



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:

- KOECHLIN, CHARLES "Compendio di Regole, per il Contrapunto", versione italiana.
- MONTEVERDI, C. "12 Composizioni vocali. Profane e Sacre" (Inedite) con e senza Basso continuo a cura di Wolfgang Osthoff.
- SCARLATTI, A. "4 Cantate" (Inudite) per canto e Piano-forte a cura di Giampiero Tintori.
- ZANON, S. "4 Momenti di Polifonia Gregoriana", per coro a voci miste.
- SANGAN, PIERRE "Concerto pour piano et Orchestre". Partitura de bolsillo.
- MALIPIERO, G. F. "Sonata a cinque", per flauto, violino, viola, violoncello ed arpa.
- DEBUSSY, C. "Pelléas et Mélisande". Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux. Partitura de bolsillo.
- SCHOENBERG, A. "Cuarteto N° 4", op. 37. Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto N° 1". Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto N° 3". Partitura de bolsillo.
- BRITTEN, B. "Rapto de Lucrecia". Partitura de piano y canto.
- HINDEMITH, P. "Mathis der Maler". Opera completa para piano y canto.
- ORFF, C. "Catuli Carmina". Partitura para piano y canto.
- ORFF, C. "Orpheus". Favola in musica di Claudio Monteverdi 1607. Partitura canto y piano.

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, Mayo-Junio de 1960

Nº 71

RESUMEN

EDITORIAL: Quince años	3
VICENTE SALAS VIU: Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente	7
DOMINGO SANTA CRUZ: Antepasados de la "Revista Musical Chilena"	17
JUAN ORREGO SALAS: La obra para violoncello de Beethoven	34
ANDRES PARDO TOVAR: El problema de la comunicación en el mundo de la música actual	51
IRMA GODOY TAPIA: Ecos del 33º Festival Mundial de Música Contemporánea de la SIMC	60
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: Los problemas de la investigación del folklore musical chileno	82
CARLOS BOTTO: Crónicas de Viaje, I	101
GUSTAVO BECERRA: A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz	106
EDUCACION MUSICAL:	
Cora Bindhoff de Sigren: Conferencia bienal de la Asociación Nacional de Educadores, en los EE. UU.	113
Noticias	118
Indices	122
CRONICA:	
xix Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile	139
xix Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical	143
vi Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile	144
CONCIERTOS	147
CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	152
BALLET	156
NOTICIAS	165
NOTAS DEL EXTRANJERO	171
ENTREVISTAS	183
DISCOS	187
HEMOS LEIDO	188
REVISTA DE REVISTAS	193

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

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; 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

QUINCE AÑOS

La pujanza con que la música se abrió rutas a través del desarrollo cultural del país no le permitió una evolución lenta ni tranquila; lujos son éstos que debieron postergarse. La literatura, la pintura y la escultura se destacaron en Chile desde el siglo pasado con brillantez y elocuencia, recorriendo una senda ordenada y en un lapso lo suficientemente largo como para que los nombres estelares de sus representantes fueran conocidos y apreciados en los medios cultos. La música se había quedado atrás. Para nuestro público de comienzos de siglo la ópera y sólo la ópera era música. Lassus, Victoria, Monteverdi, Bach, nombres archiestelares todos ellos, vagaban por las tinieblas de lo desconocido.

El despertar, el abrir horizontes, debió hacerse con violencia, quemando etapas, avanzando con rapidez y haciendo uso de todos los medios para poder avanzar. No bastó con los conciertos, las reformas sustanciales en la enseñanza de la música ni la dignificación del arte y de los músicos; hubo que alzar la voz y tratar de llegar a las más altas esferas. La fe y la vitalidad del movimiento que iniciaran las nobles huestes de aquella verdadera hermandad, llamada la Sociedad Bach, abrió cauces hacia distintas direcciones; una de ellas fue la prensa, la publicación. Por aquellos años, los títulos de *MARSYAS*, *AULOS*, luego la *REVISTA DE ARTE* y su Boletín fueron órganos de publicidad al servicio de la música, de utilidad y eficiencia indiscutibles.

La posibilidad de existencia de dichas publicaciones se fundamentó, por una parte, en la autenticidad y necesidad del movimiento musical renovador y en su intento de colocar la música en el lugar que le correspondía dentro de la actividad cultural, como lo atestigua el informe de la comisión nombrada por el Consejo Universitario, a raíz de crearse la Facultad de Bellas Artes, en que se estableció que dicha corporación estaría destinada no sólo a la enseñanza y al cultivo del arte, sino que, además, a todas las formas de extender su conocimiento fuera y dentro del país. Estos propósitos, y es interesante comprobarlo, se hayan expresados por tan distinguidos educadores, como han sido don Gustavo Lira y don Juan Antonio Iribarren, ambos ajenos al movimiento artístico y lle-

van ya en germen toda la labor de difusión que la Facultad de Bellas Artes desarrolló y que continúa la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En razón de esto, las Facultades Artísticas Universitarias han continuado, como una de sus más auténticas manifestaciones intelectuales, la publicación de revistas.

Declaraciones como las anotadas no eran letra muerta sino que el fiel reflejo de hechos tangibles que, necesariamente, habían de traducirse en disposiciones que le dieran vida legal. La vida musical entra a la Universidad con una fisonomía estructural bien definida.

Las publicaciones musicales fueron, desde que ésta se organizó a la sombra de la Universidad, una necesidad perentoria. Además, el entusiasmo, la abnegación y la preparación técnica de muchos de los que vitalizaron la actividad musical entre 1924 y 1929, se prestaba para aportar una abundante y fecunda colaboración a las publicaciones mencionadas. Es necesario recordar también que para el medio musical de aquellos tiempos, mucho de lo que se publicaba en las revistas musicales debía tener carácter pedagógico, a fin de revelar al gran público los problemas fundamentales de la música.

