueces"* y *Marcha Eslava Op. 36*.

Como Arthur Fiedler no es un director para grandes estructuras sinfónicas, a pesar de sus excepcionales cualidades de disciplina, claridad conceptual, precisión, pureza orquestal y fidelidad a la partitura, el nivel más bajo del programa fue la ejecución de la Sinfonía "Inconclusa" de Schubert. En cambio, en la "Pequeña Serenata Nocturna", Fiedler reveló un excelente concepto interpretativo y estilístico de Mozart. A las cualidades del mencionado director es preciso agregar la de la brillantez que logra en obras como la Obertura "Ruslan y Ludmila" de Glinka y, particularmente, el magnífico lucimiento dinámico y de luminosidad orquestal que obtuvo con la "Marcha eslava" de Tchaikovsky, con que cerró el programa. Precedió a la ejecución de esta obra una repetición de la Suite del Ballet "Cascanueces", en la que demostró ser una vez más un intérprete de primer orden de la miniatura musical. La inclusión de un mayor número de obras como éstas en el programa, en cuya versión Fiedler ha revelado ser un maestro inimitable, hubiera causado las delicias del auditorio y habría dejado un recuerdo imborrable con un repertorio abundante y que a menudo es dejado de lado por los grandes directores de orquestas contemporáneas.

Al aire libre, el 20 de marzo, Arthur Fiedler dirigió en el Parque Bustamante a la Orquesta Filarmónica, en un programa que incluyó obras de Weber, Tchaikovsky, Mozart y Glinka.

### *Concierto en honor de la Ciudad de Miami de la Orquesta Filarmónica de Chile*

El 12 de abril, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, ofreció en el Teatro Municipal un saludo musical a la ciudad de Miami en respuesta al concierto ofrecido en Miami, el 27 de marzo, por la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, como homenaje al sesquicentenario de la Independencia de Chile. Al saludarse a través de conciertos ofrecidos por sus conjuntos, Santiago y Miami aportan una valiosa contribución a la amistad chileno-norteamericana y a la cultura de las Américas. Ambos saludos incluyeron sobresalientes obras de compositores de las naciones que los intercambian. Así en Miami, la Sinfónica de esa ciudad ejecutó "Cuatro Danzas", de Carlos Riesco, mientras en Santiago se interpretó "Dance Overture", de Paul Creston.

La Filarmónica de Chile ejecutó en este concierto *Fontane di Roma, de Respighi; Concierto Nº 2 en Re menor para violín y orquesta, de Wieniawski*, actuando como solista Alberto Dourthé y "Dance Overture", de Creston. Todo el concierto fue grabado y la cinta magnética fue enviada de inmediato a Miami.

### *Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile*

La Orquesta Sinfónica de Chile, que iniciará la decimonovena temporada de abono el 6 de mayo de 1960, la que será dirigida por los maestros Theodor Fuchs, Luis Herrera de la Fuente, Armando Carvajal, Georg Ludwig Jochum, Stanislaw Skrowaczewski y Vladimir Golschmann, contará con la colaboración de destacados solistas chilenos y con la pianista peruana Teresa Quesada.

Durante la temporada de abono, entre las obras que se ejecutarán, merecen mencionarse las siguientes: *Haydn: Oratorio "La Creación"; Prokofieff: "Cantata Alexander Nevsky" y Concierto para Violín; Bartok: Tres conciertos para piano; Beethoven: Sinfonías N.ºs 2, 4 y 7 y Concierto para Violín; Tchaikovsky: Concierto para piano Nº 1 y Sinfonía Nº 5; Allende: La voz de las calles; Kachaturian: Sinfonía Nº 2; Mahler: La canción de la Tierra; Kabalevsky: Concierto para cello; Moussorgsky: Cuadros de una exposición; Honneger: Pacífic 231; Brahms: Sinfonía Nº 4*, etc. Las dos obras sinfónico-corales estarán a cargo del Coro de la Universidad de Chile.

### *Dos Conciertos de Otoño de la Sinfónica de Chile*

Bajo la dirección del maestro Theodor Fuchs la Sinfónica de Chile ofreció dos conciertos a precios populares en el Teatro Astor los días 27 de marzo y 10 de abril.

En el primero de estos conciertos el programa incluyó las siguientes obras: *Gabrielli: Sonata Pian e forte; Pezel-Fuchs: Sonata de la Torre; Mozart: Concierto para clarinete*, solista Mariano Frogoni y *Beethoven: Cuarta Sinfonía*.

Se inició este concierto con la *Sonata Pian e Forte, de Giovanni Gabrielli*, escrita para doble coro de bronce solos, la que no sólo sirvió de vehículo para trabajar la afinación, equilibrio, calidad de sonido y otros aspectos técnicos de este grupo instrumental, sino que también para iniciar el programa con una creación de extraordinarios atractivos. Los resultados de su interpretación pueden considerarse lo más logrado de este concierto.

Una de las innumerables "Turmsonaten" o "Sonatas de Torre" de Johann Pezel, en adaptación del propio Fuchs, permitió escuchar al grupo de los instru-

mentos de madera agregados a algunos bronce, en una versión lograda, aunque no tan equilibrada como la anterior.

La primera parte del programa se completó con el Concierto en La mayor, de Mozart, para clarinete y orquesta. El solista italo-argentino Mariano Frogioni logró resultados de extraordinaria calidad como instrumentista y músico, debido al cabal dominio técnico de su instrumento, a su hermoso timbre, especialmente atrayente en los matices tenues y a su impecable afinación.

La Cuarta Sinfonía, en Si bemol mayor, de Beethoven, completó el programa.

El segundo Concierto de Otoño estuvo destinado a la celebración del primer centenario del nacimiento de Gustav Mahler, en el que se escuchó en primera audición en Chile, la Cuarta Sinfonía de este compositor.

Su interpretación por parte de la Orquesta Sinfónica de Chile constituyó uno de los aportes más valiosos a la temporada en desarrollo, gran parte de lo cual se debió no sólo a la esmerada preparación de la obra bajo la batuta de Fuchs, sino a la autoridad y trascendente cariño con que este maestro se colocó frente a esta creación. La orquesta colaboró con elevación en la tarea del maestro y las actuaciones individuales del primer corno, primera trompeta y flauta fueron de sobresaliente valor. Clara Oyuela, quien tuvo a su cargo la parte vocal del último movimiento, se desempeñó con la seriedad que le es propia, destacándose por sus recursos técnicos y musicalidad. El programa se completó con el *Concierto Grosso, Op. 6, N° 9, de Haendel*.

### *Conciertos de la Sinfónica en el Teatro Caupolicán.*

El Instituto de Extensión Musical inició en el Teatro Caupolicán la "Serie Popular de Conciertos Sinfónicos" el 4 de

abril. Estos conciertos se realizarán todos los lunes del año en el mencionado teatro, a precios económicos, y es así cómo se amplía a los sectores más populosos de la capital la difusión musical.

En el concierto del 4 de abril se ejecutó, bajo la dirección del maestro Fuchs, un programa que incluyó las siguientes obras: *Enrique Soro: Danza Fantástica; Falla: El Amor Brujo y Beethoven: Sinfonía N° 4*.

Para el segundo de estos conciertos Sinfónicos Populares el programa consultó el *Concierto Grosso, Op. 6, N° 9 en Fa mayor, de Haendel* y la *Cuarta Sinfonía, de Mahler*, con Clara Oyuela como solista.

El tercer concierto en el Teatro Caupolicán, siempre bajo la dirección del maestro Fuchs, tuvo lugar el 18 de abril con un programa que consultó las siguientes obras: *Weber: Obertura del Cazador Furtivo; Mozart: Concierto en La mayor para clarinete y orquesta*, solista Mariano Frogioni; *Rimsky Korsakov: Suite Scheherazade*.

### *XIX Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical*

El Instituto de Extensión Musical ha organizado para 1960, su XIX Temporada de Cámara, la que se iniciará el 30 de mayo y que constará de catorce conciertos.

Actuarán durante esta temporada el Noneto de Praga con música de Martinu, Prokofieff y Spohr; Elvira Savi y el Cuarteto Santiago con obras de Chopin y Bartok; Clara Oyuela y Hernán Würth en "Lieder", de Schumann; Flora Guerra y el Cuarteto Santiago con obras de Allende y Bartok; el Conjunto de Cámara Trío con interpretaciones de Jolivet, Debussy y Falla; el Cuarteto Santiago y Clara Oyuela en canciones de Wolf y cuar-

tetos de Bartok; Julio Perceval, recital de órgano; Cirilo Vila y René Reyes, pianistas, ejecutarán obras de Mozart; el Conjunto de Cámara del Conservatorio interpretará un programa con obras de René Amengual y el Cuarteto Santiago, cuartetos de Honneger y Bartok; Alfonso Montecino en un recital de piano y Luis López en un recital de guitarra; Enrique Iniesta y Giocasta Corma ejecutarán sonatas de Fauré; Siri Garson, acompañada por Alfonso Montecino, dará un recital de canto; Manuel Cuadros ofrecerá un recital con obras de Botto y junto a él actuarán en el mismo concierto el Cuarteto de Vientos del Conservatorio y el Cuarteto Santiago. El último concierto de cámara estará a cargo del Coro de Cámara de Valparaíso y tendrá lugar el 8 de agosto. Todos estos conciertos se realizarán en el Teatro Antonio Varas.

### *Gira del Ballet a la Zona Norte*

El 9 de abril el Ballet Nacional Chileno inició una gira al norte del país, visitando las ciudades de Arica, Iquique, Antofagasta, Tocopilla y Chuquibambilla. Durante esta gira, en la que se ofrecieron 23 funciones, el Ballet Nacional Chileno bailó "Milagro en la Alameda", "Calauacán", "Mesa Verde", "Primavera", "Travesuras de Cupido" y Danzas Gitanas de Traviata.

Durante toda la gira el Ballet Nacional fue aplaudido con entusiasmo por los públicos de la zona norte, que llenaban las salas de conciertos. Los estrenos, para esa zona, de "Milagro en la Alameda" y "Calauacán", produjeron un impacto que se tradujo en el entusiasmo sin reservas de millares de personas que aclamaron al Ballet Nacional en todas las ciudades del Norte Grande.

Este conjunto regresó a Santiago el 26 de abril y de inmediato continuó los ensayos finales de "El Príncipe Mendigo",

ballet con coreografía de Ernst Uthoff, que iniciará la Temporada de Ballet, en el Teatro Victoria, a principios de mayo.

### *Escuela de Danza*

La Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música estará, en 1960, a cargo del profesor Sigurd Leeder. La planta de profesores de esta escuela, que ha sido reorganizada en el presente año, incluye a Patricio Bunster, clases de danza moderna; Lola Botka, clases de improvisación; Joan Turner, danza moderna; Heinz Poll y Hans Zullig, danza clásica; Andrée Haass, cursos de rítmica.

Ernst Uthoff, director del Ballet Nacional Chileno, continuará creando nuevas coreografías para este conjunto y a su cargo queda la supervigilancia artística de todas las presentaciones en Chile y en el extranjero del Ballet Nacional.

### *Estreno de "Redes" por el Ballet de Arte Moderno*

El Ballet de Arte Moderno se presentó en el Teatro Municipal, el miércoles 13 de abril, en su primera función de 1960, acompañado por la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la dirección de Juan Matteucci. El programa incluía el estreno de "Redes", además de "El Lobo" y "Noches de Walpurgis".

"Redes", con coreografía de Octavio Cintolessi, fue estrenado por el Ballet Nacional Chileno en 1953. Entre la versión ofrecida entonces y ésta, ha habido diversos cambios en cuanto a movimiento, intención, escenografía y vestuario. Cintolessi acentuó su clara preferencia por la línea neoclásica, que procura la deformación del movimiento en busca de nuevas formas expresivas. Lo que en 1953 fuera un intento se convirtió ahora en una realidad del vocabulario clásico con preciosismos muy a tono con la partitura de Scarlatti y el tema mismo del ballet.

En la versión actual, "Redes" perdió en poesía y misterio y adquirió, en cambio, mayor sugerencia y hasta un matiz de malignidad en el personaje de la Sirena. Esto redundó en un mayor realismo, evidente en el "pas de deux". Cintolessi equilibró muy bien los grupos, utilizando con inteligencia los espacios.

"Redes" fue bailado en los papeles principales por Irena Milovan y el joven bailarín chileno Raúl Galleguillos. Buena la escenografía de Emilio Hermannsen.

### *Festival de Coros de América*

Durante las tres primeras semanas del mes de octubre próximo se realizará en Santiago el Primer Festival de Coros de América, como uno de los actos programados para la celebración del sesquicentenario de la Independencia. La Federación de Coros de Chile, entidad que tiene a su cargo la responsabilidad de este torneo coral, ha obtenido la participación del mayor número de los más destacados coros del continente.

El Festival de Coros de América ha sido declarado por el Gobierno de Chile acto oficial de las festividades del 150 aniversario de la Independencia y a este apoyo del Gobierno se suma la de la mayor parte de las Universidades del país. La presencia en Chile de numerosos coros universitarios de América en esta ocasión, será una manera de estrechar relaciones con los coros universitarios chilenos.

Hasta el momento han asegurado su presencia en el Festival de Coros de América veinte coros extranjeros: uno del Canadá, dos de Estados Unidos, uno de México, uno de Puerto Rico, dos de Venezuela, cinco de Brasil, cinco de Argentina, uno de Uruguay, el Coro Polifónico Romano, la Masa Coral de Madrid o la Coral de San Jorge de Barcelona y un

coro de la Unión Soviética, además de la mayoría de los conjuntos corales de Chile.

### *Acaba de crearse la Sinfónica del Norte*

La Orquesta Sinfónica del Norte, creada en febrero último, tuvo su debut el día del aniversario de la fundación de Antofagasta, bajo la dirección de Mario Baeza Marambio. Este nuevo conjunto orquestal se financia con una subvención que le otorgan la Municipalidad de Calama y la Chile Exploration Co. Hasta el momento, la Orquesta Sinfónica del Norte ha ofrecido cinco conciertos en las ciudades de Antofagasta, Calama y Chuquibambilla.

La creación de esta orquesta viene a enriquecer la vida musical de las provincias, que ya cuentan con los conjuntos existentes en Punta Arenas, Valparaíso, Concepción, Viña del Mar y La Serena.

### *Primeras Jornadas de Extensión Universitaria en las provincias*

Las Primeras Jornadas de Extensión Universitaria en las provincias se iniciaron el 18 de abril en La Serena. Esta iniciativa está presidida por el Secretario General de la Universidad de Chile, Alvaro Bunter, quien, también, preside el comité integrado por el Departamento de Extensión Cultural, el Departamento Audiovisual, el Departamento de Derecho de Autor, los Institutos de Extensión Musical, de Artes Plásticas, del Teatro, la Escuela de Teatro y el Centro Universitario de la Zona Norte.

Para cumplir debidamente con las finalidades de extensión, la Universidad de Chile, consciente de su responsabilidad

de entidad nacional en la más amplia acepción de la palabra, estudia la presentación de las diversas disciplinas dentro del marco de un programa racionalizado. Para ello se han creado cinco "divisiones culturales", las que comprenden de norte a sur, Magallanes, Aisén y Chiloé; Llanquihue hasta Linares; Talca, Santiago y Valparaíso; Aconcagua hasta Coquimbo y el lejano norte, hasta Arica. La labor práctica de organización ha correspondido al director del Departamento de Extensión Cultural, señor Francisco Galdames.

Donde sea posible se utilizarán en estas jornadas los elementos locales, tales como la Orquesta Filarmónica de La Se-

rena, fruto del esfuerzo del Conservatorio de esa ciudad. El programa contempla una acción sistemática y rotativa, vale decir, que una vez por año se llegará a todas las provincias antes citadas. Una vez recogidas todas las experiencias del caso se verá la manera de intensificar esta labor, la que no intervendrá, naturalmente, con las Escuelas de Temporada y las giras de índole artística. En síntesis, existe el deseo de dar un estímulo intelectual y ofrecer, al mismo tiempo, las herramientas básicas que permitan una más exacta comprensión de las inquietudes y los problemas del siglo XX, en el dominio de las ciencias, la tecnología y del pensamiento vivo.

## CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

### VALDIVIA

#### *Tres recitales de Alfonso Montecino en el 150 aniversario del natalicio de Chopin*

Auspiciado por la Municipalidad de Valdivia y la Universidad Austral, el pianista Alfonso Montecino ofreció tres recitales con obras de Chopin el 10, 12 y 16 de febrero último.

El crítico Edgardo Sánchez, al comentar estos conciertos, escribe en "El Correo", de Valdivia: "En Montecino se encuentran reunidos todo ese cúmulo de factores que separadamente bastan para destacar a un intérprete, pero que muy ocasionalmente convergen en un solo individuo, produciendo esos casos aislados de superación artística. Montecino tiene talento musical, sensibilidad, memoria, poder de concentración y penetración intelectual, junto a una técnica muy amplia que le permite afrontar las máximas dificultades de orden mecánico interpre-

tativo. Y todas estas condiciones están enmarcadas por su gran cultura, y la absoluta entrega de su ser a la vida artística... En esta ocasión y en un ambiente grato proporcionado por la belleza del escenario, como es el panorama de la Ciudad Universitaria en Isla Teja, nos entregó un programa de obras de Chopin. Tratar de hacer un balance de los recitales de Montecino sería tarea innecesaria, dada la extraordinaria calidad de sus versiones, pero queremos destacar el verdadero hallazgo que representa su interpretación de las Mazurkas.

"Alfonso Montecino es en su posición musical un ejemplo de sincero respeto ante las partituras que ejecuta y su permanente inquietud espiritual lo guía e impulsa en la búsqueda de su perfección artística. Indiscutiblemente tenemos en él, al pianista más valioso y completo que ha producido Chile después de Arrau."

A su regreso del sur del país, Alfonso Montecino ofreció dos recitales por Radio Corporación, los días 22 y 29 de febrero, como homenaje a Chopin.



## VIÑA DEL MAR

*Recital de Siri Garson y  
Alfonso Montecino*

A fines de febrero, en la Quinta Vergara de Viña del Mar, bajo el patrocinio de la Sociedad Pro-Arte, Siri Garson cantó el ciclo "Viaje de Invierno", de Franz Schubert, acompañada al piano por Alfonso Montecino.