En 1945 se funda la Revista Musical Chilena, bajo la dirección de Vicente Salas Viú, eminente musicólogo, cuya larga carrera entre nosotros lo destaca como investigador, publicista, distinguido profesor y más tarde Director del Instituto de Extensión Musical, por espacio de cinco años, cargo que desempeñó con extraordinario brillo.

Los quince años de vida de la Revista Musical han constituido, desde todo punto de vista, una experiencia importante. En términos generales, puede establecerse que su periodicidad ha sido bastante notable dentro del rubro de este tipo de publicaciones. Ello comprueba nuestras aseveraciones iniciales sobre la necesidad que existe en nuestro medio de un órgano musical especializado. Tampoco podríamos negar sus naturales altibajos, cambios de directores, ni aquellas épocas en que su aparición se vio bastante alterada. Sin embargo, y aunque la Revista Musical sea un producto espontáneo de nuestro medio musical, su existencia ha costado trabajo. No siempre se logró la necesaria colaboración de aquéllos a quienes ella le fue solicitada, las irregularidades o tardanzas en su aparición disminuían el interés por las secciones informativas, las suscripciones, tanto dentro del país como en el extranjero, eran escasas y, por fin, los problemas económicos la afectaron más de una vez. Tanto éstos como otros inconvenientes son válidos, no obstante, sólo en el momento en que se producen. El Instituto de Extensión Musical y la

Facultad de Ciencias y Artes Musicales han velado con esmero sobre esta publicación. Es normal que así haya sido; a la larga se va acumulando en ella un material precioso: constituye una gran parte de nuestra historia musical, no sólo como comprobación de manifestaciones musicales, sino que muy especialmente como centro de la investigación musicológica. No puede negarse la importancia que en ella se le ha deparado al estudio y análisis de las partituras de autores chilenos y extranjeros, a la exposición de principios estéticos o filosóficos y, por fin, a captar toda inquietud artística seria.

Las distintas fisonomías que la Revista ha tenido a lo largo de quince años, a través de la orientación que le imprimieron sus distintos directores, mantuvo una calidad que la honra, cumpliendo siempre con la doble finalidad de informar sobre nuestra vida musical y de ofrecer una tribuna a los problemas musicales de toda índole.

Hay dos aspectos que vale la pena destacar sobre la vida de la Revista Musical en estos últimos tres años. Gracias a la actividad y preparación humanística y destreza periodística de su redactora, señorita Magdalena Vicuña, la aparición bimensual de la Revista, desde 1957 y a partir del N^o 52, ha sido perfectamente regular, las suscripciones, tanto en el país como en el extranjero, han aumentado notablemente y las informaciones sobre todas nuestras actividades musicales se han incrementado sistemáticamente.

Prueba de ello es que se ha logrado interesar a los compositores, estudiosos de la música y ejecutantes por colaborar en ella. En un principio, esto constituyó un problema, sin lugar a dudas, pero ésa es una etapa que se ha superado con creces. Los nombres de J. V. Asuar, Gustavo Becerra, Abdulia Bath, Hernán Baldrich, Enrique Bello, Carlos Boto, Brunilda Cartes, Manuel Dannemann, Roberto Falabella, Pablo Garrido, Elisa Gayan, Georgina Guerra, María Ester Grebe, Irma Godoy, Federico Heinlein, José Hosiasson, Carlos Kroeger, Juan Lemann, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Eugenio Pereira Salas, Daniel Quiroga, Vicente Salas Viú, Domingo Santa Cruz, María Luisa Solari, Bernardo Trumper, Jorge Urrutia Blondel, Cirilo Vila, Hernán Würth, Raquel Barros, Luis Gastón Soublette y muchos otros, ilustran elocuentemente este aspecto. Otro tanto ocurre con distinguidos músicos y musicólogos europeos y americanos.

Estamos ciertos que la Revista Musical Chilena cumple ampliamente con sus objetivos y en un nivel universitario correspondiente a la modalidad y exigencias de nuestra vida musical, cuyo encaje en el más

alto plantel educacional del país es una característica nuestra, tan especial como beneficiosa, a la que hay que responder adecuadamente.

Sin duda queda mucho por hacer y esta dirección acoge, con la voluntad de superación que la guía, las sugerencias encaminadas a consolidar el justo renombre de la Revista Musical Chilena.

A. L.

NUESTRA REVISTA MUSICAL, SU PASADO Y SU PRESENTE

por

Vicente Salas Viú

Han transcurrido quince años desde que el 1º de mayo de 1945 apareciera el primer número de la "Revista Musical Chilena". Quince años son un extenso lapso para el mantenimiento de una publicación de esta índole y más en castellano. En ese tiempo, surgieron y se desvanecieron numerosas otras revistas musicales. Entre las más dignas de mención, la renacida y prestigiosa "Revue Musicale", de París; las excelentes "Nuestra música", de México, y "Música", de Madrid. Esta última, una de las más serias y ágiles que nunca se hayan publicado en España, lo que no impidió que su vida fuera corta.

En Chile, tampoco antes de la Revista Musical han existido otras de labor semejante, ni por lo dilatada ni por lo profunda. Aunque las revistas "Aulos", "Marsyas" y la "Revista de Arte" de la antigua Facultad de Bellas Artes, que consagró buen número de sus páginas a la música, tengan un alto significado y un indiscutido valor en este aspecto de nuestra cultura.