En "La Unión" de Valparaíso, el crítico C. Poblete escribió: "Siri Garson es una mezzosoprano poseedora de una voz de amplio registro, de un timbre cálido y bellísimo en toda su extensión y formada en una escuela que le permite abordar sin un momento de desfallecimiento un programa como el que le escuchamos... Tales cualidades vocales, unidas a la impresionante eficiencia interpretativa de Siri Garson y de su acompañante, se apoderaron de inmediato del auditorio, que escuchó este recital excepcional con una inteligente y aguda atención."

*Recital de Sonatas para violín  
y piano*

En el auditorium de la Universidad Técnica Santa María, Pedro D'Andurain, violín, y Frida Laudien, piano, ofrecieron un recital a base de sonatas de Mozart, el Gran Dúo de Schubert y una sonata para violín y piano de Turina.

*Concierto de la Sociedad  
Musical Masriera*

En el salón de actos del Instituto de Previsión, la Sociedad Musical Masriera ofreció un concierto a beneficio de las obras de la Cruz Roja. El programa incluyó obras de Rossini, J. S. Bach, Soro, Mo-

zart y Bizet con comentarios musicales del profesor Rosendo Masriera.

*CENTENARIOS QUE SE  
CELEBRAN EN 1960*

Además del ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Chopin celebrado en febrero último, compositor sobre cuya obra la *Revista Musical Chilena* publicó un amplio estudio del profesor Vicente Salas Viú, en su número correspondiente a enero-febrero de este año, durante 1960 se celebra, también, el 150 aniversario del nacimiento de Robert Schumann, cuya obra será analizada en un artículo que está escribiendo el compositor Juan Orrego Salas. Los centenarios de Gustav Mahler y Hugo Wolf se celebran, asimismo, durante este año y aunque sobre el primero de estos compositores nuestra revista ya tiene preparado un amplio análisis de su vida y obra, trabajo que fue realizado por el profesor Federico Heinlein, a continuación reseñaremos brevemente los artículos que sobre estos grandes músicos austriacos nos fueron enviados por el señor Embajador de Austria en Santiago, Dr. Paul Zedtwitz.

*Gustav Mahler*

En su artículo sobre Gustav Mahler, el escritor Erwin Ratz dice: "Para poder apreciar con justicia la personalidad artística de Mahler hay que tener en cuenta la situación histórica en que se hallaba emplazado este compositor sinfónico, el maestro de mayor envergadura que Austria tuvo después de Anton Bruckner. Era el momento histórico en que la humanidad entera entró en una fase en que la acechan infinitos peligros morales e incluso se pone en juego su existencia misma. Resultado ineludible de tal situación era el cambio radical del lenguaje musical, ocu-

rrido a principios de nuestro siglo, cambios cuyas últimas consecuencias llevaron al abandono completo de la tonalidad. Aunque Mahler buscaba siempre sus medios de expresión en la música *prewagneriana*, ateniéndose a la tonalidad hasta el último momento, contribuía no obstante, de modo decisivo, a este desarrollo. La transparencia de la instrumentación mahleriana que renuncia a todo lo aparatoso para someterse sin restricción a la claridad de la construcción musical, la concentración de la obra misma, la dureza de esta u otra frase, todo esto echó los fundamentos para el desarrollo de la "Wiener Schule" — Escuela Vienesa. Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton Webern siempre han hablado con gran admiración de la personalidad y la obra de Gustav Mahler.

"La obra de Mahler ofrece las siguientes características: expresión artística de visiones místicas, compenetración con la naturaleza, lealtad absoluta a la verdad intuida y religiosidad profunda. Se aunan en Mahler el pensamiento crítico y lúcido a una ingenuidad sorprendente que siempre le dio a su expresión el medio más acertado para captar musicalmente la esencia de su visión. El lenguaje musical tan peculiar de Mahler resulta inconfundible desde sus primeras obras: la vena popular, el ritmo de marcha, la mezcla característica de tonos mayores y menores, retardos y otros procedimientos armónicos, giros sacados de la música sacra, especialmente fríos, etc. Mahler tenía que decir algo nuevo y precisaba, por lo tanto, de formas nuevas, cuya intensa expresividad tenía que ser sencilla...

"Otra característica de la música de Mahler es el impacto en ella de lo popular. No hay otro compositor contemporáneo que esté de tal modo compenetrado por la vena popular; sabía escribir canciones que a la vez son creaciones absolutamente personales y verdaderas canciones

populares. Sabía integrar este elemento de modo natural a su música sinfónica. Hay que mencionar también el hondo simbolismo de los motivos de marcha en la música de Mahler. No son sólo expresión de vitalidad, de lucha heroica contra fuerzas adversas, sino también señal de que todo lo individual se halla sometido a algo *supraindividual*, ya sea en sentido positivo o negativo. Gustav Mahler representa en la historia de la música uno de los eslabones esenciales de la cadena de los grandes compositores sinfónicos austríacos que se inicia con Haydn, Mozart y Beethoven y pasa por Schubert a Bruckner. También en el "lied" Mahler está a la altura de los grandes maestros de este género musical: Schubert, Schumann y Brahms."

Conjuntamente con el interesante artículo sobre Mahler, del señor Erwin Ratz, la Embajada de Austria nos hizo llegar una amplia información sobre la Asociación Internacional de los amigos de Gustav Mahler, fundada en Viena en 1955 y cuya finalidad es la de fomentar las audiciones de sus obras, especialmente de las grandes sinfonías (Tercera, Quinta, Sexta, Séptima y Novena). Se proyecta también la grabación en discos, en interpretaciones auténticas, de toda la obra mahleriana; el fomento de los trabajos científicos; el contacto con emisoras de todos los países y la organización de conferencias. El Archivo Gustav Mahler, cuyo modelo es el Archivo Beethoven de Bonn, reunirá los manuscritos, borradores, cartas y otros documentos de cualquier tipo, con los que se realizará una investigación internacional sobre la personalidad y la obra de Mahler. Una biblioteca especializada reunirá todas las publicaciones existentes sobre Mahler, principalmente artículos y críticas. Hasta el momento se han fotocopiado más de 5.500 páginas de manuscritos y las partituras corregidas por el maestro mismo. Otra de las tareas del Archivo "Gustav Mahler"

será la confección de una bibliografía completa de todo lo que se ha escrito sobre Mahler. Hasta la fecha se encuentran reunidos sobre 2.500 títulos. Además, se trabaja en una gran biografía del maestro y el Archivo de Cintas Grabadas cuenta con varias interpretaciones, además de los discos microsurco que existen de las obras de Mahler, material que se encuentra a la disposición, en calidad de préstamo, de los investigadores científicos y de los conferenciantes.

### *Hugo Wolf*

El artículo de Dorf Lindener, dedicado a Hugo Wolf, en el primer centenario de su nacimiento, nos relata, en primer término, la temprana vocación musical del muchacho, heredada de su padre Philip Wolf, quien, no obstante, obedeció a la tradición familiar y se dedicó, como sus antepasados, a la industria del cuero.

Hugo Wolf nació en 1860 en Windischgraz, Estiria, y recibió sus primeras lecciones de piano y violín de su padre. El amor de Philip Wolf por la música fue heredado por su hijo y aquella lucha que él tuvo que librar ante sus padres ahora se repetía, pero de manera mucho más intensa, en Hugo. No obstante, insistió en que éste siguiera una carrera liberal. La lucha entre ambos está claramente reflejada en una carta escrita alrededor de 1875 por Hugo Wolf a su padre: "Lamento leer en su última carta su desaprobación con respecto a la música. Muy bien; entonces, abandonaré la música totalmente y me dedicaré a una profesión... Amo la música con tal intensidad que ella es mi única verdadera vida. Pero como Ud. se niega rotundamente a que me convierta en un músico serio (no en un musicastro como parece imaginar), obedeceré. Ruego a Dios solamente que sus ojos no se abran demasiado tarde cuando ya no sea el momento oportuno para dejar-

me volver a la música. Se desprende claramente de su carta que a sus ojos un músico es un ser casi despreciable. Se apiada Ud. de mí, porque quiero ser músico, pero yo me apiado de Ud. por no dejar que me dedique a la música."

No obstante, el joven Wolf obtuvo lo que deseaba y pudo trasladarse a Viena, a casa de una hermana de su padre, e ingresó al Conservatorio que en aquel entonces dirigía Josef Hellmesberger. Hugo Wolf pronto sobrepasó a sus maestros y, nuevamente, se hizo presente su viejo enemigo, la frustración. Abandonó el Conservatorio y en los años subsiguientes tuvo que recurrir a los amigos para poder subsistir. En ese momento surgió en su firmamento emocional una estrella que debía ser su guía durante toda su existencia: Ricardo Wagner. Aunque nunca logró hablar siquiera con el gran hombre, su admiración por él no tuvo límites.

La inquietud de Wolf lo llevó a realizar distintas tareas, pero jamás pudo consagrarse a ninguna de ellas por largo tiempo. En 1882, durante una visita a Mayerling, escribió su primera canción realmente representativa, "Mausfallebsprüchelein" con texto de Mörike. Desde ese momento su talento se aproxima a su zénith y en 1883 compone el poema sinfónico "Penthesilea" con texto de Heinrich Kleist.

Como crítico musical de una revista de escasa importancia, "Salonblatt" gana un poco de dinero, pero se crea enemistades por su actitud poco objetiva, muy especialmente por sus ataques a Brahms con quien se demostró particularmente injusto.

Su carrera de crítico termina a consecuencias de la muerte de su padre, el 10 de mayo de 1887. La narración cronológica de sus creaciones durante unos cortos años, se asemeja al desencadenamiento de una fuerza primitiva. En febrero de 1888, en la soledad de Perchtoldsdorf, compone su primera serie de canciones

sobre textos de Mörike; en mayo continúa escribiendo canciones; entre agosto y octubre del mismo año, o sea, en 41 días, termina 9 más y pone música a 12 poemas de Eichendorff; en octubre inicia la selección de textos de Goethe y completa 50 canciones antes de febrero de 1889. Este es su primer gran período de creación, el que continúa hacia fines del mismo año. En octubre escribe su última serie sobre textos de Goethe e inicia el "Spanisches Liederbuch" con textos de Heyse y Beibel, terminando las cuarenta y cuatro canciones en marzo de 1890. En mayo y junio compone 6 series de canciones sobre poemas de Gottfried Keller, las que continúa en otoño (su época preferida para componer) y realiza 7 canciones del primer volumen de los "Italienisches Liederbuch" (noviembre de 1890).

Este acceso de actividad es seguido por un año de silencio; hasta noviembre de 1891 no termina su trabajo y en 25 días escribe 15 canciones más.

Durante cada uno de sus accesos creadores, Wolf buscaba instintivamente la soledad. Casi 115 canciones fueron escritas en la casa de la familia Werner en Perchtoldsdorf, cerca de Viena; 55 lo fueron en casa de la familia Köchert en Döbling y 29 en Unterach. Durante estos períodos de gran impulso creador escribía hasta 2 canciones por día. El 24 de febrero de 1888, por ejemplo, escribió "Elfenlied" y "Der Gärtner", ambas famosas en el mundo entero.

Escribir una ópera había sido su sueño más caro durante años y aunque buscó afanosamente el libreto que le conviniese, siempre rechazaba todo lo que se le presentaba. Por fin, una escritora vienesa, Rosa Mayreder, escribió un texto basado en "El Sombrero de tres picos", de Alarcón, libreto que reunía todas las condiciones deseadas por Wolf. El 1º de abril de 1895, en Perchtoldsdorf, terminó la partitura para piano y la partitura completa el 18 de diciembre. El más gran-

de anhelo de Wolf se había convertido en realidad, pero esta ópera, titulada "Der Corregidor", jugaría un papel decisivo en su destino. La Ópera de Viena, la de Berlín y la de Praga rechazaron la obra, y sólo la aceptó la de Mannheim. Mientras se ensayaba, el compositor asilado en la soledad de Perchtoldsdorf terminaba las veinticuatro canciones del volumen 2 de los "Italienisches Liederbuch". Hasta que no hubo terminado, no realizó el viaje a Mannheim, donde se estrenó el "Corregidor" el 7 de junio de 1896. El éxito fue considerable y la ópera fue repetida una vez más antes del final de la temporada. Fueron las únicas ocasiones que tuvo de ver su obra en escena, pues cuando se volvió a dar en Estrasburgo en 1898, ya estaba enfermo y en 1904, cuando llegó a Viena, ya estaba muerto.

Durante 1897 compuso las tres canciones basadas en sonetos de Miguel Ángel y en un acceso de optimismo inició su segunda ópera, "Manuel Venegas", con libreto de Moritz Hoernes. Ese mismo año, Mahler fue nombrado director de la ópera de Viena y Wolf, que lo conocía desde los días del Conservatorio, le llevó "Der Corregidor". Mahler le prometió montarla, pero cuando se anunció el programa oficial de la temporada, "Der Corregidor" no figuraba en él.

El golpe moral fue atroz para Wolf y sus amigos se vieron obligados a internarlo en un asilo donde sus alucinaciones fueron en aumento. No obstante, en 1898 fue dado de alta. Avergonzado, fue a refugiarse a su ciudad natal, donde visitó a su madre por última vez. De allí realizó un viaje por el norte de Italia, pero en octubre de ese mismo año los síntomas recrudecieron, culminando en un suicidio del cual pudo ser salvado. Por su expresa voluntad fue llevado al asilo local donde languideció durante 4 años y 4 meses, sumiéndose en una nube de locura cada día más densa, hasta que murió el 22 de febrero de 1903.

En este año del centenario de su nacimiento ha surgido, una vez más, la idea de realizar un proyecto que sus admiradores encaran desde hace años, la fundación de la Sociedad Internacional Hugo Wolf. La finalidad de esta sociedad es la de propagar el conocimiento de la obra de Wolf. Aunque se admira al compositor, sólo una pequeña fracción de su obra es conocida, pues de un gran número de sus obras importantes no existen ediciones por estar agotadas.

La Sociedad Internacional Hugo Wolf, consciente de esta deficiencia, ha iniciado la publicación, encargada a la Wiener Musikwissenschaftliche Verlag, de una edición completa y autorizada de toda la obra de Wolf, inclusive de aquellas obras que nunca han sido impresas, como también de varios fragmentos y borradores.

### *Isaac Albéniz*

El fundador de la escuela "nacionalista" española moderna, Isaac Albéniz, nació en Comprodón el 29 de mayo de 1860, cumpliéndose este año el centenario de su nacimiento.

Albéniz inició a muy temprana edad la carrera de virtuoso, ofreciendo conciertos dentro de la península, desde la edad de cinco años. Posteriormente, estudió en París con Marmontel, en Leipzig con Jadasohn y Reinecke, en el Conservatorio de Bruselas con Brassin, y en 1878, después de terminar sus estudios, se convirtió en discípulo de Liszt, en Budapest. Desde 1880 viajó por Europa y América, como virtuoso de fama internacional, incluyendo en su repertorio numerosas obras suyas. Entre 1880 y 1892 escribió más de 250 obras para piano, casi todas ellas escritas con gran rapidez.

El futuro autor de la "Suite Iberia", no fue sólo un concertista de piano sino que un verdadero músico y maestro de su ins-

trumento. Perteneció al "Quinteto Iberia", constituido por Albéniz, Arbós, Rubio, Agudo y Gálvez, y al "Trío Español", formado por Albéniz, Arbós y Rubio.

Como compositor de música para el teatro, Albéniz es autor de "The Magic Opal", "Henry Clifford" y "Merlin", óperas compuestas para el "Lyric Theatre", de Londres, y de "Pepita Jiménez", su mayor éxito lírico.

Desde 1893, Albéniz se radica en París, dedicándose exclusivamente a la composición. Allí frecuenta a D'Indy, Dukas, César Frank, Fauré y Debussy. En 1906 apareció el primer Cuaderno de la "Suite Iberia", obra que fue estrenada en la Salle Pleyel, el 9 de mayo, y el segundo Cuaderno fue estrenado en San Juan de Luz, el 11 de septiembre de 1907. Debussy se entusiasmó con esta obra y escribió a propósito de "Evocación": "Pocas cosas valen tanto en música como esta nueva "manera" de Albéniz." En 1908 dio término al tercer y cuarto Cuaderno de la "Suite Iberia", los que fueron estrenados el 2 de enero de 1908, en el palacio de la princesa de Polignac, y el 9 de febrero, en el Salón de Otoño de París, respectivamente. Albéniz, al escribirle al pianista Malats, comentando estos cuadernos, le dice: "Creo que en estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo..."

Después de terminar la serie de cuadernos de la "Suite Iberia", Albéniz inició una obra de gran aliento, que titularía "Azulejos", pero sólo alcanzó a escribir parte del Preludio, que posteriormente terminó Granados de manera impropia.

La casa de Albéniz, en París, se había convertido en el punto de reunión de los más eminentes músicos del momento y allí acudían también los jóvenes compositores españoles De Falla y Turina, que se encontraban estudiando en la capital francesa. El maestro predicaba a los dos jóvenes que compusieran música basada en los

cantos populares españoles. "No escribáis música a lo alemán o a lo francés. Hay que hacer música española, con acento universal, es decir, para que pueda ser oída y entendida por todo el orbe musical." Hablaba a dos convencidos; sobre todo Falla, que era autor de las "Cuatro piezas españolas" para piano. Turina meditó mucho sobre los consejos de Albéniz y ha escrito: "Las palabras de Albéniz resultaron decisivas para mí; fueron consejos que he tratado de seguir a lo largo de

mi carrera y que ofrendo a la memoria de aquel hombre genial y único."

Isaac Albéniz murió en Cambo, el 12 de mayo de 1909, rodeado de prestigio y de la admiración de los músicos franceses y españoles. El gran dolor que produjo la desaparición del exquisito músico se amortiguó con la idea de que la figura artística y humana de Albéniz —verdadero prototipo de la gracia y la simpatía españolas— es de las que se conservan lozanas, aunque pasen los años, porque son todo corazón.