La "Revista Musical Chilena" no hubiese podido sortear los peligros en que suelen fenecer las de su especie, sin el sostenimiento económico del Instituto de Extensión Musical y sin el apoyo moral de esta misma organización y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Los más asiduos colaboradores de la Revista, desde un comienzo hasta la fecha, han procedido del Instituto de Investigaciones Musicales y del profesorado del Conservatorio Nacional de Música. Así, nuestra Revista, editada por el Instituto de Extensión Musical, ha reflejado con la mayor fidelidad posible el panorama de la vida musical de Chile en todos sus aspectos.

La dirección actual de la Revista me ha solicitado recordar, como su primer director que fui, los días de su puesta en marcha. Todo se produjo con la sencillez que rige, por fortuna, en Chile, hasta para acometer empresas mucho más arduas y su relato cabe en pocas líneas. Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes de entonces y Presidente de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical*, que

*Cargo que equivalía al de Director, creado más tarde.

había dirigido las ya citadas revistas "Aulos" y "Marsyas" e impulsó la "Revista de Arte" —ésta, bajo la dirección de Carlos Humeres—, me pidió que tomara a mi cargo el nuevo periódico. Como secretaria fue nombrada doña Filomena Salas, de cuya fervorosa actividad se benefició el desarrollo de la Revista en sus primeros años. El propio Santa Cruz, Eugenio Pereira Salas y el director éramos todo el cuerpo de redacción, sin perjuicio de las colaboraciones firmadas con que también contribuimos.

¿Cuáles fueron los propósitos que nos trazamos y en qué medida se cumplieron durante la primera etapa que cubrió la Revista bajo mi dirección, desde mayo de 1945 a mayo de 1949? La Revista nació para cumplir dos propósitos esenciales, uno mayor que otro. El menor era ofrecer un panorama mensual de todas las actividades musicales de Chile, en reseñas y críticas de conciertos, informaciones de cursos, conferencias y demás aconteceres dentro del país; en la capital como en las provincias; con participación de los conjuntos del Instituto o de los artistas relacionados con él, como sin tal participación. Complemento de todo esto, era una información similar sobre los principales hechos en la música del exterior, con especial atención a la del continente americano. El propósito mayor consistía en proveer a la cultura chilena en la música, en plena pujanza, de un órgano de expresión que recogiese las inquietudes de músicos y estudiosos chilenos de la música, las de los americanos en general y, en la mayor medida posible, las de los europeos. Los ensayos y artículos musicológicos que la Revista contuvo en este tiempo acreditan que este fin también se cumplió y que, si no se alcanzó la amplitud perseguida, no fue por culpa de los que hacíamos la Revista en Chile, sino por la indiferencia de quienes podían haber colaborado con más intensidad en sus páginas. A esto me referiré después con mayor detalle.

Fuera de los dos aspectos sustanciales que he señalado, no es inoportuna alguna alusión a otros que le dieron una especial fisonomía. Santa Cruz tomó a su cargo el Editorial de cada número, donde consideraba problemas quemantes de nuestra vida musical, comentaba tal o cual hecho de relieve o esgrimía una acerba crítica contra la pervivencia de vicios que debían haber sido extirpados (por ejemplo, el de la improvisación en las temporadas de ópera, al que se refirió con frecuencia). Los editoriales de Santa Cruz dieron un tono combativo, saludable, a cada número que aparecía. Pereira Salas prestigió su "Rincón de la Historia", sección permanente de historiografía musical chilena, hecha con

humor y cierto tono nostálgico, que este escritor sabe bien dosificar. En la "Crónica retrospectiva" gozamos de la colaboración de ilustres músicos del pasado, desde Monteverdi a Debussy y Ravel, que examinaban cuestiones palpitantes de su época, en selección de sus escritos, muchas veces poco conocidos. Secciones fijas como las citadas, fueron las de reseña de ediciones (partituras y libros sobre música), de discos y de audiciones de radio. Por último, con la mayor reiteración posible, que nunca llegó a ser suficiente, nos propusimos que se incluyera el estudio de una obra musical chilena, de las consagradas o las nuevas, y análisis sobre los distintos compositores del país. Los números especiales consagrados a Pedro Humberto Allende y a Enrique Soro en esta etapa —que establecieron una norma mantenida en las siguientes—, fueron una culminación de la iniciativa citada en último término.

Para llevar a efecto todo lo que acabo de enunciar, se estableció que la Revista publicase nueve números anuales, en los meses de abril a diciembre, los de mayor actividad musical. En los dos años iniciales, esta parte del programa presupuesto se cumplió con todo rigor. Aparecieron los dieciocho primeros números. Dificultades de diversa índole hicieron que de 1947 a 1949 no salieran los nueve números anuales o se uniesen dos números en un solo ejemplar. Al cerrarse la primera fase de la Revista, en mayo de 1949, habían aparecido treinta y tres números que, con todo, son casi la mitad de cuantos ha publicado la Revista hasta hoy.

Como suele ocurrir, en empresas como la que comentamos se parte con un exceso de optimismo. Si no, ¿cómo se partiría? Pero la realidad acaba por refrenar las ilusiones desmedidas y hasta las que no lo son tanto. Fue la principal nuestra creer que de verdad existía entre los músicos y los aficionados chilenos esa masa, a la que nos dirigimos y que, a nuestro entender, daba caracteres de necesidad a la existencia de una publicación como la emprendida. El Instituto de Extensión Musical, en cinco años (1940 a 1945), había elevado considerablemente el nivel de nuestro público de conciertos. No cabía dudarlo. A pesar de ello, el número de los interesados en conocer la música por algo más que "de oídas", era bastante reducido. Una cosa es oír la música, otra querer compenetrarse con sus problemas, reflexionar sobre sus ingredientes técnicos, penetrar con hondura en su contenido, comprender las inquietudes que en ella se plantean, seguir los rumbos de su estética. Hasta entre los profesionales de la música no halló la Revista los lectores tan numerosos y fervientes con que creyó contar.

No encontramos —la verdad no debe ser expuesta con veladuras, si

algún fruto queremos obtener de cualquier experiencia— el eco, o el amplio eco, que esperábamos entre nuestros lectores chilenos, músicos o simples aficionados. No pudo pasar la circulación de la Revista de los mil ejemplares que se imprimieron en un comienzo y si esa cifra se mantuvo fue porque su circulación en el exterior, en la América hispana, como en la de lengua inglesa y en Europa, iba en constante aumento. Esto hizo que la Revista, nunca con una amplia difusión en Chile, sí se viera mes por mes acrecentada en su prestigio y en las repercusiones que tenía en el extranjero. Los músicos chilenos que participaban en actos musicales del exterior —como ocurrió cuando Orrego Salas visitó Europa en 1949—, nos estimulaban a proseguir el esfuerzo de sostener la Revista. En muchos países, sobre todo en los europeos, lo que se conocía de los músicos y la música de Chile se debía principalmente a la “Revista Musical Chilena”. Justo es decir que ésta llevó a muchos miles de kilómetros de nuestro territorio nacional una respetable impresión del nivel alcanzado por la música en Chile. Naturalmente, que con esto bastaba para justificar la existencia de la Revista. De no contar con otras muchas razones.

Lo mismo que nos equivocamos al medir el fervor con que sería acogida la Revista por sus lectores, hubo su buena parte de error al estimar cómo responderían quienes podían escribir sobre música en nuestra lengua —en Chile y fuera de Chile—, desde que contaran con este medio de expresión, abierto a todos ellos. Hubo una desconsoladora atonía en la respuesta, que supusimos entusiasta. Leer los índices que publicó la Revista de su contenido año por año, en la relación de ensayos y artículos de sus colaboradores, es elocuente a este respecto. Muchas de las personas que escribían o podían escribir sobre música en Chile, despreciaron la ocasión que se les ofreció. Incluso, entre los que nos ayudaron con sus escritos, la mayoría no contribuyó con más de uno o dos ensayos, ¡en aquel lapso y en los diez años más que han pasado desde entonces! Un número reducidísimo, que no llega a media docena de nombres, ha llevado sobre sus hombros el mayor peso de la colaboración firmada en estas páginas.

Con los musicólogos y escritores sobre música hispanoamericanos, sucedió otro tanto. Los nombres de los argentinos Leopoldo Hurtado y Carlos Vega; del mexicano Vicente T. Mendoza; del uruguayo Lauro Ayestarán, y del español Adolfo Salazar, son los únicos que podemos citar, a quince años fecha, como colaboradores con más de un ensayo,

sin pasar de dos y, en casos muy excepcionales, llegando a tres en las páginas de nuestra Revista Musical.

Sobra con lo dicho, sin entrar en mayores detalles, para comprender las limitaciones que se nos presentaron en la primera fase que comento. Tampoco fue posible, vuelvo a insistir, la inclusión en cada número del estudio que quisimos de una determinada composición chilena. Y con todo, el balance al término de esa etapa era bastante positivo. La Revista se había afianzado, gozaba de prestigio y era un meritorio portavoz de nuestras inquietudes musicales en el ancho mundo, hasta en los países donde no se habla nuestro idioma. Así lo constató, como testigo de excepción, Juan Orrego Salas al regresar de Italia en 1949, después de estrenar sus "Canciones castellanas" en el XXIII Festival de Música Contemporánea, celebrado en Taormina. Este hecho, ya aludido, influyó notablemente en determinar el rumbo nuevo que iba a seguir la Revista, lo que llamaremos su segunda fase, desde el N° 34 (junio-julio de 1949) al N° 43 (1952). La dirección de la Revista la asumió desde aquel número el compositor mencionado.

Dos hechos influyeron en determinar ese nuevo rumbo y el cambio de dirección que lo precipitaba. Ya hablamos del entusiasmo que produjo en el señor Orrego ver cuanto representaba la Revista lejos de Chile. Su entusiasmo despertó en él y en el Director del Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, un legítimo apetito de no sólo mantenerla en lo que era, sino mejorarla. Tal impulso hacia arriba se conjugó con el impulso hacia abajo —desilusión y cansancio—, que empezaba a existir en el director inicial de la publicación, quien esto firma. Y todos estuvimos de acuerdo en que Orrego Salas prosiguiera esta labor, a la que, por otra parte, tampoco podía yo prestar tanto esfuerzo como demandaba. Hacia 1949 era de hecho, aunque no de derecho, como ocurrió desde el año siguiente, el Subdirector del Instituto de Extensión Musical.

Por corto tiempo, la Revista mantuvo su conocida fisonomía. Si desaparecieron secciones como las de "Crónica retrospectiva" y "El rincón de la Historia", ello no suponía cambio notable. De mayor monta fue perder la poca colaboración con que habíamos contado de musicólogos del extranjero, sobre todo de los europeos. Para nutrir las páginas de la Revista casi en exclusivo con el producto de los ingenios nacionales. Estoy seguro que esto no obedeció a un propósito deliberado. Pero fue un hecho que se produjo, fácil de constatar con el repaso de nuestras colecciones. De mucha mayor trascendencia fue la tercera modificación. De un volumen razonable de 70 a 80 páginas por número (que Dios sabe

los esfuerzos que costaba mantener como cosa viva y no simple relleno de páginas), la Revista aumentó su tamaño al doble, 120 a 150 páginas. Debíó pensar, el nuevo Director, que era posible sostener en Chile un derivado del neoyorquino "Musical Quaterly", sin abrir los ojos a la experiencia de la casi imposibilidad de dar vida a un esfuerzo mucho más modesto, el que alentaba desde hacía cinco años. La tentación debió ser fuerte para un músico joven, pleno de impulsos. No hay duda que hacia el "Musical Quaterly" chileno tendían sus ambiciosas miras. Porque desde 1950, la Revista se transformó en un quaterly (cuatro números al año), que saldrían a razón de uno por estación: otoño, invierno, primavera y verano. En 1951, con el número de otoño, dejó la Revista de seguir el ciclo de las estaciones, recién emprendido el año anterior. En 1952, ya no salieron sino dos números, los últimos bajo la dirección de Orrego Salas, que renunció a seguir al frente de esta tarea y de toda otra en el Instituto de Extensión Musical.