# NOTICIAS

## *Obra de Leni Alexander, seleccionada para Festival de la SIMC*

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea nos ha informado que el Jurado del 34º Festival Anual que se realizará en Colonia (Alemania), del 10 al 19 de junio próximo, eligió la cantata "De la Muerte a la Mañana", para barítono y coro femenino, de la compositora chilena Leni Alexander. El Jurado Internacional de la SIMC se reunió en enero último y estaba formado por Wolfgang Fortner, de Alemania; Karl-Birger Bomdahl, de Suecia; Elliot Carter, de EE. UU.; Guillaume Landré, de Holanda, y Marcel Mihalovici, de Francia.

El programa del próximo Festival de la SIMC incluirá obras para orquesta sinfónica y obras de cámara, de autores contemporáneos, entre los más avanzados en el campo de las nuevas corrientes musicales, lo que confiere a la selección de la obra de Leni Alexander un especial relieve, ya que es un reconocimiento implícito a su labor en el cultivo de la música dodecafónica. Otra obra suya, "Cinco Epigramas" para pequeña orquesta, fue ejecutada recientemente en los conciertos de la Copper Unión de Nueva York.

En anteriores Festivales de la SIMC se han ejecutado composiciones de los compositores chilenos Orrego Salas, Becerra, Letelier y Riesco.

### *Nuevas obras de compositores chilenos*

JUAN ORREGO SALAS acaba de terminar un ballet, *La Oración del Saltimbanqui*, obra que será montada este año por el Ballet Nacional, con coreografía de Ernst Uthoff. Este ballet, que le fue comisionado por la Bethlehem Steel, será estrenado en noviembre en Nueva York.

DOMINGO SANTA CRUZ ha puesto término a *Endechas*, para tenor y ocho instrumentos, con textos del siglo XV, de Lope de Estuñiga.

SAMUEL CLARO creó una nueva obra electrónica, *Estudio Nº 1*, elaborada entre agosto y octubre de 1959, en el Laboratorio de Acústica, del Departamento de Investigaciones científicas, de la Universidad Católica de Chile, la que finalizó en febrero de 1960, en el Departamento de Grabación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El origen de este "Estudio" fue un encargo de Música Electrónica, hecho al autor para un documental sobre el Acero en Chile. El material acumulado para esta música incidental para la película, que por diversas razones no pudo materializarse, fue ocupado más tarde en la realización del *Estudio Nº 1*, la segunda obra de música electrónica hecha en Chile.

El *Estudio Nº 1* está dividido en cuatro trozos, en los que se aprovechan intensivamente las posibilidades del circuito modulador de frecuencias con que cuenta el Oscilador de audiodiferencia de la Bruel & Kjaer. Esto, unido a variadas mezclas y la utilización de los inagotables recursos propios de este tipo de música, constituyen la esencia de la obra.

El procedimiento Generador del sonido es puramente debido a medios electrónicos sin que en toda ella se haya empleado medio mecánico alguno ni instrumento tradicional para lograr sonoridades determinadas.

El instrumental empleado se divide en dos partes: equipo generador y equipo reproductor. El primer grupo está compuesto por tres osciladores, un modulador construido por José Vicente Asuar, ge-

nerador de pulsos y onda cuadrada, un Multivibrador y un mezclador de cuatro canales, construido, igualmente, por J. S. Asuar. El equipo reproductor, desgraciadamente, no ofrecía ninguna fidelidad técnica apropiada a este trabajo. Consistió en dos grabadoras Grundig de modelo casero y precarias condiciones, de dos bandas y velocidades aprovechables de  $3\frac{3}{4}$  y  $7\frac{1}{2}$  pulgadas por segundo.

Junto con las "Variaciones Espectrales", de J. S. Asuar, el *Estudio N° 1* fue enviado a Washington para ser estrenado en un concierto de música electrónica, organizado por la Unión Panamericana.

ALFONSO LETELIER ha terminado dos obras: *Cuatro Piezas para piano* y el *Cuarteto para Saxofones* y trabaja en el *Concierto para guitarra*.

### *La Universidad Católica crea la Cátedra de Música*

El Departamento de Música de la Universidad Católica de Chile, de reciente creación, tendrá a su cargo toda la labor de extensión musical universitaria que se realizará a través de conciertos, conferencias, cursos especiales de apreciación e historia, audiciones de radio, etc., e impartirá enseñanza musical en los grados medio y superior, a través de cátedras instrumentales de piano, violín, órgano, instrumentos de viento y de bronce, de la asignatura de canto, y de los diversos estudios paralelos que complementan los programas de enseñanza musical: Teoría, Solfeo, Armonía, Contrapunto, Composición, Historia de la Música y del Arte.

A las mencionadas asignaturas se agregará un plan completo y racional para la formación de directores de coros, con cursos especiales de práctica, repertorio y teoría general de la música, como también todos los estudios necesarios para la formación de maestros de capilla.

Dependerá de este Departamento el Co-

ro Universitario, que estará a cargo de Waldo Aránguiz, como también los diversos conjuntos de cámara, que principalmente servirán de base a la actividad de conciertos de la Universidad.

Paralelamente a la educación técnica superior y media de la música, se ofrecerán cursos breves de extensión musical, destinados a impartir conocimientos generales de historia, estética, y análisis, al público en general, el que podrá asistir en calidad de alumnado libre.

Juan Orrego Salas organizó y dirige este nuevo Departamento de Música, que funciona en Lira 28, y cuyos cursos se iniciaron en la primera quincena de abril.

### *"Laurel de Oro" es otorgado a Ernst Uthoff*

Los cronistas de cine, teatro y radio distinguieron a los artistas más populares de 1959 en una fiesta que tuvo lugar en el Teatro Caupolicán, a principios de marzo. Ernst Uthoff fue agraciado con una distinción especial, fuera de concurso, por los periodistas de espectáculos de Santiago, por sus brillantes creaciones personales y por su aporte a la creación del Ballet Nacional Chileno y de la danza en el país.

### *El Ballet Nacional invitado a Venezuela*

A raíz de la visita al país del Embajador de Chile en Venezuela, señor Juvenal Hernández, rector de la Universidad de Chile durante veinte años, bajo cuyo rectorado se creó el Ballet Nacional que dirige Ernst Uthoff, se conocieron las gestiones realizadas por nuestro Embajador en Caracas para que el Ballet Nacional visite Venezuela dentro de una fecha próxima. Esta embajada cultural chilena estará integrada por el Ballet y por el Instituto del Teatro, dependientes de la Universidad de Chile.



### *Octavio Cintolessi trabaja en un nuevo ballet*

El director y creador del Ballet de Arte Moderno, dependiente de la Municipalidad de Santiago, está actualmente trabajando en la coreografía de un nuevo Ballet, "Pasión", con música de Elgar. Esta obra de corte neoclásico será estrenada en el mes de mayo.

### *Brunin Zaror y Adela Ilevicky volvieron de Varsovia*

Los dos jóvenes pianistas chilenos, seleccionados para participar en el Concurso Internacional de Piano Federico Chopin, recientemente celebrado en Varsovia, acaban de volver al país, después de haber sido eliminados en la primera etapa de este concurso. El primer premio del Sexto Festival Chopin fue ganado por el italiano Mauricio Pollini, y el mexicano Miguel Block obtuvo el décimo lugar, adjudicándose, además, el premio especial ofrecido por el pianista Arthur Rubinstein, presidente de honor del referido certamen, cuyo monto fue de 20.000 zlotys.

### *Jack Bornoff visita Chile*

El Secretario Ejecutivo del Consejo Internacional de Música, de UNESCO, señor Jack Bornoff, realizó durante los meses de marzo y abril una amplia gira por doce países del continente americano, comisionado por la UNESCO para conocer la realidad de la vida musical en las Américas. Durante una permanencia en Chile de tres días, el señor Bornoff estuvo en estrecho contacto con la vida musical del país a través de prolongadas conferencias con personeros del mundo musical, tales como Domingo Santa Cruz, vicepresidente del Comité Directivo del Consejo Internacional de Música, entidad que fun-

ciona en el mundo entero a través de Comités Nacionales integrados por representantes de las principales actividades relacionadas con la vida musical y que en Chile es presidido por Santa Cruz y que incluye representantes de la Facultad de Música de la Universidad, del Instituto de Extensión Musical, de la Orquesta Filarmónica, de la crítica musical, de la enseñanza musical privada y fiscal y de la Asociación de Compositores.

Durante su visita, el señor Bornoff pudo darse cuenta de cómo funciona orgánicamente la vida musical chilena y quedó altamente impresionado por nuestras organizaciones. Su meta principal, durante este viaje, ha sido establecer en Canadá, Estados Unidos, Cuba, Brasil, Venezuela, Chile, Perú, Colombia y México, a través de los Comités Nacionales, dependientes del Consejo Internacional de Música de UNESCO, tres nuevas entidades, cuya labor propenderá a fomentar el mejor conocimiento de la música contemporánea de los distintos países del mundo.

### *Tribuna Internacional de Compositores*

La Sección Radio de UNESCO, División de Compositores, que celebrará una primera Reunión Internacional en París, entre el 2 y el 5 de mayo próximo, creará un intercambio de discos, grabaciones en cinta magnética y el envío de partituras que deberán ser ejecutadas por conjuntos nacionales, cuya finalidad será la difusión de las obras de compositores de los países miembros. En cuanto a Chile se refiere, el señor Bornoff dejó establecido el intercambio de material grabado y de partituras, a través del Instituto de Extensión Musical, quien recibirá el material que venga del extranjero y en colaboración con la Asociación de Radiodifusoras de Chile, discos, cintas magnéticas y las partituras que ejecutarán conjuntos chilenos, serán dados a conocer por una amplia red de emisoras de todo el país. A

su vez, el Instituto enviará a la Tribuna Internacional de Compositores en París obras grabadas de compositores chilenos, que serán radiodifundidas por la Sección Radio de la UNESCO en todos los países miembros, a través de los Comités Nacionales, y las partituras de obras chilenas que serán ejecutadas por conjuntos nacionales de los respectivos países.

En la primera Reunión Internacional de París, en mayo próximo, Chile estará representado por un miembro que será designado con la debida oportunidad.

#### *Centro de Documentación Chilena*

El segundo proyecto del señor Bornoff fue el de fundar, en los países americanos visitados, Centros Nacionales de Documentación. En estos centros se recopilarán discos y cintas magnéticas de obras nacionales, a fin de formar una amplia discoteca, publicaciones, partituras y documentación musical en general. La finalidad del Centro de Documentación es el de tener un material lo suficientemente variado y amplio como para establecer un intercambio de material musical con otros países, a través de los respectivos Gobiernos, y para que cada centro sea el punto donde los artistas extranjeros que visitan los países puedan de inmediato encontrar el material que necesitan y, al mismo tiempo, ponerse en contacto con los músicos del país visitado.

En Chile, el señor Bornoff encontró formado el Centro de Documentación Chilena en los distintos departamentos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. En el Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical están grabadas en cinta magnética todas las obras de autores chilenos, las que han sido ejecutadas por los distintos conjuntos pertenecientes al Instituto y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; a través de la Revista Musical Chilena y

las publicaciones del Instituto de Investigaciones Folklóricas y del Instituto de Investigaciones Musicales, todo lo relacionado con la musicología en Chile. Además, en los talleres de impresión de la Facultad se han iniciado las ediciones de partituras de compositores chilenos del pasado y del presente.

#### *Serie Internacional de Música Folklórica*

Otra de las preocupaciones del señor Bornoff, durante su visita a este país, fue la recopilación de música folklórica chilena para la serie de discos que el Consejo Internacional de Música, en colaboración con la Bärenreiter Musicaphon, editará próximamente, bajo el título "Voces del Pueblo". La Facultad de Ciencias y Artes Musicales, a través del Instituto de Investigaciones Folklóricas, hará la selección del material folklórico chileno, en grabación en cinta magnética, que será enviado a París para la confección del disco respectivo.

#### *Ballet Hindú y Ballet Imperial Japonés visitarán Chile*

Con motivo del ciento cincuenta aniversario, que se celebra este año, de la Independencia de Chile, el Ballet Indio realizará presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago y el Ballet Imperial Japonés se presentará en el Teatro Satch. Este último, integrado por diecisiete bailarines, dará a conocer desde las danzas rituales milenarias hasta las manifestaciones folklóricas orientales actuales.

#### *El tenor Tito Bruno Cepeda realiza espléndidos estudios de canto en Italia*

El tenor chileno Tito Bruno, que ha estado realizando sus estudios de canto en

la Accademia Tito Schipa, de Roma, acaba de ser agraciado con el Primer Premio para tenor extranjero en el concurso celebrado en Montechiari, en Breshia, y el Segundo Premio entre 98 concursantes de nacionalidad italiana.

Su maestro, Tito Schipa, ha declarado que Tito Bruno posee una hermosísima voz y óptimas cualidades vocales y que garantiza hacerlo cantar en las próximas temporadas de junio y septiembre, en las óperas de su repertorio.

### *Decesos de Esteban Eitler y Hans Karpicek*

Durante el mes de febrero dejaron de existir el compositor y flautista Esteban Eitler y el fagotista Hans Karpicek. Ambos artistas realizaron, durante años, una importante labor musical, destacándose el primero en los grupos de música de cámara de vanguardia, tanto por sus creaciones como por su extraordinaria eficiencia como organizador de conciertos de cámara, a base de música contemporánea y como instrumentista. Hans Karpicek, fagot de la Orquesta Sinfónica de Chile, se destacó siempre por sus excepcionales méritos artísticos y humanos.

### *Alfonso Bögeholz se recibe en Colonia de concertista en piano*

Alfonso Bögeholz, el talentoso pianista y compositor chileno radicado, desde 1955, en Alemania, se ha recibido de concertista en la "Staatliche Hochschule für Musik", de Colonia, donde tuvo como profesor de piano a Hansette Schmidt. La recepción de su título estuvo precedida por un concierto, en el que Bögeholz ejecutó la Partita en Do menor, de Bach, la Sonata, Op. 81 "Los Adioses", de Beethoven,

y los "Estudios Sinfónicos", Op. 13, de Schumann.

La crítica, especialmente severa en estos últimos tiempos, con los alumnos de la Hochschule für Musik, fue, sin embargo, muy elogiosa para la actuación del joven Alfonso Bögeholz. En el periódico "Kölnische Rundschau", del 8 de marzo de este año, aparecieron las siguientes líneas dedicadas al joven pianista: "...la presentación comprobó una sólida formación técnica. Su confiada concentración le permitió dar a las proporciones y formas todo su valor y fue así como exteriorizó su talento y musicalidad. Alfonso Bögeholz, comenzó con la Partita en Do menor, de Bach, ofreciendo una refinada síntesis del barroco y el romanticismo. Junto a la sonoridad supo hacer resaltar delicados sentimientos. Una línea similar siguió en la Sonata de "Los Adioses", de Beethoven. No obstante, el punto cumbre lo logró en los Estudios Sinfónicos, Op. 13, de Schumann..."

Durante el curso de sus estudios en Alemania, Alfonso Bögeholz ha realizado una fructífera labor, participando en conciertos, concursos (en los que ha obtenido premios), grabaciones radiales, etc. Una demostración de esta notable actividad es la inscripción que luce su Diploma: "Alfonso Bögeholz, que estudia desde el semestre del invierno 1955-56 en la Hochschule für Musik de Colonia, en el curso del profesor Hansette Schmidt, se recibió de concertista el 3 de marzo de 1960, actuando en un concierto público de esta escuela. Su ejecución demostró dominio técnico, extraordinaria gama de posibilidades en el sonido y colorido, como asimismo, una inconfundible facultad personal de creación. Es, además, un buen intérprete de música contemporánea. En conciertos anteriores ha tocado en forma impresionante la Sonata para piano, de Bela Bartok y una Suite para piano, de composición propia."

### *El Instituto de Extensión Musical forma la "Asociación Nacional de Ejecutantes"*

El 16 de marzo, el director del Instituto de Extensión Musical, señor Gustavo Becerra, convocó a todos los ejecutantes de Santiago para fundar la "Asociación Nacional de Ejecutantes". Es así como el Instituto se ha convertido, en esta nueva etapa de su desarrollo, en el empresario artístico de los artistas chilenos. A través de esta labor obtendrá una mayor solidez y prestigio para el gremio, buscando, al mismo tiempo, nuevas fuentes de trabajo profesional.

Las primeras ofertas que el señor Becerra pudo ofrecerles a los ejecutantes fueron las siguientes: en Radio Minería, espacios en que podrán actuar solistas y conjuntos que serán remunerados por esta emisora, además de los premios que se otorgarán a los mejores solistas y conjuntos que actúen; Radio Portales, próxima a inaugurarse, ha solicitado programas a cargo de ejecutantes jóvenes, en actuaciones pagadas, y el Instituto Chileno-Italiano de Cultura ha comunicado que dispone de E° 500, para organizar seis conciertos de música italiana.

Todos los ejecutantes del país deberán enviar al Instituto de Extensión Musical sus datos personales y su repertorio, a fin de que esta entidad pueda confeccionar los programas a ofrecerse. Los auspiciadores comerciales o filántropos serán buscados por el Instituto de Extensión Musical, dando como garantía el prestigio y seriedad de la institución. Ella le ofrece a los artistas la publicidad y la búsqueda del mercado donde actúen.

En esta misma reunión quedó elegido el centro que regirá los destinos de la Asociación Nacional de Ejecutantes pro fomento del trabajo musical. Hecha la votación, fue elegido Presidente Oscar Gaci-

túa; Secretario, Manuel Cuadros, y Directores, Federico Heinlein, Flora Guerra y Jorge Román.

### *El London Festival Ballet visita Santiago*

Con la presentación del London Festival Ballet, entre el 28 de abril y el 5 de mayo, se iniciará la temporada de ballet de 1960. Bajo el doble patrocinio del Consejo Británico de Relaciones Culturales y de su Alteza la Princesa Marie Louise, se presentará por primera vez en Chile un conjunto británico de alta categoría artística.

Esta compañía, que naciera gracias al esfuerzo de dos grandes bailarines ingleses, Alicia Markowa y Anton Dolin, tiene como primeras figuras a jóvenes bailarines británicos, formados por profesores de baile ingleses. El repertorio de la compañía habla de un eclecticismo muy instructivo, por cuanto incluye piezas clásicas de ballet de todos los tiempos y, al mismo tiempo, obras coreográficas neoclásicas y abstractas.