Don Domingo Santa Cruz había jubilado y cesado, por tanto, en la dirección del Instituto, a fines de 1952. No quiso el señor Orrego continuar en este organismo, por razones que no tienen que ver con la Revista Musical misma y que no hace falta aludir en este escrito. No obstante, para aclarar ciertos conceptos, es necesario hacer saber que este compositor desempeñaba la crítica musical en "El Mercurio" y redactaba las reseñas de esta índole en la Revista. Desde las columnas de "El Mercurio" criticaba la labor del Instituto, abarcando desde el carácter de las temporadas, directores y solistas incluidos, selección de obras, hasta el último detalle de su realización en los conciertos.

La crítica de la Revista Musical es natural que en todo correspondiera a las de "El Mercurio", nacidas de una misma pluma. Los músicos —directores, solistas y de los conjuntos—, afectados por el continuo ataque a cualesquiera de sus actuaciones, elevaron sus quejas hasta la Junta Directiva del Instituto. Tenían en ella representantes calificados y con fuerza de opinión en sus resoluciones.

Cuando llegó a plantearse como incongruente que la Revista sostenida por el Instituto se hubiera constituido en un agresivo órgano de publicidad contra las actividades por él cumplidas, lo que fue una desdichada decisión, cayó por su propio peso. Resolvió la Junta que la Revista no contuviese en adelante crítica, sino informaciones sobre los conciertos y que, para resaltar la ecuanimidad de éstas, en cada número se recogiera un resumen de las opiniones vertidas por los críticos de los diarios, tanto las favorables como las adversas. El señor Orrego no

aceptó este criterio y la resolución de la Junta pesó entre las demás consideraciones que lo llevaron a renunciar en toda participación en la obra del Instituto.

Al considerar en conjunto la gestión del señor Orrego como Director de la Revista, se destaca hasta qué punto los ambiciosos fines que se propuso no se alcanzaron. La magnificación de la Revista —salvo en ciertos números, como el dedicado a J. S. Bach— lo fue tan sólo en lo externo. Iba mucho más allá de lo hacedero con nuestros recursos. Más con los espirituales que con los económicos, debo precisar. Ya que, en este sentido, el Instituto no dejó de sostener, y con grandes pérdidas, la publicación que siempre estimó necesaria al esplendor de la cultura musical del país. Consecuencias nada desestimables de la magnificación a que aludo fueron la pérdida de la regularidad con que la Revista se había venido ofreciendo, una pavorosa disminución del número de sus lectores y, en suma, la crisis que, gestada desde 1952, acabó por paralizar la publicación en 1953. En este año fue imposible reanudar su salida.

La tercera fase comprende los números publicados desde 1954 hasta 1957. Fueron éstos, los 44 y 45 (1954), bajo la dirección de Leopoldo Castedo, y los 47 a 51 (1954 y 1955), bajo la dirección de Pedro Mortheiru. Un total de siete números en dos años y de números en los que se había vuelto al formato de los comienzos.

Característica general de esta etapa fue un esfuerzo por recuperar, en circunstancias especialmente dificultosas para la vida del Instituto, la Revista Musical que se había perdido tras del ensayo infructuoso por mejorarla. Cuantas tentativas se hicieron por poner al frente de la Revista a una personalidad destacada en la música o en la musicología, fracasaron por una u otra causa.

Ya que aludí a las dificultades a que tuvo que hacer frente el Instituto en aquel tiempo, tal vez sea oportuno agregar que no era la menor la apatía o el franco rechazo que encontramos al solicitar, en este menester, como en otros, la colaboración de los que estaban moralmente más obligados a asistirnos en la ardua labor emprendida contra viento y marea. Contra un gobierno hostil a las instituciones musicales de la Universidad, desde el Presidente de la República a la señorita Alcaldesa de Santiago, pasando por todos los personajes intermedios. Sin tampoco mucha asistencia de aquellos que debieron sentirse con nosotros en una causa común por la cultura del país.

En lo que a la Revista Musical se refiere, por razones semejantes a las aludidas, nos vimos obligados a recurrir al mejor expediente de que

podimos hacer uso o, si se quiere, al que nos pareció mejor a quienes debíamos encontrar alguna solución entre las pocas que se nos ofrecían. Tomó el director del Instituto la supervigilancia y la orientación técnica de la Revista y se puso en manos del que figuraba como director de ella —y en realidad era una especie de jefe de redacción—, el cuidado de su edición. Ni el señor Castedo ni el señor Mortheiru, aunque no fueran músicos profesionales, no eran personas que no poseyesen una cultura musical y una educada sensibilidad artística, fuera de sus conocimientos literarios. Consiguieron, con la asistencia técnica del Instituto, que la Revista recuperase su tono en los trabajos ofrecidos, en la calidad de sus colaboradores y la regularidad en la aparición de sus números. Como se ha visto, tres en el primer año; cuatro en el segundo. No se pretendió volver a los nueve números anuales de un principio. Y con todo lo dicho, algo indefinido da a los ejemplares de la "Revista Musical Chilena" surgidos en esta tercera etapa el aire de cosa no cuajada y un tanto sin vida. Lo sintieron sus directores y lo sentimos todos los interesados en ella. El señor Castedo que, con tan buen espíritu prestó su ayuda, no tardó en rogarnos que le disculpáramos de proseguir en esa función. El señor Mortheiru persistió en ella por un año.

La falta de opinión crítica, en obediencia a los dictados de la Junta, también influyó en lo apagado de la publicación, en lo desabrido de buena parte de sus páginas.

Un año entero, el de 1956, transcurrió en silencio para la "Revista Musical Chilena". Nuevo paréntesis como el abierto en 1953, entre las que llamé segunda y tercera etapas de su vida. En 1957, con el número 52, correspondiente a los meses de abril-mayo, la Revista resurge en su cuarta fase, la que hasta hoy se extiende y le ha permitido alcanzar, con el presente, el N° 71.

La distribución de funciones en esta fase última es muy semejante a la existente en la anterior. La dirección práctica, como jefe de redacción, se confió a la señorita Magdalena Vicuña, que unía a su larga experiencia como redactora y colaboradora en la prensa diaria, sensibilidad y conocimiento de las artes. La orientación en lo técnico fue tomada por el Decano de la Facultad de Música, don Alfonso Letelier.

En su fisonomía y en sus propósitos, la Revista continuó también rutas similares a las de su fase anterior. Pero con dos grandes ventajas sobre esa fase. Perfeccionó la regularidad en la aparición de sus números. Gracias a la tenacidad y al espíritu de trabajo de la señorita Vicuña, lo proyectado en este sentido se viene cumpliendo sin merma. A partir del

número 52, la Revista anunció que publicaría un número cada dos meses, un total de seis números por año. En los tres años transcurridos hasta el presente, han aparecido los dieciocho números que debían, veinte con los dos de 1960. Aunque sólo fuera por haber conseguido en su plenitud algo tan esencial a la vida de una publicación periódica, la señorita Vicuña merece el agradecimiento y la felicitación de cuantos se interesan por nuestra cultura musical en este aspecto. Ni siquiera en su primera fase pudo la Revista mantener tal regularidad, tan esencial compromiso con sus lectores y suscriptores, más allá del segundo año, 1946.

La otra gran ventaja que la Revista actual exhibe frente a la del período anterior, es que ha recobrado la colaboración de muchas firmas prestigiosas del extranjero y de las chilenas que se negaron o desentendieron (otra forma de negativa), de participar en su sustento durante los años azarosos de 1952 a 1956. Así, ha respondido con mayor fidelidad al primer modelo de nuestra publicación. El otro mérito de la Revista que ahora se edita, el abrir sus páginas a los nuevos valores, en verdad es ser fiel igualmente a los postulados que la rigieron desde un comienzo. Los escritores jóvenes sobre música, que entonces no colaboraron en sus páginas y hoy colaboran, es porque hace quince años no habían empezado a existir como tales escritores.

Entrar en una crítica de la Revista actual, exponer lo que estimo le falta, cómo mejorarla, equivale a esbozar una visión ideal de su futuro que poco interesa desde un punto de vista personal, por sincero que sea. Desde luego, el mayor mérito de la Revista presente, haber recuperado en muchos aspectos lo que fue la que iniciamos en 1945, es también su mayor limitación. En un proceso normal de desarrollo, es indudable que la "Revista Musical Chilena" de 1960 debería ser mucho más de lo que fue esa publicación en 1945.

Como para otro logros del Instituto de Extensión Musical —y el de que la Revista sea uno de los que honran en gran medida a la organización patrocinante—, creemos que para nuestro primer periódico musicológico se acerca el momento en que será preciso plantearse cómo perfeccionarlo. Sería beneficioso que quienes puedan contribuir a esto se detengan a pensar con cuáles nuevas iniciativas puede alcanzarse una Revista Musical mejor que la actual. El Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales deberían promover un amplio intercambio de puntos de vista sobre algo de tanta importancia para la cultura del país y, en general, la de nuestra lengua en cuanto al estudio y difusión de los valores de la música. Se hace ya necesario que, al felicitarnos por la

existencia, a pesar de todos los pesares, de una revista como la que poseemos, nos exijamos unos a otros la reflexión y los esfuerzos que hagan falta para asegurarle el más brillante porvenir. Por supuesto, proyectando sobre él cuanto la Revista es y asegurándonos que participarán en la garantía de ese mejor futuro las personas a quienes debemos la publicación que hoy está en nuestras manos. Eso sería hacer historia viva, la que se forja día por día en una labor fructuosa. De mucho más interés que volver los ojos al pasado para constatar aciertos y errores.

ANTEPASADOS DE LA "REVISTA MUSICAL CHILENA"

por

Domingo Santa Cruz W.

La aparición, el 1º de mayo de 1945, de la "Revista Musical", como se le denominó durante un año, hasta agregarle el calificativo nacional, que la había de distinguir de otras de nombre semejante, no fue sino el impulso renovado de un mismo propósito y hasta de la voluntad de un mismo grupo de personas que había venido bregando por largos años en pos de la existencia de un órgano de publicidad musical, semejante a los que con mayor o menor regularidad han mantenido otras actividades intelectuales. Nuestro medio, escenario en este siglo de un vigoroso desarrollo en la vida de conciertos, en los estudios, en la educación y en la actividad creadora musicales, requería un periódico en el cual se pudieran debatir los asuntos de música y en donde se consignaran los hechos relativos a ella, acaecidos en el país y en el extranjero.