El London Festival Ballet, que actuará en el Teatro Municipal de Santiago, será el primer conjunto extranjero que actúe en la capital, como homenaje a los 150 años de la Independencia nacional. Durante su visita presentará los siguientes ballets: "Lago de los Cisnes", "Arlequinada", "London Morning", "Estudios", "Las Sílides", "The Witch Boy", "Don Quijote" (Gran Pas de Deux), "Symphony for fun", "Conciertos", "La Esmeralda" (Gran Pas de Deux), "Romeo y Julieta", "Baile de Graduados", "Napoli", "The Pas de Quantre", "Variaciones para Cuatro" y el "Príncipe Igor".

La *Revista Musical Chilena*, en su próximo número, reseñará detalladamente sobre cada una de las actuaciones en Chile del London Festival Ballet.

### *Juan Matteucci estrenará "Lucrecia", de Respighi*

En estreno absoluto en América, Juan Matteucci, director de la Orquesta Filarmonica, estrenará este año la ópera "Lucrecia", de Ottorino Respighi, cuya audición en Santiago seguirá a la de Roma.

La ópera "Lucrecia", que no alcanzó a ser concluida por el maestro, ha sido completada por su esposa. Como distinción especial, Matteucci recibirá la obra completa de Respighi, como donación por su interés permanente por la obra de este gran compositor italiano, del que ya ha dirigido en Chile "Las fuentes de Roma", "Aires Antiguos de laúd" y "Los vitrales de iglesias".

### *Universidad Católica, de Valparaíso, crea un Departamento de Música, bajo la dirección de Fernando Rozas*

La Universidad Católica, de Valparaíso, acaba de crear el Departamento de Música, destinado a desarrollar una importante actividad cultural y pedagógica. Fue nombrado director Fernando Rozas, quien acaba de regresar, después de dos años de estudios en Alemania.

Fernando Rozas organizó, en 1944, el Coro de la Universidad Católica, de Valparaíso, el que dirigió hasta 1958, fecha en que la Universidad le concedió una beca para que en Alemania perfeccionara

sus estudios de música en general y especialmente los relacionados con la dirección de orquestas y coros. Durante un año estudió en la Academia de Música de Detmold y, posteriormente, al obtener una beca del Gobierno alemán, terminó de perfeccionarse en la Academia Musical de Hamburgo.

El programa del Departamento de Música de la Universidad Católica, de Valparaíso, comprende la actividad coral, extensión musical y funcionamiento de cursos de pedagogía en música. Se creará un Coro Polifónico, que estará integrado por cien voces que este año preparará la Misa de Réquiem, de Mozart, y el Oratorio de Navidad, de Bach.

En cuanto al programa de extensión musical, comprende conciertos y conferencias. Los Cursos de Pedagogía en Música durarán tres años, al término de los cuales, previo examen, el alumno obtendrá el título de pedagogo en música. El deseo de la Universidad Católica, de Valparaíso, es crear, con el tiempo, un Conservatorio de Música.

### *Cuarteto de Orrego Salas en la BBC, de Londres*

La BBC, de Londres, incorporará, en la temporada oficial de sus programas, el Cuarteto de Cuerdas, de Juan Orrego Salas, el que será interpretado por el Cuarteto "Wang". Esta es la primera vez que una obra de autor chileno es incluida en los programas de esta emisora.

# NOTAS DEL EXTRANJERO

## ESTADOS UNIDOS

### *Festival de Música Oriental en la Universidad de California*

Bajo la dirección del profesor Mantle Hood, la Universidad de California, de Los Angeles, realizará, entre el 8 y 22 de mayo próximo, un Festival de Música y Arte Oriental, el que se llevará a efecto en Westwood campus. Gracias al esfuerzo colectivo de los distintos departamentos universitarios y a la labor de especialistas en estudios orientales, durante el Festival se realizarán conciertos de música oriental, con la participación de los estudiantes de la Facultad de Música, exposiciones de arte oriental, conferencias y cursos de filsoffa y poesía oriental.

La Universidad de California se ha destacado como el centro más importante de los EE. UU. en los estudios de música oriental y gracias a la participación en el Festival de músicos de esos países, como también de norteamericanos, que han realizado estudios en India, Java, Bali, Japón y Persia, la autenticidad y alta calidad del Festival está asegurada.

Además, dos de las más destacadas orquestas de Java y Bali se presentarán por primera vez ante el público occidental.

### *El Comité Nacional de Música de la UNESCO propone un intercambio musical interamericano*

El Comité Norteamericano de Música de la UNESCO, en la reunión celebrada en Nueva York, durante el mes de diciembre, aprobó un Plan de Intercambio de Música Interamericana, cuya finalidad es dar a conocer la música contemporánea de las Américas y crear los medios de intercambio de esta música entre los distintos países.

Para realizar este programa, se solicitará a las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos y a las de América Latina, incluir por lo menos una obra sinfónica importante de los compositores de cada país en sus respectivas temporadas oficiales. Además, se solicitarán los permisos necesarios para realizar grabaciones de estas ejecuciones, las que constituirán el archivo de las transmisiones radiales que transmitirá a América Latina La Voz de América y para los Estados Unidos, éstas se realizarán a través de una red nacional de emisoras.

### *Estadística de la vida musical norteamericana*

La Broadcast Music Inc. de los Estados Unidos, sociedad que cobra los derechos de autor de los compositores norteamericanos, acaba de realizar una encuesta que ha arrojado una estadística instructiva y sorprendente sobre diversos aspectos de la vida musical en Norteamérica. Por ejemplo, actualmente existen 1.402 orquestas sinfónicas en los Estados Unidos, en comparación con las 100 que existían en 1920. Además, hay alrededor de 210 orquestas escolares o universitarias y 100 orquestas de jóvenes. Desde 1948, alrededor de 1.000 obras, escritas por 300 compositores norteamericanos, han sido grabadas en discos microsurco. Los Estados Unidos poseen sobre 75 organizaciones nacionales de música, que agrupan sobre 900.000 miembros y que se consagran a mantener la vida de conciertos. En la actualidad, hay 728 compañías de ópera y 500 bandas de concierto, sin contar las que pertenecen a los colleges o universidades. La señora Helen M. Thompson, secretaria ejecutiva de la American Symphony Orchestra League Inc., al comentar la situación de la música, dice: "El extraordinario crecimiento de las instituciones y organizaciones musicales en

los Estados Unidos, el gran número de ejecuciones patrocinadas por las orquestas sinfónicas, centros municipales de ópera y las asociaciones de concierto, y el vertiginoso crecimiento del número de auditores de buena música se debe al hecho de que, cada año, en todo el país millares de ciudadanos consagran su tiempo, esfuerzo y dinero a la causa de la música. Cada año, un número creciente de firmas industriales y comerciales, cámaras de comercio y municipalidades aportan su esfuerzo y ayuda económica al desarrollo de la vida musical, pues estiman que semejante contribución forma parte de sus deberes cívicos."

## ISRAEL

### *Grabaciones en cinta magnética de música hebrea antigua*

Kol Israel (Servicio de Radiodifusión Israelita), ha preparado una serie de programas radiales, bajo el título de "El legado musical de Israel Antiguo". Esta organización desea ofrecer a las radios que se interesen por estos programas, copias de cintas magnéticas, con programas cuya duración es de 14 minutos. Las radiodifusoras interesadas deben dirigir sus pedidos a: "Israel Broadcasting Service", Jerusalem.

Se han preparado comentarios para cada programa, los que serán traducidos a los más importantes idiomas del mundo, conforme a los pedidos que se reciban. También puede pedirse el libreto original, el que cada emisora podrá traducir y adaptar a voluntad.

"El Legado musical de Israel Antiguo" incluye los siguientes títulos:

1. La Música de las Tribus Judías: a) Yemen, Hadramouth; b) Irac, Kurdistán, Persia, Afganistán, Cochín; c) Túnez, Marruecos, Grecia, Turquía, Siria y Egipto; d) Europa occidental y oriental.

2. Antigua Liturgia Hebrea y Canto Cristiano Primitivo: a) El Salterio; b) la salmodia de la Biblia en la tradición oriental judía; c) la salmodia judía de la Biblia y sus homólogos en las iglesias orientales; bizantina y románica; d) oraciones, himnos y cánticos.

3. Los instrumentos bíblicos y su subsistencia en la música popular: a) el cuerno (shofar) y la trompeta; b) la lira de David; c) flautas y tambores; d) instrumentos usados en la música de la Diaspora.

### *Mario Miranda ofrece un recital en Jerusalén*

El 7 de marzo, en el auditorio de la Y. M. C. A., el pianista chileno Mario Miranda ofreció un recital auspiciado por el Instituto de Relaciones Culturales Israel-Iberoamérica y patrocinado por la Embajada de Chile en Israel, con un programa que incluyó las siguientes obras: Bach: Partita en Sol; Mozart: Rondó en Re; Beethoven: Sonata en La bemol, Op. 110; Chopin: Dos Mazurcas y Balada en Fa menor; Debussy: Estampas y "L'île joyeuse".

Los críticos acogieron entusiastamente la actuación de Mario Miranda y "The Jerusalem Post" —principal diario en inglés— escribió: "Miranda está dotado de una técnica sólida, de una actitud seria e inteligente hacia los problemas de interpretación, de buen gusto para los matices y contrastes dinámicos y de un perfecto sentido del ritmo. Dominó la Partita de Bach a la perfección; su versión de la Sonata de Beethoven y la Balada de Chopin, fueron un despliegue impresionante de personalidad y técnica. Las obras de Debussy cuadraron eminentemente con su sentido de colorido en un despliegue de elevada cultura y refinamiento."

## I N G L A T E R R A

*Festival Musical 1960,  
en Londres*

Por lo menos cinco grandes orquestas, con la participación de las más grandes luminarias de la música actuarán, durante el Festival de Música de Londres, que se realizará en el Festival Hall, entre el 18 de septiembre y el 2 de octubre de 1960. El concierto inaugural lo ofrecerá la orquesta y coros de La Scala de Milán. El Festival lo organiza la Associated Rediffusion y su empresario será S. A. Gorklinsky.

*El Consejo Internacional de  
Música prepara dos series  
de discos*

El Consejo Internacional de Música, en colaboración con la Bärenreiter Musikaphon (Kassel-Basle-Londres-New York), prepara, bajo los auspicios de la UNESCO, dos series de discos: la "Antología Musical del Oriente", bajo la dirección de Alain Daniélou, y la Serie Internacional de música folklórica, bajo el título "Stimmen der Völker" (Voces del Pueblo).

*Universal Edition editará en  
alemán las cartas de Webern*

La Editorial "Universal Edition" anuncia la primera edición en alemán de las cartas de Anton Webern, en un volumen que incluye 140 cartas completas o extractos, escritas por el compositor a su amiga, la poetisa austríaca, Hildegard Jone, y a su marido el escultor Josef Humplik. Esta correspondencia, que abarca los 19 últimos años de la vida de Webern, encierra importante material biográfico. La obra no sólo da a conocer el desarrollo de una gran amistad entre el compositor y sus amigos artistas, sino que ofrece impor-

tantos datos sobre sus puntos de vista en relación con los problemas musicales, el arte en general y muchos otros tópicos.

## U R S S

*Un manuscrito de Beethoven  
fue descubierto en Moscú*

En 1939 fue descubierto, en un archivo de Moscú, un cuaderno de formato bastante grande, que contenía gruesas hojas de papel pautado, amarillentas, pero bien conservadas, con notación musical hecha por una mano desconocida. A veces se trataba de un cúmulo caótico de notas, diseminadas en aparente desorden por la página, la mano del autor, falta de tiempo para reproducir todas las sutilezas y las volutas del pensamiento musical, trazaba con febril rapidez una línea continua, donde sólo una mirada ejercitada podía adivinar el movimiento de la melodía. A los apuntes en tinta seguían otros a lápiz, que habían conservado toda su nitidez. Las hojas enteramente cubiertas de notas apretadas alternaban con otras donde los signos, de trazo desigual, aunque bastante amplio y minucioso, parecían haber sido escritos en la oscuridad por una mano insegura, como se suele escribir de noche, extendiendo el papel sobre las rodillas y mirando con fijeza el casi imperceptible cuadrado blanquecino del papel. Evidentemente, aquellos apuntes se habían hecho casi en la oscuridad: en la hoja podían verse gotas de la cera de una vela.

El manuscrito fue enviado al Conservatorio de Moscú. Se comprobó que los apuntes eran del propio Beethoven y aunque los especialistas estaban enterados de la existencia de aquel cuaderno en Rusia, desde hacía casi un siglo, en los últimos treinta años se habían perdido sus huellas.

La primera noticia de este manuscrito de Beethoven, que se encontraba en Rusia desde la mitad del siglo pasado, apareció



en el libro "Beethoven", del investigador petersburgués W. von Lenz, editado en alemán el año 1860, en Hamburgo. El autor decía que el manuscrito era propiedad de M. Vielgorski, quien lo adquirió a algún anticuario en el extranjero. Por herencia, el cuaderno pasó a su hija, A. Vielgórskaia-Venevítinova y, luego, al hijo de ésta, el arqueólogo M. Venevítinov, director del Museo Rumiántsev, de Moscú, quien, comprendiendo todo el valor autógrafo, lo dio a conocer, a principios de siglo, al compositor S. Tanéiev, discípulo de Tschaikovsky. El manuscrito produjo en Tanéiev una impresión tan fuerte que, en su diario, señaló ese día como un acontecimiento.

Tanéiev se dirigió en seguida a M. Beliáiev, conocido editor de música, para recomendarle encarecidamente su publicación, pero sus esfuerzos resultaron infructuosos. Poco después de la muerte de M. Venevítinov, se perdieron sus huellas y sólo apareció a fines de la década del treinta de nuestro siglo.

N. Fishman, que ha dirigido la labor de investigación sobre el *Libro de bocetos* y ha descifrado las anotaciones de Beethoven, ha declarado que este precioso documento para la historia de la música contiene 168 páginas de apuntes autógrafos de Beethoven. En él figuran los primeros bocetos de obras, tales como la *Sinfonía Heroica*, la famosa *Sonata a Kreutzer*, la *Sonata 18* y las *Seis variaciones, Op. 34*, para piano, las *Quince variaciones con una fuga* sobre el tema del ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, el *Gran dúo vocal para soprano y tenor*, con letra del poeta Pietro Antonio Metastasio, el *Oratorio, Op. 85*, el *Terceto, Op. 116* y otros.

El estudio del cuaderno de notas ha hecho descubrir apuntes de obras absolutamente desconocidas: cánones vocales, esbozos polifónicos, pequeñas piezas, virtuosas cadencias, ejercicios para pianoforte.

La comparación de la multitud de va-

riantes del *Libro de bocetos* proporciona un material abundantísimo para el estudio profundo del método creador del gran maestro, pone de manifiesto con viveza la intensa labor que precedía a los apuntes, explica el punto de vista de Beethoven respecto a los diferentes medios de expresión musical y descubre la marcha de su pensamiento.

El *Libro de bocetos* será publicado en 1960, en Moscú, por la Editorial de Música del Estado. Las páginas del autógrafo de Beethoven se reproducen en facsímil, con un descifrado y explicaciones. Los comentarios detallados permitirán restablecer con toda claridad el proceso de trabajo del compositor al crear sus obras inmortales. Los músicos de todos los países podrán conocer un manuscrito precioso del eminente sinfonista alemán.

## ITALIA

### *Vacaciones Musicales 1960*

Los Cursos Internacionales de Música Italiana que se celebrarán en el Conservatorio de Música "Benedetto Marcello", en el Palacio Pisani de Venecia, desde el 16 de agosto al 30 de septiembre de este año, tienen por finalidad dar a conocer la música italiana de distintos siglos y muy particularmente la de la célebre escuela veneciana. Con este fin el Conservatorio "Benedetto Marcello", ha organizado "Cursos de interpretación", "Clases conciertos" y contactos con las más importantes personalidades del mundo musical italiano.

El programa de las "Vacaciones Musicales 1960" incluye un Festival de Música Italiana desde 1500 a 1700; cursos de interpretación, composición, musicología, dirección coral y dirección de orquesta para teatro, conciertos, visitas a exposiciones y galerías, manifestaciones conmemorativas, etc.

Los inscritos en los cursos de composi-

ción podrán participar en un concurso cuyo primer premio será de 100.000 liras y la composición que obtenga el primer premio será ejecutada en un concierto de las "Vacaciones Musicales 1960".

El Gobierno italiano asigna Premios de Estudios de 120.000 liras cada uno a jóvenes extranjeros que se inscriban en los cursos y que tengan un diploma o sean estudiantes de Cursos Superiores de Conservatorios o Academias Musicales.

Los interesados deben presentar una solicitud en la Embajada de Italia en Santiago antes del 31 de mayo.

### *Operas que serán estrenadas durante el Maggio Musicale Fiorentino*

Durante el 23 Maggio Musicale de Florencia, en 1960, se ofrecerá la primera audición mundial de tres óperas: "Una Notte in Paradiso", de Bucchi; "Il Mantello", de Chailly, y "La Notte del Nevraštenico", de Rota. Otras de las óperas incluidas en la programación, son: "Eloisa", de Cherubini; "Jenufa", de Janacek, y la "Euredici", de Peri. La primera audición en el siglo XX, de la "Messa di Requiem", de Paisiello, será ofrecida durante el Festival y en el campo de la danza actuarán el New York City Ballet y el Ballet du Theatre de Paris.

## CANADÁ

### *Alberto García Guerrero, juzgado por Boyd Neel*

El director de orquesta, Boyd Neel, publica, en el Boletín del Real Conservatorio de Música de Toronto, un conceptuoso artículo sobre Alberto García Guerrero, en cuyos párrafos principales dice: "La repentina muerte de Alberto Guerrero no sólo fue un rudo golpe para el Conservatorio Real, sino que un desastre para el Canadá y la música canadiense. La irra-

diación de su influencia no sólo se hizo sentir en este país, sino que también en la escena internacional y su pérdida es irreparable."

Después de una breve biografía sobre la extraordinaria labor realizada por Alberto García Guerrero en Chile, el articulista continúa diciendo: "Su fama como profesor de categoría internacional se produjo tarde en su carrera. Durante años trabajó con ahinco y en forma excelente, pero era poco conocido fuera del Canadá. Fue el extraordinario éxito de Glenn Gould lo que lo colocó entre los grandes maestros de nuestro tiempo. Gould fue el primero de una serie de brillantes alumnos, formados por Guerrero durante sus últimos años. Es así como deja la huella de una gran tradición pianística en este país.

"Un caballero extremadamente culto y cortés' sería la mejor descripción de este hombre que nos fue tan querido. Un solitario entre los maestros de Toronto, rara vez se presentaba en público y ni siquiera se le veía en el Conservatorio, porque daba sus clases en su hermosa mansión. Viajó a Nueva York una vez en veinte años y lo hizo para escuchar a su alumno Ray Dudley, cuando tocó un concierto con la Filarmónica. Odiaba los viajes y nunca se sentía más feliz que en su casa cerca de Orillia, acompañado por un grupo de amigos íntimos. Era un charlador extraordinario y podía discutir cualquier aspecto artístico con profundo conocimiento. La literatura y las artes plásticas eran dominios que le eran familiares, al punto que una velada en casa de Guerrero trasladaba a los salones proustianos de comienzos de siglo. Creo que la palabra "civilizado" es el término que mejor describe a este gran caballero.

"Sus métodos de enseñanza son casi imposibles de definir. Siempre insistió que no tenía un método, porque cada alumno debía ser enseñado de una manera distinta y de acuerdo con su temperamen-

to. Cuando se lograba discutir este punto con él, la discrepancia entre ejecución y técnica era el tema que siempre afloraba a la superficie. Esto era lo que más le preocupaba. Siempre contaba la anécdota de aquel alumno suyo, durante sus primeros años en el Canadá, cuando después de un concierto ofrecido por Guerrero, éste le dijo: "Ud. no toca como enseña. Por ejemplo, Ud. enseña que los dedos deben mantenerse en esta posición, que la muñeca debe colocarse a un cierto nivel, que los codos y los hombros deben ponerse así o asá: luego, cuando Ud. toca, no obedece a ninguna de sus reglas." Por lo visto, Guerrero meditó sobre esto durante años, porque se dio cuenta de que era verdad, pero nunca pudo descubrir la explicación definitiva. Decía: "Siempre dudo si los centenares de cosas que consideramos nuestro deber enseñar al alumno no son medios que impiden hacer música en el piano." Luego se extendió sobre esta discrepancia entre ejecución y técnica y citaba a Franz Liszt, quien enseñaba que las octavas debían tocarse desde la muñeca, levantando la mano en forma exagerada y lanzándola sobre las notas, pero cuando él tocaba, siempre se le describía como "remeciendo las octavas desde sus mangas". Liszt enseñaba a sus alumnos a dar el tono con un movimiento vigoroso y lanzado del antebrazo, pero, decía Guerrero, los contemporáneos de Liszt, al describir su manera de tocar, decían que "sus manos iban y venían, amasando las teclas."

"La mano es una parte del cerebro", era una de sus expresiones favoritas. Nunca dejó de asombrarle la delicadeza milagrosa de los movimientos de las manos. Uno de sus experimentos favoritos era el de colocar pequeños objetos de distintas formas y pesos sobre una mesa y pedirle al alumno levantar cada uno de ellos a algunos centímetros y luego volver a colocarlo en el mismo lugar. Así podía demostrar la increíble destreza y el impulso des-

plegado por las manos para levantar cada objeto. Luego elaboraba sobre esta demostración, explicándole al alumno que la posición de la mano y los dedos en este experimento correspondía exactamente a lo que él quería ver cuando se sentaba frente al piano, o sea, como cada objeto tenía una forma distinta, la posición tenía que diferir en cada caso. Todo esto enfatizaba su teoría de que la discrepancia entre técnica y ejecución provenía de la excesiva importancia que se le da al análisis del acto mismo de tocar sin reflexionar suficientemente en la integración de todos los movimientos, o sea, de "que la mano es parte del cerebro".

"Nunca se cansaba de citar a Mersenne, quien declaró que el arte, ciencia y movilidad de la mano es tan grande, que la mano puede calificarse como uno de los principales instrumentos de sabiduría y razonamiento. Otro axioma, al que a menudo escuché a Guerrero referirse, proviene de los griegos, y dice que "la sabiduría humana reside en la mano y el ser humano debe ser considerado sabio no sólo porque tiene manos, sino que más bien las manos le fueron dadas, porque se supone que es sabio. Es así como realiza los dictámenes del arte y de la razón."

"Jamás he conocido un maestro, de cualquier cosa que fuere, que inspirara un respeto y afecto como el que Guerrero supo infundirle a sus alumnos. Todos y cada uno de ellos lo adoraba. Es irremplazable, pero aunque nos ha dejado, su obra sigue viva en el gran número de alumnos talentosos que dejó tras de sí. No son muchos los hombres que disponen de semejante legado al partir."

## A L E M A N I A

### *Festival mundial de música en Colonia*

El jurado del 34º Festival Mundial de Música dio a conocer, a mediados de

enero de 1960, las obras de compositores contemporáneos elegidas para el programa del Festival. El 34º Festival de Música se celebra, del 10 al 19 de junio, en Colonia. El jurado eligió 29 obras modernas de compositores de Europa, de los Estados Unidos, Argentina, Israel y Corea. Se trata de 14 obras para orquesta, 6 tiempos vocales y 9 obras de música de cámara. Los miembros del jurado fueron Elliott Carter (Estados Unidos), Marcel Mihalovici (Francia), Karl Birger Blomdahl (Suecia), Wolfgang Fortner (Alemania) y Guillaume Landré (Holanda). En la Semana de Opera Contemporánea, que organiza el Teatro de Colonia durante el Festival Mundial de Música, se presentarán obras de Prokofieff, Fortner, Stravinsky, Ravel, Berg y Nabokov.

### *The World of Music*

De las comunicaciones que ha venido publicando el Consejo Internacional de Música (UNESCO) surgió en 1959 la revista musical internacional en tres idiomas, "The World of Music", que se publica en la Bärenreiter Verlag (Kassel), y que informará sobre la vida musical de la actualidad y la colaboración en el campo musical.

La revista se publica desde enero de 1960 seis veces al año, bimestralmente, como órgano del Consejo internacional de música. En la revista figuran trabajos, informes y noticias en inglés, alemán y francés. Una sección especial está consagrada a los concursos musicales en todo el mundo.

### *Archivo internacional de música popular*

El Museo Etnográfico del Berlín Oeste colecciona desde hace decenios discos y cintas magnetofónicas con música popular de muchos países del mundo. Durante la guerra se destruyó una parte del Archi-

vo, pero en los últimos años se ha logrado, sin embargo, restablecer la colección. En nuevos viajes de investigación se han añadido numerosas cintas magnetofónicas nuevas. La Universidad del Estado federal americano de Indiana ha enviado recientemente al Museo 120 cilindros de cera con grabaciones de música exótica de todo el mundo y música popular de Europa. Aquí figuran también copias de valiosas piezas de la colección de Berlín, cuyos originales fueron víctimas de la guerra. Una de las piezas más valiosas es la grabación de cantos de los habitantes de Tierra del Fuego extinguidos entre tanto. También las obras instrumentales y cantos de otros grupos étnicos, como los Wedas de Ceilán, constituyen un valioso material de trabajo para los musicólogos.

### *Se ha publicado un nuevo concierto de Haydn*

En la Nagels-Verlag (Kassel) se ha publicado recientemente el nuevo concierto de Haydn que descubrió Horst Heussner en el año Haydn, en 1958. Se trata del concierto en Do mayor, hasta ahora perdido, para piano, dos violines y violoncelo. Como la mayoría de los conciertos del preclasicismo, se concibió también para música de cámara y puede ejecutarse como cuarteto para piano con solo de arco (Precio de la partitura con voces: 8.— DM).

### *Música viva*

Junto a la serie de conciertos de "Música viva" en Munich y "La nueva obra" en Hamburgo, los conciertos de Colonia "Música contemporánea" constituyen un centro para estrenos de música moderna. En los últimos meses se registraron diferentes estrenos generales y primeras interpretaciones en Alemania. De Henryk Gorecki (Polonia) se ejecutó el magistral-

mente construido "Epitafio" para coro mixto y cuatro instrumentos. El artista de 26 años es indudablemente uno de los talentos que más prometen en la nueva generación de compositores polacos. Igor Stravinsky hizo una refundición del motete "Ilumina nos" del cromático del Renacimiento, Gesualdo, que pudo escucharse también en Colonia en esta serie de conciertos. Anton Webern, el clásico de la música moderna serial, figuró con el estreno de un tiempo de trío de arco de su obra póstuma.

La "Staatsorchester" de Stuttgart ejecutó la "Elegía", op. 72, de Marcel Mihalovici. Mihalovici pertenece al círculo de músicos oriundos del Este de Europa que en la Europa Occidental han encontrado una segunda patria y que están influidos por el impresionismo. En el severo arte del compositor rumano se refleja con toda intensidad esa continuación del estilo impresionista. En el mismo concierto se ejecutó el "Capriccio para orquesta", una obra de juventud del compositor austriaco Gottfried von Einem de la Escuela berlinesa de Boris Blacher. El acento recae visiblemente en el refinamiento rítmico, mientras que el tratamiento de lo orquestal es reservado.

### *Philharmonia Hungarica*

La "Philharmonia Hungarica", fundada a fines de 1956 por músicos húngaros refugiados en Austria y que desde entonces se ha presentado en numerosas ciudades de Europa y en los Estados Unidos, se ha trasladado ahora a la República Federal de Alemania. La ciudad de Marl en Westfalia ha aceptado el patrocinio y los músicos húngaros serán ciudadanos. Por encargo de la Comisaría de Refugiados de las Naciones Unidas, Yul Brynner, agradeció en un acto celebrado en Marl, el que la ciudad haya concedido una nueva patria a la famosa orquesta húngara.

La orquesta podrá proseguir desde aquí sus giras artísticas.

### *Martinon, nuevo director de la Orquesta de Düsseldorf*

La ciudad de Düsseldorf ha nombrado director general de música de la ciudad a Jean Martinon, de 49 años. Martinon, que en los dos últimos años dirigió la "Israel Philharmonic Orchestra" en Tel Aviv, sucederá al director Eugen Szenkar, que ha dimitido por razones de edad. El futuro director de la Orquesta de Düsseldorf, nacido en Lyon, estudió en París con Alberto Roussel y Charles Munch, es caballero de la Legión de Honor. Ha dirigido importantes orquestas en Nueva York, Londres, Varsovia y Belgrado. En Alemania fue conocido por una tournée con la Orquesta Sinfónica de la Radio de París en abril de 1959.

## OPERA BALLET

### *Se ha descubierto una ópera de Händel*

El historiador de la música, Dr. Credie, descubrió a fines del año 1959, en el segundo centenario del nacimiento de Georg Friedrich Händel, la partitura original de su ópera "Ricardo I". Esta ópera del compositor alemán se representará en 1960 en Alemania y en Suecia. Las notas de la partitura fueron a parar, en el siglo XIX, a una biblioteca de Estocolmo. Como llevaban el signo de R. Keiser, un compositor alemán de óperas del siglo XVIII, fueron pasadas por alto hasta ahora por los musicógrafos. La obra se estrenó el 16 de mayo de 1727 en Londres y la primera representación alemana tuvo lugar, también en 1727, en Hamburgo. El Dr. Credie pudo comprobar, en minuciosas investigaciones, mediante la comparación con ayuda de microfilms, que la par-

titura de Estocolmo es el original de la obra perdida.

### *"La oca del Cairo", de Mozart*

La ópera desconocida de Mozart, "La oca del Cairo", representada por primera vez hace 20 años, ha sido puesta en escena hace poco en el "Staatstheater" de Baden, en Karlsruhe. Mozart empezó a escribir esta obra en 1783, pero no la terminó. Se trata de una ópera en un acto que ahora ha sido instrumentada por Virgilio Mortari y reconstruida en varias partes. Mortari, profesor de Composición en una Academia de Música en Roma, pudo asistir al éxito del estreno en Karlsruhe.

La música, sobre todo en las escenas de los celos y de la reconciliación entre la doncella Aurette y el preceptor Chichibio, así como en el gran final bufo con el viudo enamorado Don Pippo, está cerca de las "Bodas de Fígaro". El estreno de Karlsruhe fue dirigido por el maestro Frithjof Haas y la escenificación fue de Waldemar Leitgeb. La misma noche se representaron también dos óperas cortas del compositor francés Darius Milhaud, "El rapto de Europa" y "Ariadna abandonada".

### *10º aniversario de la muerte de Kurt Weill*

El 3 de abril de 1960 falleció hace diez años el compositor Kurt Weill, el creador de la "Opera de tres centavos" ("Dreigroschenoper") y otras óperas famosas. Weill nació en Dessau en 1900. Fue discípulo de Busoni y vivió hasta 1933 en Berlín y luego en París y Nueva York. Después de las óperas "El protagonista" (1926) y "Mahagonny" (1927) logró un éxito mundial con la "Opera de tres centavos". En América intentó fomentar el desarrollo de una ópera popular americana, especialmente en los últimos años,

con la obra "Down in the Valley" (1948). Kurt Weill prestó un importante concurso al arte de la ópera de la primera mitad del siglo XX y empleó, en una nueva forma, el jazz y el song en la ópera.

### *Documentos de música antigua*

El proceso que en el curso de los siglos condujo en Alemania a los clásicos de la música del siglo XVIII y del XIX está documentado en las nuevas publicaciones de la serie "El legado de la música alemana" (editado por la Comisión de Historia de la Música). Con el título de "Monumentos de la música alemana" se publica esta serie desde 1891. La serie se interrumpió al terminar la guerra.

En 1953 se reunieron musicólogos, bibliotecarios y editores para reanudar este trabajo que hoy dirige el Prof. Hans Albrecht (Universidad de Kiel). Su misión es la de publicar en ediciones originales importantes fuentes de historia musical, con el fin de preparar al mismo tiempo las ediciones para la interpretación.

La serie "El legado de la música alemana" está dividido en las diez secciones siguientes: 1ª Música de orquesta, 2ª Motetes y misas, 3ª Canciones a varias voces, 4ª Opera y arias, 5ª Música de cámara, 6ª Organo, piano y laúd, 7ª Edad media, 8ª Obras seleccionadas de distintos compositores, 9ª Oratorios y cantatas y 10ª Prerromanticismo.

Desde la reanudación de las publicaciones en 1954 se han publicado 12 volúmenes. Entre ellos se encuentra el "Código mensural de Nicolaus Apel", edición de una importante colección manuscrita de música a varias voces de hacia 1500 y, además, un volumen con conciertos para clarinete, del siglo XVIII, y arte alemán de órgano del siglo XVII. La serie "El legado de la música alemana" se publica en nueve editoriales de música. Los prospectos pueden pedirse a la Bärenreiter Verlag, Kassel.

### *Música moderna*

En Berlín, Lorin Maazel dirigió el concierto de violín de Alban Berg. Como solista actuó Christian Ferras. En esta composición, que en la nueva música no tiene paralelo, Berg logró una sutil elaboración de aires populares y corales en la esfera de la música serial. Antes de esta obra la Orquesta Filarmónica, dirigida por Maazel, ejecutó las piezas infantiles "Ma mère l'oye", de Ravel, con el original brillo de su colorido instrumental.

Dos coros mixtos sumamente difíciles de Arnold Schönberg, de 1926, han sido cantados recientemente por primera vez en Alemania en la serie de conciertos de "Música contemporánea". Schönberg escribió estos coros en Berlín, Opus 27, en la técnica dodecatonal. En el mismo concierto se oyó la transcripción que Anton Webern hizo del gran tiempo final a seis voces del "Sacrificio musical" de Bach, y además, los "Oiseaux exotiques", del compositor francés Olivier Messiaen.

Hans Werner Henze dirigió en Colonia en diciembre de 1959 su ciclo "Nocturnos y arias para soprano y gran orquesta", inspirados en dos poesías de la poetisa Ingeborg Bachmann. Las dos arias están encuadradas en tres piezas para orquesta que tienen un carácter de balada. La obra fue estrenada hace dos años y, según escribió el crítico Edmund Nick en el diario "Die Welt" (Hamburgo), significa un "satisfactorio enriquecimiento del canto sinfónico. Cautivador desde los primeros acordes de los arcos, el conjunto es una forma extraña de la nueva música. La soprano Helga Pilarczyk y la orquesta cumplieron brillantemente las exigencias de la obra".

### *Se ha fundado la "Fonoacademia" alemana*

En Nuremberg se fundó en 1959 una "Fonoacademia alemana" que se ha asig-

nado la misión de examinar los nuevos discos que se lanzan al mercado y de conceder dos veces al año premios para los mejores que se graben de música seria. El archivo recogerá absolutamente toda la producción alemana de discos. La presidenta honoraria de la "Fonoacademia" es la pianista Elly Ney, y los vocales, entre otros, el director general de música Rudolf Kempe, el sochantre de Santo Tomás de Leipzig, Prof. Kurt Thomas, el rector de la Escuela Superior de Ciencias Sociales y Económicas de Nuremberg, Prof. F. W. Schoberth y el director general de música Lovro von Matačić. En la nueva asociación han entrado también varios críticos musicales.

### *Estreno de "Edipo el Tirano" de Orff*

La nueva obra escénica de Carl Orff, "Edipo el Tirano", fue estrenada el 11 de diciembre de 1959 en la "Staatsoper" de Stuttgart, en presencia del compositor. La representación inició una semana Orff en la Opera de Stuttgart, que presentó también "Antígona", "La luna" y los "Trionfi". "Edipo" sigue la línea de la "Antígona". Una vez más, el compositor ha escrito una obra musical, basándose textualmente en Sófocles, en la traducción de Friedrich Hölderlin. La música renuncia a formas independientes y se adapta completamente al drama. En ese estilo de Orff recitan los cantantes en una especie de declamación rítmica largos pasajes y frecuentemente la palabra hablada sustituye completamente a la cantada. El papel de Creón se confió a un actor (Hans Baur). Las arias en los puntos culminantes de la pasión adquieren breves formas vocalizadas. En toda la partitura no se encuentran frases melódicas más que en pocos compases.

La orquesta es tratada por Orff como un enorme instrumento de batería. La

instrumentación es casi la misma que en la "Antígona": faltan casi por completo los instrumentos de arco, hay 6 pianos, 4 arpas, flautas, oboes y una batería de 18 músicos con xilófonos, metalfonos, carrillones, tamtams, diferentes cajas y otros instrumentos especiales que dan una rica escala rítmica.