El impulso a que nos referimos parte, precisamente, como la mayoría de nuestros actuales aportes a la cultural musical del país, de la muchas veces citada y memorable asamblea pública de 1º de abril de 1924, con que la Sociedad Bach inicia sus actividades generales. En efecto, en el programa que esbozamos en aquella oportunidad, se lee: *3. Fundación de una revista musical que pueda realmente reflejar nuestro ambiente artístico y mientras esto no sea posible, preparar el terreno con constantes publicaciones en todos los órganos de la prensa.* Consecuente con ello, la Sociedad Bach inició una activísima propaganda en favor de la música, por medio de noticias que se distribuían a los diarios, y que éstos publicaban con la mejor voluntad, por medio de artículos de divulgación que a menudo llegaban hasta el linde de las disquisiciones técnicas y de las controversias estéticas. También por medio de campañas que dieron a la institución una bien justificada fama de combativa. La empresa era luchar por los fueros de la música, y ello se hizo sin melindres ni reticencias.

Lo que el programa de 1924 preveía resultó muy cierto: no fue posible abordar la creación de una revista hasta varios años más tarde, en 1927, cuando, coincidiendo con la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven, la Sociedad Bach hizo aparecer la revista "Marsyas", que duró exactamente un año, 12 números. Luego, a petición del recién creado Departamento de Educación Artística, la Socie-

dad Bach cesó de publicarla y a ella sucedió la lujosa "Revista de Arte", del Ministerio de Educación, aparecida en septiembre de 1928 y que, pese al rango de órgano de una Secretaría de Estado, duró sólo un número (1) . . . Estábamos en los días caprichosos del Ibáñez que inventaba reformas y las deshacía sin saber por qué ni para qué y de su inenarrable Ministro de Educación, Pablo Ramírez, de tan triste memoria en nuestra historia artística.

Quedamos nuevamente sin revista y las cosas musicales entregadas a las bondades, ya menos entusiastas, de los diarios. En octubre de 1931, dentro de un plan de reestructuración de la Sociedad Bach, una circular pidió apoyo y colaboración para reeditar "Marsyas", dedicada, esta vez, a las artes en general¹. La Sociedad se proponía así tomar la iniciativa del Ministerio y continuarla. El eco de este llamado debió ser pobre y la Sociedad abandonó su propósito. Continuamos así en la orfandad publicitaria hasta el año siguiente, en que, con María Aldunate Calvo, nos lanzamos valientemente a otra revista. Esta llevó también un nombre musical griego, ya no de fauno sino de instrumento: "Aulos".

La nueva publicación, dedicada por entero a la música y que apareció en octubre de 1932, fue de mi propiedad particular. Había sido por entonces elegido Decano de la Facultad de Bellas Artes y continuaba como Presidente de la Sociedad Bach, que procuraba subsistir. Si "Aulos" no era órgano oficial de ninguna de las dos entidades, se identificaba por completo con lo que el movimiento encarnado por ambas perseguía.

"Aulos", revista mensual en 1932, se hace bimestral al año siguiente, sufre un colapso en julio de 1933 y desaparece en enero-febrero de 1934, a los 7 números.

La orfandad esta vez fue más breve: en junio-julio de 1934, la Facultad de Bellas Artes editaba una lujosa "Revista de Arte", dedicada a las artes en general, pero, sobre todo, a las artes plásticas y a la música. Filomena Salas se añadía esta vez, como motor tesonero, a María Aldunate, en una empresa que, con mayores medios y mejor fortuna, publicó 22 números hasta enero de 1940, en que cesó de aparecer. Un pequeño "Boletín Mensual" de la revista la continuó hasta mayo de ese año, aprovechando la colaboración de Vicente Salas Viú, que recién llegaba de España.

A partir de entonces, transcurre otra pausa de cinco años justos

¹La circular, de 7 de octubre de 1931, lleva las firmas de Carlos Humeres, Lorenzo Domínguez (el escultor), María Aldunate y mía (Archivo de la Sociedad Bach, Vol. III).

hasta mayo de 1945, en que Vicente Salas Viú y Filomena Salas, como Director y Secretaria, respectivamente, reciben el encargo del Instituto de Extensión Musical de hacer marchar la revista, cuyos quince años de vida la hacen ser la más duradera y prestigiada de nuestra historia musical².

En estos antecedentes directos de nuestra revista puede observarse, como un flujo y reflujo, la alternación de revistas dedicadas únicamente a la música y otras en las que nuestro arte aparece tratado en conjunto con otros campos estéticos: a "Marsyas", revista musical, sucede la "Revista de Arte", del Ministerio de Educación; a ésta, otra publicación musical exclusiva, "Aulos", y a ella la segunda "Revista de Arte", también, como su predecesora, consagrada al arte en general. Artes plásticas y música, combinadas en una sola entidad directiva universitaria, se separan en 1948, aparecida ya la actual revista del Instituto que consagró definitivamente campos de publicidad diferentes a los músicos y a los pintores y escultores. Sólo privadamente han continuado publicaciones generales, como las que ha fundado Enrique Bello. "Pro-Arte" (1946), heredera de aquel "Más", de la Sociedad Amigos del Arte.

ANTECEDENTES REMOTOS

Cuando se habla del pasado, tenemos en música nuestro sabio oficial, que es Eugenio Pereira Salas. Sus libros son fuente de mil noticias y aunque no haya tratado en ellos por separado las publicaciones, uno puede rastrear los ancestros del presente que, en este caso, tienen una ilustre ejecutoria.