El director de orquesta fue Ferdinand Leitner, el realizador, Günther Rennert, y la abstracta escenografía la hizo Caspar Neher. El gran papel de Edipo lo desempeñó, al parecer sin esfuerzo, Gerhard Stolze, uno de los mejores actores entre los tenores alemanes. El único papel femenino lo encarnó Astrid Varnay (Yocasta) con alto dramatismo. Los artistas y el compositor fueron largamente ovacionados.

### *La ópera de Nabokov sobre Rasputín*

En noviembre de 1959, en una gran "première" internacional, se estrenó la ópera de Nicolas Nabokov, "La muerte de Rasputín". El compositor nació en 1903 en Rusia y vive en París. El libreto es del lírico inglés Stephan Spender. En la versión completa que se representó en Colonia, el primero y el tercer actos se tomaron de una versión primitiva, a la cual se añadió un segundo acto, haciendo así una ópera que llenaba el programa.

En la "Frankfurter Allgemeine Zeitung", el Prof. H. H. Stuckenschmidt (Berlín) dice sobre la nueva ópera que tiene un "parlando de asombrosa seguridad, que procede de Tchaikovsky, y que alcanza su punto culminante en los diálogos entre Rasputín y el Príncipe. La figura de Rasputín con grandes momentos tradicionales, pero magistralmente dominados, de arrebato y dramatismo, asegura a la obra un penetrante éxito. Grandes pasajes musicales están deducidos de una

serie dodecatonal que en algunos acordes recuerdan a Stravinsky. El libreto es de alta intensidad dramática y presenta cuadros del pasado de Rasputín. Constantemente Nabokov emplea en su partitura folklore ruso, especialmente en las canciones de los soldados heridos". Oscar Fritz Schuh, el nuevo intendente de Colonia, ofreció una escenificación en el estilo del gran teatro naturalista. "Es una escenificación de efectos teatrales que se suceden unos a otros. Josef Rosenstock dirigió con segura mano la imponente orquesta y en la escena dominó una fuerte personalidad, un gran cantante: el bajo Franz Andersson como Rasputín. Fue una brillante "première" ante un auditorio de prominentes europeos y americanos. Nabokov y su libretista Spender obtuvieron con sus colaboradores un éxito rotundo e indiscutible".

### *Descubrimiento de una obra maestra del romanticismo*

Con motivo del centenario de la muerte de Louis Spohr, el "Staatstheater" de Kassel presentó esta temporada una nueva escenificación de la ópera "Jessonda", que durante mucho tiempo fue considerada como la obra principal del romanticismo y que después cayó en el olvido. La partitura, terminada en 1822, es la ópera más audaz del romanticismo alemán. Spohr amplió en ella la tonalidad clásica con innovaciones armónicas y formales, llegando casi hasta Wagner. "Jessonda" es también la primera ópera compuesta enteramente con "leit motiv". Wagner y Richard Strauss la estimaban como la principal obra del romanticismo. La música de Spohr sobresale en las partes líricas y exóticas, especialmente en las escenas del templo genialmente caracterizadas. En Kassel el director de orquesta Rudolf Dücke y el realizador Hans-Georg Rudolph procuraron dar a "Jessonda" un



estilo de leyenda. El crítico Herfried Homburg dice en "Die Welt" (Hamburgo): "Se ofreció una joya musical con noble melodía y una pléthora de delicados efectos. "Jessonda" tuvo una sorprendente aceptación y el público la aplaudió espontáneamente." La representación cerró las fiestas conmemorativas del centenario de la muerte de Spohr.

### *Cursos Internacionales de Música Moderna en Darmstadt*

Los XV Cursos Internacionales de Música Nueva se realizarán este año, como ya es habitual, en la ciudad de Darmstadt, entre el 6 y 17 de julio próximos, organizados por el Kranichsteiner Musikinstitut. Aquí se reunirán compositores, instrumentistas, críticos y musicólogos de todos los países, no sólo para escuchar las obras más representativas de nuestro tiempo, sino que para discutir, estudiar sobre todos los planos estéticos, teóricos y prácticos, la evolución del lenguaje musical y para proceder al intercambio internacional de la música nueva.

Entre las conferencias que se dictarán este año, en primer plano debe destacarse el curso que dictará Pierre Boulez sobre "¿Cómo enfocamos la música moderna?" Los compositores Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen y Stefan Wolpe darán conferencias sobre "Letra, Música y Canción", el primero; "Forma de Variaciones", el segundo, y "Proporciones", el tercero.

Los conciertos que se ofrecerán simultáneamente con los cursos incluyen audiciones de orquesta de cámara a cargo de los compositores jóvenes; conciertos de la Radio Sur de Baden-Baden para los invitados extranjeros y funciones de Opera a cargo del Teatro de Darmstadt. La Radio de Frankfurt en Darmstadt ofrecerá conciertos de Música Moderna y la Radio de

Hessen, dos conciertos con coro y orquesta sinfónica.

Los cursos para especialistas con inscripción previa, cuya duración es de seis seminarios, abarcará los siguientes temas:

Pierre Boulez: "El arpa en la música moderna".

György Ligeti: "Desarrollo de la Música Electrónica": Obras, métodos, demostración y análisis.

Bruno Maderna: "Debate sobre composiciones presentadas a este certamen".

Henri Pousseur: "Problemas de forma en la Música Moderna".

Hermann Heiss: "Improvisación instrumental, demostraciones y ejercicios prácticos".

Bruno Maderna: "Dirección orquestal".

Edward Steuermann: "Piano".

Alfons y Aloys Kontarsky: "Piano y dúos de piano".

Andre Gertler: "Violín".

Severino Gazzelloni: "Flauta".

Francis Pierre: "Arpa".

### *Premio de Música Kranichstein*

Simultáneamente con los "Cursos de Vacaciones Internacionales de Música Moderna", cada año se celebra en Darmstadt un concurso para obtener el premio de Música de Kranichstein. El premio será otorgado por el desempeño en la interpretación de la "Música Moderna" a jóvenes intérpretes hasta 30 años de edad.

En 1961 habrá concursos para pianistas, dúo de pianistas y violoncello, con premios de 1.000 D. M. Entre las obras obligatorias figuran: para piano solo: Schönberg: Fünf Klavierstücke, Op. 23; Dúo de piano: Bernd Alois Zimmermann: "Perspektiven" y para cello: Hans Werner Henze: "Serenade". Además, cada concursante deberá tocar dos obras modernas de su propia elección. Los estudiantes deberán inscribirse antes del 15 de junio de 1960.

### *Noveno Concurso Internacional de Música de la República Federal de Alemania*

El Noveno Concurso Internacional de Música 1960, que comprende las categorías de Canto, Piano, Flauta, Corno y Dúos de violín y piano tendrá lugar en Múnich entre el 6 y el 20 de septiembre de 1960 y está abierto a los músicos de todos los países del mundo.

En este Concurso Internacional de Música se pretende seleccionar a jóvenes ejecutantes de excepcionales condiciones, los que deben inscribirse antes del 1º de julio de 1960, enviando sus fichas a: Internationaler Musikwettbewerb, München 2 Bayerischer Rundfunk (Alemania).

### C U B A

#### *Primer Festival Internacional de Ballet*

El crítico de ballet chileno Hans Ehrmann, invitado oficialmente por Cuba al Primer Festival Internacional de Ballet celebrado en La Habana, ha enviado crónicas al diario "La Nación" sobre las actuaciones de los artistas de seis países que intervinieron en este Festival, que se inició el 15 de marzo.

El primer conjunto que actuó fue el Ballet de Cuba con "El Lago de los Cisnes" y los soviéticos Nina Timofeyeva y Boris Khoklov. Participaron también el Ballet Español de Vargas y Jiménez, el Teatro de Danza Cubano, el Ballet de Bellas Artes de México y el Ballet de Venezuela, y el American Ballet Theatre, cuya visita fue auspiciada por el Departamento de Estado.

Las crónicas de Hans Ehrmann nos hablan del extraordinario progreso del Ballet de Cuba en comparación con sus actuaciones en Chile el año pasado, desta-

can las actuaciones del Teatro de Danza que dirige Ramiro Guerra, conjunto organizado el año pasado, que consta de 24 bailarines. Este conjunto presentó cuatro obras: "Mulato" y "Mambi" con coreografía de Ramiro Guerra y música de Doris Humphrey, pionera del movimiento de danza norteamericano y dos obras de corte moderno: "Juana de Rouen" con música de Vaughan Williams y coreografía de Anna Leontina y "Despertar", con coreografía de Enrique Martínez y música de Carlos Fariñas. El tema de este último ballet es la revolución cubana.

El Ballet de Bellas Artes de México tuvo dos presentaciones: la primera dedicada a danzas modernas y la segunda, al folklore. La compañía tiene aproximadamente la misma edad que el Ballet Nacional Chileno y fue formado por Walden y Ana Sokholov, recibiendo así el impacto de la danza moderna de Estados Unidos. Pero el movimiento mexicano nació y se desarrolló en estrecho contacto con la eclosión nacionalista en la pintura y música.

El primer programa consultó "La Mandada" con música de Blas Galindo y coreografía de Rosa Reyna; "Balada de la Luna y el Venado" con música de Jiménez Mabarak y coreografía de Ana Mérida; "Juan Calavera" con música de Revueltas y coreografía de Josefina Lavalle; "Tierra" con música de Moncayo y coreografía de Elena Noriega. Estos ballets reflejaron aspectos de la búsqueda actual de los coreógrafos mexicanos.

La segunda función fue folklórica y de gran colorido. Sirvió como muestra del gran manantial con que cuenta la danza de este país.

El crítico nos habla de las actuaciones del "American Ballet Theatre", cuyas luminarias fueron Lupe Serrano y Erik Bruhn en el conocido "pas de deux", de Don Quijote. También se dieron a conocer los ballets: "La Leyenda del Río Fall",

de Agnes de Mille y "Jardín de las Lilias", de Tudor.

En cuanto al Ballet Nacional de Venezuela, conjunto integrado por 18 bailarines y que goza de una subvención del Gobierno, presentó dos programas en los que sólo una obra tuvo un creador varón, todos los demás fueron obras de coreógrafas.

El primer programa presentado al Festival fue de tres obras neoclásicas, sin argumento. Se utilizó música de Tchaikovsky, Bach y César Frank; los coreógrafos fueron Ady Addor, Vaslav Veltchek y María Teresa Carrizo.

"El Mandarín Milagroso", de Bartok; "Pedrito y el Lobo", de Prokofieff y "Las Bodas", de Stravinsky, con coreografía de Graciela Henríquez, demostraron la gran audacia de esta coreógrafa, que una vez que madure y sepa lo que se propone, es posible que realice trabajos de valor.

Las dos personalidades más fuertes de la compañía, según Hans Ehrmann, son María Teresa Carrizo, creadora del ballet abstracto "Variaciones Sinfónicas", de César Frank, y Graciela Henríquez.

El ballet venezolano, a pesar de su juventud e inmadurez, tiene a su favor el entusiasmo por su trabajo y también su disciplina, seguramente atribuible a la labor de su directora, Irma Contreras.

## B É L G I C A

### *Panorama de la temporada 1960*

La temporada de conciertos se prosigue con nuevos e interesantes programas para todos y al alcance de todos los públicos. Nuevos programas que son fruto de un concienzudo estudio y análisis de las obras, para poder reunir a un tiempo todas las características de estilo que el público exige: clásico, moderno y contemporáneo.

Lleno absoluto, a rebosar, en la sala de la Sociedad Filarmónica de Bruselas. En las tablas, Eduardo del Pueyo. Este gran pianista zaragozano y avecinado en Bruselas desde hace años, donde dirige la clase de piano del Conservatorio, nos ofreció un recital consagrado a Beethoven y a Granados. Lo que yo admiro en este pianista es que en sus interpretaciones, el elemento técnico no se separa, ni pasajeramente, del elemento expresivo, ni siquiera en la circunstancia de que el primero pudiera por sí solo causar un gran efecto. Eduardo del Pueyo sabe muy bien que producir música sin pensar más que en la virtuosidad, en el efecto ameno y variado, es orientar el gusto del público hacia lo superficial.

En la Sociedad Filarmónica de Bruselas actuó igualmente la Orquesta Sinfónica de Bamberg, dirigida por José Keilberth. La orquesta estuvo magnífica. José Keilberth es un director seguro, conciso y correcto. Sus creaciones quizá no tengan ese halo poético, ese matiz personal, a la par que fiel a la partitura, que nos suelen ofrecer los directores geniales, pero Keilberth sabe, en cambio, medir y ponderar cada obra. En resumen, un buen director, una buena orquesta y una buena programación.

No abandonaré la Sociedad Filarmónica sin mencionar al pianista Aldo Ciccolini, que nos ofreció una velada consagrada a Mozart, y al joven director de orquesta Zubin Mekta que, al frente de la Orquesta Nacional, nos dio una versión muy dinámica de "Pulcinella", de Stravinsky y el muy lindo Concierto para Orquesta de Bela Bartok. Y puesto que hablo de Stravinsky no estaría de más decir dos palabras de la velada que los miembros de las Juventudes Musicales de Bélgica consagraron a dicho compositor, velada que, dicho sea de paso, fue muy apreciada de los melómanos bruselenses, ya que en ella el conocido Choo Hoey,

al frente de la Orquesta Sinfónica interpretó la Sinfonía en tres movimientos de Stravinsky. En esta obra se observa la predilección de Stravinsky por los acordes defectivos o incompletos en los que omite la quinta.

La serie "Música de Cámara" del Palacio de Bellas Artes de Bruselas continúa suscitando vivo interés. Actuó con lisonjero éxito el "Cuarteto Húngaro" con un programa compuesto de obras de Schubert, Mozart y Beethoven. En la interpretación de las obras de Beethoven, este conjunto huye extremadamente de todo género de virtuosismos orquestales. La idea del Beethoven lento que tienen en general los húngaros, se centra mucho más en el último cuarteto escrito por el

genial compositor. El "Cuarteto Húngaro" se recrea en todos los pasajes de dicha obra y la hace resaltar por la cuadratura de un clasicismo bien estudiado.

Sin novedad en el campo operístico. Después de varias representaciones de "La Bohemia", el Teatro de la Monnaie de Bruselas ha repuesto "Nabucco", de Verdi y prepara actualmente "El barbero de Sevilla", de Rossini, con el elenco titular de dicha primera escena lírica de Bélgica.

La actividad de la ópera en Bélgica demuestra que, pese a toda la voluntad del modernismo, la tradición está muy lejos de haber perdido sus derechos en el teatro.

F. G.

# DISCOS

por Luis Gastón Soubllette

Es notable el progreso que se ha realizado en estos últimos años en Chile, en materia de discos y grabaciones, y sería injusto por tanto no dedicar algunos párrafos de esta revista a dar cuenta de ello, aunque sea mencionando las más interesantes grabaciones aparecidas últimamente.

En general, se puede decir —y a modo de crítica— que el repertorio no se ha enriquecido mucho, y esto se debe sin duda alguna al temor de las casas grabadoras de presentar al público música “difícil” que pueda quedarse sin venta, y así, la mayoría de los discos nuevos nos traen una y otra vez las grandes obras sinfónicas clásicas y románticas y las de música de cámara que ya han sido archiconsagradas, salvo algunas valiosas excepciones a que nos referiremos en estas líneas.

En primer lugar, quisiéramos destacar los discos de obras chilenas o intérpretes chilenos. Dignos de mención son en este rubro, dos excelentes discos grabados por la RCA Victor, uno con la Muerte de Alfonso de Alfonso Leng, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Víctor Tevah, y Siete Canciones, para voz de contralto con acompañamiento de piano, del mismo autor, en una versión de Ivonne Boulanger y Elvira Savi. El otro disco contiene las Canciones Castellanas de Juan Orrego, realizadas por la soprano Clara Oyuela y un conjunto instrumental de la Sinfónica dirigido por Robert Whitney y, además, el ciclo de canciones El Alba del Alhelí, del mismo autor, en una versión de Clara Oyuela y Elvira Savi.

La industria Odeón ha editado dos discos de música de cámara del más alto interés: uno con un recital del violinista chileno Pedro D'Andurain con la pianis-

ta Elvira Savi y en el que se destacan una Sonata en La mayor de Vivaldi y la Sonata en Sol menor de Debussy, y otro que es, a nuestro juicio, uno de los más interesantes discos grabados últimamente en Chile: un recital de música barroca por la Agrupación Tonus de Santiago, en el cual se incluyen obras de Telemann, Federico el Grande, Corelli, Keiser y Allesandro Scarlatti.

Haremos una mención especial de ciertas obras del repertorio de Claudio Arrau salidas últimamente en sello Angel, tales como los Conciertos para piano y orquesta N.os 1, 3 y 5 de Beethoven con la Orquesta Filarmonía, bajo la dirección de Alceo Galliera; la Fantasía en Do mayor “El Caminante” y algunos Improntus inéditos de Schubert y los Conciertos para piano y orquesta de Schumann y Grieg.

En lo que a la música de cámara se refiere, tres discos del sello Angel merecen una especial mención: el Octeto de Schubert en la magnífica versión del conjunto encabezado por David Oistrakh, y los tríos “El Archiduque”, de Beethoven, y en Si bemol, Op. 99, de Schubert, por el trío David Oistrakh.

También en sello Angel nos ha llegado ese hermoso documento, que es el último recital del malogrado pianista Dinu Lipatti, con obras de Bach, Mozart, Schubert, etc. Además, un excelente recital con obras de Federico Chopin, por Witold Malcuzinsky, uno de los mejores intérpretes contemporáneos de este músico, desgraciadamente desconocido por nuestro público hasta ahora.

Entre las obras sinfónicas, se destacan dos versiones de la Consagración de la primavera, de Stravinsky, una por la Sinfónica de Berlín, bajo la dirección de Ferenc Frissay y otra por la Orquesta Sin-

fónica de Minniapolis, bajo la dirección de Antal Dorati, salidas la primera en sello Deutsch Grammophon y la segunda en sello Mercury.

La RCA Victor lanzó dos sinfonías de Mendelssohn, en una versión de la Sinfónica de Boston bajo la dirección de Charles Münch, la tan conocida italiana, en La mayor, y la N° 5 llamada "La Reforma", que permaneció mucho tiempo ausente de catálogo.

La Phillips, continuando con su laudable iniciativa de dar a conocer la obra de Anton Bruckner, editó su Sinfonía N° 3 en una excelente versión de la Sinfónica de Viena, bajo la dirección de Volkmar Andreae. Continuando, además, con su igualmente laudable iniciativa de dar a conocer las obras menos conocidas de

Juan Sebastián Bach, editó "La Ofrenda Musical", en una versión realizada por los instrumentistas: Isolde Ahlgrim, clavicordio; Ludwig von Pforsmann, flauta; Rudolf Baumgartner, violín; Alice D'Harnoncourt, violín y viola; Kurt Theiner, viola y violín, y Nikolaus D'Harnoncourt, y el Magnificat y la Cantata de Pascua, de este mismo autor, en una excelente realización del Conjunto Coral y Sinfónico de Stuttgart, bajo la dirección de Marcel Couraud.

Y, finalmente, en lo que a sinfonías de Beethoven se refiere, mencionaremos la última versión de la 9ª Sinfonía, aparecida en un solo disco Phillips, en una buena versión de la Orquesta Sinfónica de La Haya y el Coro Tonkunst, de Amsterdam, bajo la dirección de Willem van Otterloo.

## HEMOS LEIDO...

ISAAC ALBÉNIZ, por *Angel Sagardía*. Lecturas para la Juventud. Editorial Sánchez Rodrigo, Plasencia. Dentro de la serie de biografías "Hijos Ilustres de España", se ha publicado como primera biografía de un músico español, este estudio del pianista y conferenciante Angel Sagardía, sobre Isaac Albéniz. El autor relata en forma amena la vida pintoresca y españolísima del fundador de la "escuela nacionalista" moderna de España y a través de un certero juicio crítico pasa revista a todas las principales composiciones de este autor. En nuestra sección "Centenarios que se celebran en 1960", hemos glosado algunos de los conceptos de Sagardía sobre Isaac Albéniz.

DICCIONARIO DEL JAZZ, por *Nestro R. Ortiz Oderigo, Ricordi*. Buenos Aires. Esta obra brinda una segura y completa fuente de consulta. Abarca la lexicografía técnica del Jazz y sus antecedentes, la historia y las características organográficas de los instrumentos musicales. Es una obra de gran utilidad, tanto para los entendidos como para los profanos en la materia.

EL MÚSICO EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA, por *Arthur Honegger*. Universidad de Buenos Aires, Departamento de Relaciones y Actividades Culturales para Universitarios. Este artículo ha sido tomado del libro "El artista en la sociedad contemporánea", edición UNESCO, 1954. En este estudio, Honegger pinta la situación actual de la música contemporánea frente al artista y el público. Critica, amonesta y aconseja.

THE MUSIC REVIEW. August-November, 1959. Merecen destacarse los artículos de Hans Tischler, sobre "Hindemith Ludus Tonalis and Bach's Well-Tempered Clavier — A Comparison"; "The Way of Unity — A study of Tristan und Isolde", por Philip T. Barford; Bela Bartok's Music

for Strings, Percussion and Celesta", de Robert Smith.

TEMPO. Autumn, 1959. En este número aparecen dos buenos análisis, uno de Frederick Rimmer, sobre "Bloch's Second String Quartet", y el estudio de Jeremy Noble, sobre "Britten's Songs from the Chinese". Interesante la entrevista de Hans Keller a Igor Stravinsky.

THE MUSICAL TIMES. December, 1959, January and February, 1960. Con artículos sobre el éxito de Händel en Rusia, un estudio sobre Louis Spohr, otro sobre Chaliapine y numerosas noticias sobre la vida musical en Gran Bretaña y el extranjero.

THE CHESTERIAN. Winter, 1960. Como de costumbre, esta revista publica una serie de interesantes estudios. En este número hemos leído "Busoni as a Contemporary Figure", por Terence White Gervais; "The position of Bruckner", por Henry Raynor; "Stravinsky on Music", por Rollo H. Myers; "The Three orchestrations of Stravinsky's Firebird", por Arthur Dennington y "New Music", por Iain Kendall.

LA RASSEGNA MUSICALE, Numero Due e Tre, 1959. Entre los ensayos que merecen destacarse, debemos mencionar: "Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale, in Verdi e in Puccini", de G. Gavazzeni (final); el estudio sobre Luigi Boccherini, de G. Barblan; el análisis de E. Zanetti, sobre las llamadas Cantatas Inglesas, de Händel, recientemente encontradas en la Biblioteca Musical de Santa Cecilia de Roma; un estudio de Carlo Marinelli, sobre "Romanticismo di Prokofieff"; un interesante relato de Schaefer, sobre la amistad de Claude Debussy y Victor Segalen; Roman Vlad, en su artículo "Forma e struttura nella nuova musica", analiza los aspectos más

agudos de la problemática musical contemporánea y Niccolò Castiglioni se refiere en su artículo "Problemi di Metodo Critico" al análisis crítico musical y, en ambos números, G. Pannain continúa su serie de artículos sobre "Studi monteverdiani." Además, estas revistas nos proporcionan amplia información sobre la vida musical en Roma, Nápoles, Florencia, Venecia, Perugia, Arrezzo y Spoleto.

MELOS, Januar, Februar, 1960. Incluyen estos números artículos de Paul Hindemith, sobre Musik-keine Gefühlkunst; Hilmar Schatz, Serielles Cembalokonzert aus dem Morgenland; Hans Werner Henze: Undine zwischen Ischia und London; Pierre Boulez: Alban Berg heute gesehen; Willi Reich: An der Seite von Alban Berg; Theodor W. Adorno: Bergs Lulu-Symphonie y noticias de conciertos y audiciones en Alemania y toda Europa.

CATÁLOGO DE OBRAS DE COMPOSITORES DEL CONTINENTE AMERICANO, en la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música. México, F. F., 1959. Este folleto es el primero de una serie que publicará el Conservatorio de México, bajo la dirección de la señora Carmen Dorrnsoro de Rocas, jefe de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, en el que se dan a conocer las obras para conjuntos instrumentales de compositores del continente, que se encuentran en dicha Biblioteca. Al ver cuáles son las obras instrumentales de compositores chilenos que se encuentran en la Biblioteca de ese Conservatorio, vemos con asombro que no figuran sino que cinco compositores: Allende, con Tres Tonadas para orquesta; Carnicer: Himno Nacional; Isamitt: Lonko Perun, para barítono y pequeño conjunto, y Tres Pastorales para violín y piano; Letelier: Cuatro canciones de cuna para voz de mujer y orquesta, y Santa Cruz (Primera): Suite. Destacamos esta deficiencia para

que las reparticiones musicales chilenas remedien cuanto antes esta situación.

Buenos Aires Musical, diciembre, 1959. Continuando con la iniciativa de destinar ediciones especiales con amplias informaciones sobre las actividades musicales en los países del mundo occidental, Buenos Aires Musical dedica este número a la música en los Estados Unidos. Colaboran en él, analizando todos los aspectos de la vida musical en Norteamérica: Aurelio de la Vega, Aaron Copland, William Flanagan, Gilbert Chase, George Perle, Virgil Thompson, Elliott Carter, Edgar Varese, Charles Riker, Robert Stevenson, Richard Franko Goldman y Norman Smith.

M. V.

### *El Manual del Tonic-Sol-Fa Chileno, de Hermann Kock*

Rara vez la didáctica alcanza en forma objetiva y definitiva un resultado óptimo. Por esto es que el tratado que comento constituye una pieza excepcional del ramo. Nada hay de la materia misma de este método que no haya sido demostrado en forma irredargüible por los hechos reiterados de la aplicación práctica llevada a efecto por el extraordinario didacta que es Hermann Kock. Cada punto doctrinario por él tratado da la sensación de tranquilidad, por la objetividad y evidencia de los conceptos aludidos. Especialmente notorio como atributo es el conocimiento ceñido que se demuestra a lo largo de sus 76 páginas de texto de la psicología nacional, tanto del maestro como del educando, mostrando en cada caso una orientación, cuyo ejemplo debiera transformarse en lema de nuestra educación musical. La formación del Tonic-Sol-Fa, conduce a la participación cultural e integral del individuo en el arte de los sonidos, tanto en el aspecto de la ejecu-



ción como en el de la creación y a falta de otros métodos con iguales fines es el único que cultiva en todos sus aspectos el embrión musical y es, por lo tanto, el mejor método de iniciación.

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT.

ACÚSTICA MUSICAL, por Samuel Claro Valdés, 1960. El compositor y musicólogo chileno Samuel Claro, acaba de terminar la Memoria que presentará a las autoridades del Conservatorio Nacional de Música para obtener el título de Licenciado en Ciencias y Artes Musicales. La finalidad de este estudio de "Acústica y Sonido Musical" es explicado por el autor, en el prólogo de esta Memoria, en los siguientes términos: "Al iniciar mi trabajo sobre "Acústica y Sonido Musical", tuve primordialmente dos objetivos: en primer lugar, instruirme sobre tan importante materia, desconocida para mí, y, en segundo, ofrecer a los alumnos del Conservatorio Nacional de Música un texto de estudio lo más completo posible, que pueda ser consultado en lengua castellana y sin recurrir a conocimientos especiales de matemáticas o física.

El propósito de esta Memoria es, pues, doblemente pedagógico. Es evidente que hay omisiones (algunas deliberadamente buscadas), limitaciones y errores, pero el tema tratado lo ha sido por un alumno egresado del Conservatorio Nacional de Música, por mero interés personal y dotado de escasos conocimientos especializados en la materia. A esto se debe agregar el hecho de que no existe la cátedra de acústica en el Conservatorio, ramo indispensable a mi parecer, especialmente para los alumnos del Curso de Composición, y que debe integrar forzosamente el plan de estudios de dicho plantel, al igual como ha sido adoptado en los principales centros de enseñanza musical del mundo. Así, esta Memoria pretende suplir en parte esta falta, a la vez que plantea la urgen-

cia de la creación de una Cátedra organizada de Acústica Musical.

"La importancia de la Acústica en la música se está valorando cada día más y para un compositor, en especial, su estudio debiera ser pilar fundamental de su formación. Hay ciertos principios interesantes y básicos, que permiten abordar el problema musical y creativo desde un punto de vista más funcional."

Prosigue Samuel Claro haciendo mención a la interesante Memoria del Ingeniero y compositor José V. Asuar, titulada "Generación Mecánica y Electrónica del Sonido Musical". Hace ver que esta obra —concebida como Tesis de Ingeniería—, constituye un tratado de consulta fundamental en la materia. De ella se han tomado para la "Acústica y Sonido Musical", informaciones muy valiosas que hacen de esta última obra, complemento indispensable de la primera, por su carácter pedagógico y su lenguaje comprensible al músico no especializado. Más adelante continúa explicando los distintos elementos que componen su trabajo:

"De acuerdo con el carácter pedagógico de esta Memoria, agregué al final de ella dos apéndices. El primero es un glosario de términos, y, el segundo, una serie de cuadros esquemáticos, que abarcan sintéticamente toda la materia. Por último, figuran el material bibliográfico consultado y el Índice de Materias."

Termina su prólogo, Samuel Claro, con los agradecimientos a Gustavo Becerra, profesor patrocinante de esta Memoria, y a José Vicente Asuar, por su desinteresado aporte, y agrega: "Sólo me resta desear que el esfuerzo de esta Memoria logre su objetivo pedagógico e interese a las autoridades del Conservatorio Nacional de Música para dotar al plantel de una cátedra de Acústica y Sonido Musical."

Dado el interés de este trabajo, la *Revista Musical Chilena* ha pedido a su autor un artículo sobre sus conceptos en Sonido y Acústica Musical, estudio que se-

rá publicado en estas páginas próximamente.

A fin de que el lector pueda darse cuenta de la amplitud con que se han estudiado los distintos puntos de "Acústica y Sonido Musical", figuran a continuación algunas de las materias más importantes tratadas en esta Memoria:

PRIMERA PARTE. ACUSTICA TEORICA

*Capítulo I. Vibraciones*

Vibraciones complejas. Batidos. Vibraciones Amortiguadas. Vibraciones forzadas. Resonancia.

*Capítulo II. Ondas*

Teoría de las ondas. Frecuencia. Longitud de ondas. Ondas estacionarias. Propagación. Interferencia. Difracción. Reflexión. Refracción. Absorción. Reverberación. Eco. Direccionalidad. Forma de onda. Espectrografía.

*Capítulo III. Oído*

Características fisiológicas. Mecanismo de la audición.

*Capítulo IV. Conciencia sonora*

Sonido musical. Consonancia y Disonancia. Altura. Sensación de intensidad. Cualidades armónicas. Timbre. Duración. Ataque y Extinción. Fenómenos subjetivos de la audición.

*Capítulo V. Escalas Musicales*

SEGUNDA PARTE. ACUSTICA INSTRUMENTAL

*Capítulo VI. Introducción*

Clasificación de los instrumentos musicales. Rangos de intensidades de los instrumentos musicales.

*Capítulo VII. Instrumentos de Cuerda*

Leyes de las cuerdas. Intensidad de las armónicas, según el modo de excitación de una cuerda. Lugar de excitación de

una cuerda. Familia de arcos. Instrumentos de cuerda percutada.

*Capítulo VIII. Tubos Sonoros*

Generalidades sobre instrumentos de viento. Obtención de la escala sobre los diferentes instrumentos de viento. Corrección de longitud en los tubos sonoros. Características armónicas de tubos. Organo. Familia de maderas: flauta, clarinete, oboe, voz humana.

*Capítulo IX. Instrumentos de Percusión. Varillas*

Clasificación. Teoría de la vibración de las varillas. Diapasón. Instrumentos musicales que emplean varillas.

*Capítulo X. Membranas. Diafragmas. Placas y Campanas*

Membranas. Líneas nodales. Instrumentos de membranas. Placas. Diafragmas. Campanas.

*Capítulo XI. Instrumentos eléctricos*

*Capítulo XII. Conjuntos Instrumentales*

*Capítulo XIII. Espectros Acústicos de los instrumentos musicales*

*Capítulo XIV. Características direccionales de los instrumentos musicales*

TERCERA PARTE. ACUSTICA ARQUITECTONICA

*Capítulo XV. Acústica de Salas. Estudios y Piezas*

Fines de la Acústica Arquitectónica. Situación actual de la Acústica de Salas.

*Capítulo XVI. Forma de Salas*

*Capítulo XVII. Problemas de la Acústica Arquitectónica*

Condición físico-acústica de una sala. Condiciones de audición. Dispersión del sonido. Absorción. Reverberación. Aislación del sonido. Reducción del ruido. Captación del sonido. Sistemas colecto-

res: Micrófonos. Sistemas reproductores: Amplificadores. Parlantes. Problemas acústicos de la captación del sonido.

M. V.

### *Tratado teórico y de ejecución instrumental, por Luis Clavero*

Se ha editado en copias heliográficas el interesante y útil tratado del profesor don Luis Clavero, en el cual trata, con método evidente y fácil, los más obstrusos pro-

blemas del ritmo contemporáneo. Para la ordenación de esta magna obra se asesoró el profesor citado del musicólogo señor Carlos Mayr, quien tuvo a su cargo la discusión del material y la complementación de los capítulos.

Salta a la vista que tanto el solfeo melódico como el rítmico deben atenerse a una actualización más ceñida, por lo que la obra que comento constituye un adelanto en el campo semianquilosado de nuestras prácticas elementales.

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT.

## PARTITURAS

En Edición Peters nos ha llegado un grupo de obras corales, de Alan Hovhaness (Psalm 148, Psalm 28, Alleluia), Norman Lockwood (Motet), Ned Rorem (The Corinthians) y Healey Willan (Hymn-Anthem on the Tune "St. Osmund"), todas para coro mixto y acompañamiento de órgano o piano opcional. El carácter religioso de toda esta música queda de manifiesto en el empleo de armonías de marcado sabor modal, y una escritura contrapuntística que, si bien resuelve con soltura el movimiento de las diversas voces, suele ~~borrar~~ la individualidad del idioma musical de cada autor. Algunos, como Hovhaness, tratan de alternar la marcha un tanto monótona de la melodía coral con ritmos de danza arcaizantes en octavos (Alleluia), recordando cientos de composiciones similares, o bien combinando, como en el caso de Ned Rorem (The Corinthians), una casi permanente modulación que no priva a la música de su inevitable parentesco, en los recursos, con tantos músicos de aquí y allá. La mayoría de estas obras luce dedicatorias y, seguramente, pondrán a prueba la preparación musical de los coros que las estudien, pues, sus combinaciones rítmicas y armó-

nicas suelen apartarse bastante del tradicionalismo subyacente en estas obras corales.

D. Q.

### *Obras para órgano y coro*

El "Magnificat", de Charles Theodore Pachelbel (1690-1750), para doble coro mixto y continuo, acaba de editarse por Peters, como parte de las Ediciones Musicales de la Biblioteca Pública de Nueva York. C. T. Pachelbel —hijo de Johann, el renombrado compositor y organista, amigo de J. S. Bach—, quizá como resultado del viaje de su familia a Inglaterra, en 1692, pasó a las Colonias, y en 1733, figura en Boston, más tarde en Newport, New York y Charleston. En 1737 organizó un "Concierto Vocal e Instrumental", para celebrar el Día de Santa Cecilia. Gracias a Oscar Sonnek, en Alemania, y al Dr. Carleton Sprague Smith, Jefe de la Sección Música de la Biblioteca Pública de Nueva York, la actividad de Ch. T. Pachelbel, en Estado Unidos, pudo ser conocida, y así se estimuló la investigación realizada por Mrs. Virginia Larkin Red-

way, que escribió dos trabajos sobre el tema: "Un Concierto en Nueva York, 1736" y "Ch. T. Pachelbel, emigrante musical", en 1936 y 1952.

La edición Peters, con revisión y notas de Hans T. David, entrega, así, al conocimiento público, una obra que fue estrenada en Nueva York, en tiempos de J. S. Bach, durante el primer concierto, celebrado en la vida de la ciudad de Nueva York.