En efecto, a poco de fundado el Conservatorio Nacional de Música, en 1852, doña Isidora Zegers de Huneeus, en compañía del esforzado D. José Zapiola y de D. Francisco Oliva, publican "El Semanario Musical", como dice Pereira, "primer órgano de difusión artístico-cultural que ha tenido Chile". Tan valiente iniciativa, como es lógico suponerlo, máxime si se piensa en la dificultad de un semanario, alcanzó solamente a los 11 números, entre el 10 de abril y el 29 de junio del año citado. El efecto de esta publicación fue considerable. No sólo quedan en ella consignados los acontecimientos de la época, sino que encarnó un autén-

²En la sesión Nº 83, de 15 de marzo, de la Junta Directiva del Instituto, Nº 7, se aprueban todas las bases de la "Revista Musical" y se designa Director a Vicente Salas Viú y Secretaria a Filomena Sa-

las G., ambos funcionarios de la institución. En la sesión Nº 89, de 3 de mayo, Nº 3, se acuerda un voto de felicitación al Director, por la excelente realización con que la Revista ha aparecido.

tico esfuerzo por divulgar conocimientos acerca de la música en un tiempo en que no disfrutaba ésta de mayor prestigio cultural que el concedido a los entretenimientos. Cuando se habla, pues, de revistas musicales chilenas, es fuerza iniciar la crónica con el homenaje justísimo que merecen una vez más los iniciadores del "Semanario Musical", los mismos a quienes Chile debe en el desarrollo de nuestro arte sus primeras luces, y en quienes reconoce sus primeros auténticos campeones.

Extinguido este breve destello periodístico, la actividad musical se confunde e identifica con la del teatro lírico y no hay ya revistas musicales durante el siglo XIX. La música es asunto de que se ocupan, sobre todo, revistas literarias y algunas publicaciones especializadas acerca del teatro. De toda una larga nomenclatura que es posible enhebrar cronológicamente y que Pereira utiliza como fuente de informaciones operáticas, tal vez la más valiosa, tanto por su contenido como por la duración que tuvo, fue el periódico "Bellas Artes", editado desde 1869 en Valparaíso por Juan Jacobo Thompson; llegó esta publicación a los 40 números, cifra que la acercaría a nuestra actual revista.

La situación del siglo pasado se mantiene durante los primeros años del presente. Tal vez lo más significativo antes de la Sociedad Bach, sea la revista "Música", publicada por iniciativa de Aníbal Aracena Infanta, a partir de 1920. No me ha sido posible averiguar cuánto duró, pero todos recordamos bien este esfuerzo en que Aracena, con su "Centro de ex alumnos del Conservatorio", divulgaba ideas acerca de música en una forma no demasiado encumbrada y publicaba obras⁸. Por la trascendencia que tuvo como movimiento general el que iniciaron "Los Diez", antes de la Primera Guerra Mundial, deben recordarse las contribuciones musicales de su pequeña revista, en las que Leng y Cotapos tomaron activa parte. Los alumnos del Conservatorio han solido iniciar revistas, de muy breve duración, a menudo un solo número, como anales un tanto caseros y órganos de compañerismo. El primero de ellos sería "La Aurora de la Música", aparecido en 1897.

"MARSYAS"

Como ya he dicho antes, la primera iniciativa que desemboca en la actual "Revista Musical Chilena" pertenece a la Sociedad Bach y data de 1927.

⁸Yo mismo fui favorecido, en julio de 1921, por el maestro Aracena, con la publicación primera de una de mis canciones sobre textos de Rabindranath Tagore (¡naturalmente, en francés, según la época!).

Desde diciembre de 1926⁴, se encontraba trabajando una "Comisión de Revista, Correspondencia y Acción Cultural", que el Consejo Directivo de la Sociedad había constituido bajo la presidencia de Carlos Humeres Solar, Subdirector de la institución, y que integraban Filomena Salas, Cora Bindhoff, Eduardo Humeres y Jorge Urrutia Blondel. Sus trabajos fueron resumidos en una exposición ante el Consejo⁵, en que Carlos Humeres dio cuenta: que la revista "Marsyas" era un hecho y aparecería al conmemorarse por la Sociedad, en forma oficial, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el centenario de la muerte de Beethoven (27 de marzo). Financieramente, los avisos cubrían un pequeño déficit del primer número.

La revista "Marsyas" era editada por la Casa Nascimento, en una bella y cuidada presentación, con los elegantes tipos de la revista literaria "Atenea", en excelente papel. Atraía no sólo por su contenido sino que también por su aspecto exterior. Los grabados y "culs-de-lampe", aparte de algunos procedentes de otros siglos, eran dibujados por Roberto Humeres, Ximena Morla, Hernán Gazmuri y Romano de Dominicis.

"Marsyas" tituló la Sociedad Bach su revista, como un homenaje "al sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular en una frágil caña los cantos inmortales", "la voz inagotable, el enigma profundo que el genio heleno nos legó en su mito . . . Marsyas, símbolo es, patético y sublime, del artista". Era, pues, el emblema de una renovación que la Sociedad anhelaba, rehabilitando el arte y el artista en su más alto significado.

La publicación fue recibida con elogios unánimes. En junio de 1927⁶, se daba cuenta de 93 subscriptores y del establecimiento de agencias de su venta en Valparaíso y Antofagasta; la IV Memoria Anual de la Sociedad, correspondiente a 1927, da cuenta con satisfacción del éxito que ella ha obtenido: se ha financiado, ha sido íntegramente repartida y hay ya dos números agotados. Era un triunfo y había que perseverar en él. Para 1928 la Comisión de la revista fue algo modificada; continuaron en ella Carlos y Eduardo Humeres (Director y Administrador, respectivamente), Filomena Salas y Jorge Urrutia; se agregaron Nelson Salvo y el que esto firma.

Pese a estos