El mismo sello editorial ha editado "Passacaglia y Fuga Nº 2", de Healey William, mientras que en edición Carl Fischer, se publicó una reciente versión pianística de la "Passacaglia y Fuga en Do menor", de J. S. Bach. Este arreglo (¿Nº cual de la interminable serie?), se debe a Arthur Briskier, y se basa en el facsímil del manuscrito de Bach, de la versión original para órgano. La constante actividad musical en las iglesias de los Estados Unidos hace comprensible la edición de nuevas y antiguas obras organísticas y corales, ya que representan un factor notable en la desarrollada vida musical de aquel país.

D. Q.

### *Obras vocales*

Henmar Press Inc. y C. F. Peters Corp. remiten "Early in the Morning", melodía para canto y piano, de Ned Rorem, y "The Falcon", para soprano y piano, de Ramiro Cortés. La dulce simplicidad del primero, contrasta con la violencia exclamatoria del segundo, indudablemente un músico de personalidad y recursos más amplios.

D. Q.

### *Obras instrumentales*

El mismo sello editorial ha publicado un grupo de obras instrumentales de autores norteamericanos, de las cuales seis son del

compositor Alan Hovhaness, músico nacido en Armenia y radicado en los Estados Unidos, cuya abundante producción gusta de crear ambientes armónicos vigorosos, de un tinte oriental a duras penas compatible con el esquematismo formal a que recurre con frecuencia el autor. Efectos de sonoridad resaltan en la "Suite para violín, piano y percusión", sobre cualquier otro elemento composicional, mientras que en "October Mountain", para sexteto de percusiones, parece lograr los medios más apropiados a sus fines y rebuscas sonoras. Mucho más débil artísticamente es su "Suite for Accordion" y una melodía para piano y canto sobre fragmento del Salmo 130, "Out of the Depths", en extremo pobre de contenido expresivo. Poco podría agregarse a lo anterior, al referirse a "Upon enchanted Ground", para flauta, violoncello, tamtam y arpa, o al "Divertimento" para instrumentos de viento, que conservan los ya señalados rasgos de su autor.

Mucho más interesante resulta la lectura de la "Sonata", de Halsey Stevens para trompeta y piano, obra de un estilo flexible y ágil, con ritmo movido y variada fisonomía sonora. La lograda ambientación neobarroca de este músico, destaca también en la "Suite", para clarinete (o viola) y piano. Henry Cowell está representado por un rondó para sexteto de instrumentos de viento, pequeño trozo de rica densidad sonora (trompetas, cornos, trombones), y un tan extraño como exigente trabajo de asimilación del idioma musical iranio, "Homage to Iran", para violín y piano, en que el autor recurre al cromatismo y la ornamentada melismática característica de la música vernácula de aquel país, tierra natal del virtuoso violinista Leopold Avakian, a quien dedicó la obra.

El envío de Peters se cierra con otra atractiva composición para violín, sólo, "Fantasy in two movements", de Ross

Lec, obra que fue ejecutada por Jehudi Menuhin, en la Feria de Bruselas, y compuesta por encargo suyo. Es de una escritura desafiantemente virtuosa.

D. Q.

### *Ediciones Ricordi*

En edición Ricordi hemos recibido dos composiciones de Pietro Montani (1895), pianista, compositor y profesor de piano en Milán y otras ciudades italianas. La serie de "30 Studi Characteristici" ofrece una síntesis de su preocupación pedagógica, tanto como de su evidente admiración a la música romántica característica. El ejemplo de Schumann suele advertirse a través de los diversos fragmentos de estos Estudios, que no revelan mayor inquietud creadora que la de mantener una correcta elaboración de recursos expresivos ya muy conocidos en las obras de grandes músicos del pasado. Estos mismos recursos se emplean, aunque con mayor

desarrollo virtuosístico, en el "Concertino in M1", para piano y orquesta de cuerdas.

### *Obras de Betinelli*

En ediciones Ricordi y Suvini Zerboni, hemos recibido tres obras del compositor italiano Bruno Betinelli. "Tre Ricercari e Toccata", para piano (1948), señala una firme base escolástica más que otras cualidades, en su declarada ascendencia barroca, tan pródiga en excelentes antecedentes del género. "3 Liriche", para canto y piano (1953), ofrecen melodías de ascendencia melodramática, apoyadas en un elaborado acompañamiento pianístico. Aparentemente, los méritos de este autor se reúnen con mejores logros en su ágil y restallante "Fantasía" para piano (1955), en que tanto el manejo contrapuntístico, como el dominio instrumental están al servicio de una estructuración sólida y lógicamente desenvuelta en cinco movimientos.

D. Q.

# REVISTA DE REVISTAS

Marzo-abril de 1960

- ARTE MUSICAL. Nº 8, Dezembro 1959. Orgao da juventude musical portuguesa. Joao de Freitas Banco: Leos Janecek o autor de "Jenufa"...
- ARTES PLÁSTICAS. Boletín anual del Inst. de Artes Plásticas. U. de Chile.
- AUDIOMÚSICA. N.os 4, 5, 6, 7, 8, 9. México. En el Nº 4 Dimitrii Shostakovich: La exaltación de lo humano.
- BULLETTINO DELL'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Anno XII, Ottobre 1959, N.os 2 y 3. I vari sistemi del "Linguaggio Musicale" de Vito Frazzi.
- BOLETÍN DE LA REVISTA ARTE. Facultad de Bellas Artes, U. de Chile.
- BULLETIN SIGNALÉTIQUE. Volume XIII, Nº 4, 1959. Paris.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Febrero de 1960, Nº 187. Bogotá. Roberto de Ross: Compositores Holandeses. / Juan B. Plaza: Música colonial venezolana.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Marzo de 1960, Nº 188. Juan B. Plaza. Música colonial venezolana (II). / Ernest Newman: Hugo Wolf. / Hisao Tanabe: Música Japonesa.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, Nº 233, marzo de 1960. Trudy Goth: Stravinsky, dodecafónico.
- BOLETÍN CULTURAL. Año I, diciembre de 1959, Nº 1. Cuba.
- CARNET MUSICAL. Febrero de 1960. Juan V. Melo: Debussy por Pasteur Vallery-Radot.
- CARNET DE NOTES. X. Paris.
- CONSERVATORIO. Año I, Nº 1. Año II, Nº 2. Alfredo Trendall: Gustav Mahler.
- GACETA. Año V, Nº 64, diciembre de 1859. México.
- GAZETA MUSICAL. Ano X, N.os 103-104. Lisboa. Outubro-Novembro 1959.
- GAZETA MUSICAL. Ano X, N.os 106-107. Lisboa. Janeiro-Fevereiro 1960.
- GAZETA MUSICAL. Ano X, Nº 105. Lisboa. Dezembro 1959.
- FEUILLES MUSICALES. Lausanne. Decembre 1959. Blanche Strubin: Entretien avec Jean Meylan.
- FEUILLES MUSICALES. Lausanne. Janvier 1960. Dante Granato: Entretien avec Lucienne Devallier.
- CHECOSLOVAQUIA. Año XI, 115, Nº 1. Enero de 1960. Vaclav Hugo Vorisek.
- EUTERPE. Año XI, Nº 38.
- ESTUDIOS AMERICANOS. Revista de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Sevilla. N.os 90-91 y 92-93.
- MUSICAL COURIER. November 1959.
- MUSICAL COURIER. December 1959.
- MUSICAL COURIER. January 1960. Ruth Berges: Mahler and the great god pan.
- MUSICAL COURIER. February 1960. Russel Kerr: Vladimir Golschmann talks about Music, Art and some notables.

- MUSICAL LEADER. N.os 11 y 12.
- MUSICAL AMERICA. January 15, 1950. Igor Stravinsky.
- MUSICA EDUCATORS JOURNAL. Volume 46, Nº 3. January 1960. Max T. Krone: Freundschaft durch musik.
- MUSICALBRANDE. Ann 1.
- MÚSICA. Boletín Interamericano de la Organización de Estados Americanos, N.os 12 y 13.
- MUSICA. Sommaire Fevrier 1960. Nicole Hirsch: Igor Markevitch.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 73, 1960, Janvier-Fevrier. L'harmonium.
- MÚSICA SOVIÉTICA. Nº 10. Octubre 1959 (en ruso).
- REVISTA NACIONAL DE CULTURA. N.os 132, 133 y 134. Caracas, Venezuela.
- MOSCOW NEWS. 16 ejemplares en inglés.
- REVISTA UNIVERSITARIA. Nº 117, de 1959. Cuzco, Perú.
- UNIVERSIDAD DE LA HABANA. Depto. Intercambio Universitario. La Habana, Cuba.
- UNIVERSIDAD DE LA HABANA. Crítica y reforma universitaria. 1959. La Habana, Cuba.
- SONORUM SPECULUM. Nº 3. Winter 1959-60. To the memory of Eduard van Beinum.
- SILURANTE MUSICALE. Año XXVII. Noviembre de 1959. Nº 84.
- SCHOLA CANTORUM. Año XXI, Nº 252. Morelia, México.
- RICORDANIA. Año IX, Nº 2. Buenos Aires.
- RITMO. Año XXIX, Nº 306. Octubre-noviembre de 1959. Historia del Covent Garden.
- DEUTSCHES MUSIKLEBEN. Sommer 1960. Neue musik in Deutschland.
- VIDA MUSICAL. Nº 12, 1959. Editada en ruso.
- MÚSICA SOVIÉTICA. Nº 10, octubre de 1959 (en ruso).
- Organo de la Unión de Compositores y del Ministerio de Cultura de la URSS.
- Sumario:*
- B. Yarustovsky: ¿Dinamismo Operístico? Sí, ¿pero cuál?
- U. Keldisch: "El arte del Futuro" o la actualidad palpitante.
- M. Sabirina: La música en las Universidades culturales.
- A. Medvedeo: Viena, 1959. El Séptimo Festival de la Juventud.
- Anotaciones críticas:*
- O. Tuisk: Nuevo hombre, nuevas imágenes, nuevos sonidos.
- U. Gaudrimas: S. Vainiumas y su sinfonía.
- V. Block: La realización de la idea (sobre una obra póstuma de S. Prokofieff).
- Novedades Musicales:*
- Estreno de un compositor moldavo. Los Romances de P. Valdgard. Sinfonía para orquesta popular.
- Del Pasado de la Música Soviética:*
- Mijail Chulak: O. V. Scherbachev y su escuela.

*La Herencia Musical:*

Atajan y Murdaev: Algo nuevo sobre Komitas.

S. Levic: Encuentro entre Wagner y Rossini.

*Problemas Teóricos:*

A. Dolchansky: Observaciones sobre el estilo de Shostakóvitch.

*El Teatro Musical:*

N. Shumskaia: El Teatro Operístico Tártaro en sus 20 años.

V. Simónov: ¡Hablemos francamente! (sobre las Comedias Musicales en Leningrado).

U. Stanichevsky: "Turandot", versión en la Filarmónica de Jarkov.

V. Zak: En el Teatro de Títeres.

*La Ejecución en el Arte:*

G. Prokofieff: Anotaciones sobre Rachmaninoff.

P. Zimin: Atención hacia los instrumentos electrónicos.

*Por las Salas de Conciertos:*

Conciertos de la Orquesta de Nueva York. Espectáculos norteamericanos. "Estrellas del Ural" (Comedia Musical).

*Por las ciudades y Repúblicas:*

P. Pechetsky: En una ciudad joven.

G. Derevenko: Conciertos en Lvov.

*Del extranjero:*

V. Kujarsky: Música en China Libre (3ª parte).

C. Finkelstein (trad. Schulman): Compositores norteamericanos contemporáneos.

Kurt Zegers: Diez años en el nuevo camino (trad. alemán).

Marcel Rubin: Dos Fiestas de la Cultura (trad. alemán).

D. Oistraj: En España: Nuevos Libros. Crónica.

VIDA MUSICAL. Nº 12, 1959. Editada en ruso. Órgano de la Unión de Compositores de la URSS y del Ministerio de Cultura.

*Sumario:*

Editorial: Fiesta de la Juventud, la Paz y la Amistad.

— Hacia una nueva dirección en la cultura Coral (Notas sobre el Congreso de Instituciones Corales de la URSS).

I. Martinov: Sobre el Arte Operístico Húngaro.

V. Borisova: Su primer papel (Sobre el estreno en el Teatro Bolshoi de la joven danzarina Helena Riabinkina, en "Lago de los Cisnes", durante el Festival de la Juventud).

— La sonoridad de la orquesta popular rusa.

— Una década de arte en Karelia.

U. Vaínkop: En las Salas de Concierto de Leningrado.

*Conversaciones sobre Música:*

I. Barsova: La Orquesta Sinfónica (segunda parte).

*Los Clásicos de la Música Rusa:*

B. Yarustovsky: Fama y Orgullo del arte ruso (Nota sobre Tschaikovsky).

*Relatos sobre canciones:*

A. Sojor: Acerca de "El Poder Soviético". Gana Glavsova: "Primavera en Praga".

Alejandro Ivanov: En el Teatro de la Opera de Novosibirsk.

*Nuevas ediciones:*

Necrología: Aniversarios de Ricardo Straüss, Clara Schumann, Pablo Yojlov y Adelina Patti.





## Discos de Música chilena

CRL-4. ALFONSO LETELIER.

*LA VIDA DEL CAMPO*, para piano y orquesta.  
Flora Guerra, solista.

GUSTAVO BECERRA.

*CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA*.  
Enrique Iniesta, solista.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

CRL-5. JUAN ORREGO SALAS.

*CANCIONES CASTELLANAS*, para soprano y conjunto instrumental.

Clara Oyuela, solista.

Robert Whitney, director.

*EL ALBA DEL ALHELI*.

Clara Oyuela, soprano.

Elvira Savi, piano.

CRL-7. ALFONSO LENG.

*LA MUERTE DE ALSINO*.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

*SIETE CANCIONES*.

Yvonne Boulanger, mezzosoprano.

Elvira Savi, piano.

*Por aparecer:*

CRL-6. PRÓSPERO BISQUERTT.

*NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO*.

JORGE URRUTIA BLONDEL.

*PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO*.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE  
RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN  
A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS  
DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R. C. A. Victor,  
Av. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile.



# Obras corales de compositores de Chile

JUAN ORREGO SALAS, "ROMANCES PASTORALES"

- Nº 1. Las flores del Romero . E° 0,15  
 Nº 2. De los montes vengo . . . 0,18  
 Nº 3. En un pastoral albergue . 0,21

ALFONSO LETELIER, "TRES CANCIONES CORALES"

- Nº 4. Umbral de la noche . . . E° 0,48  
 Nº 5. La Cabra . . . . . 0,24  
 Nº 6. Del cielo a tu corazón . . 0,24

DOMINGO SANTA CRUZ, "CINCO CANCIONES PARA CUATRO VOCES MIXTAS"

- Nº 7. El alcanfor . . . . . E° 0,12  
 Nº 8. Primavera . . . . . 0,18  
 Nº 9. Canción de cuna . . . . . 0,18  
 Nº 10. Romance del Nogal . . . 0,36  
 Nº 11. Romance del peñón . . . 0,30

ALFONSO LENG, "SALMO"

- Nº 12. Salmo, Coral Nº 1 . . . . E° 0,12

GUSTAVO BECERRA, "TRES ROMANCES ANTIGUOS" Y "LEJANA"

- Nº 13. Romance de la Rosa fresca E° 0,21  
 Nº 14. Romance de Fonte Frida . 0,24  
 Nº 15. El enamorado y la muerte . 0,48  
 Nº 16. Lejana . . . . . 0,24

JUAN LEMANN, "ALELUYA"

- Nº 17. Aleluya . . . . . E° 0,15

ROBERTO FALABELLA, "ADIVINANZAS"

- Nº 18. Adivinanza I . . . . . E° 0,15  
 Nº 19. Adivinanza II . . . . . 0,15  
 Nº 20. Adivinanza III . . . . . 0,15  
 Nº 21. Adivinanza IV . . . . . 0,15  
 Nº 22. Adivinanza V . . . . . 0,15  
 Nº 23. Adivinanza VI . . . . . 0,15  
 Nº 24. Adivinanza VII . . . . . 0,15

SYLVIA SOUBLETTE, "CANCIONES"

- Nº 25. No es porque te quiero . E° 0,21  
 Nº 26. Del rosal vengo . . . . . 0,21

MARTA CANALES PIZARRO, "MADRIGALES TERESIANOS"

- Nº 27. Nada de Turbe . . . . . E° 0,12  
 Nº 28. Véante mis ojos . . . . . 0,12

JUAN ORREGO SALAS, "CANCIÓN CORAL"

- Nº 29. Romance a lo divino . . . E° 0,18

ALFONSO LETELIER, "OCHO CANCIONES CORALES"

- Nº 30. Villancico Primero . . . . E° 0,18  
 Nº 31. Villancico Segundo . . . . 0,18  
 Nº 32. Villancico Tercero . . . . 0,18  
 Nº 33. Villancico Pinares . . . . 0,18  
 Nº 34. Villancico Corderitos . . . 0,18  
 Nº 35. Villancico Canción de los Pinos . . . . . 0,24  
 Nº 36. Villancico La Palomita . . 0,24  
 Nº 37. Villancico Hallazgo . . . . 0,24

*En preparación:*

Obras corales de JORGE URRUTIA, RENÉ AMENGUAL, JUAN AMENÁBAR y ROBERTO ESCOBAR

Estas obras pueden pedirse directamente al  
 INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL de la  
 Universidad de Chile, Agustinas 620,  
 Santiago de Chile

SUBSCRIBASE A LA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación bimensual de la Facultad de Ciencias  
y Artes Musicales y el Instituto de Extensión  
Musical de la Universidad de Chile

## PRECIOS EN CHILE

Subscripción por un año (seis números) . . .	E° 9.00
Subscripción por dos años (doce números) . . .	E° 16.00
Subscripciones por un año para estudiantes secundarios y universitarios y Profesores de Educación Musical . . . . .	E° 4.60

## PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por un año (seis números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 12.00
Subscripción por dos años (doce números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 20.00
PRECIO POR NÚMERO, EN CHILE . . . . .	E° 1,50
PRECIO POR NÚMERO, EN EL EXTRANJERO . . . . .	US\$ 2.00

*Toda Subscripción debe hacerse directamente a la Redacción de la REVISTA MUSICAL CHILENA, Casilla 2100, Santiago de Chile.*

Cheques deben enviarse a nombre de:  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL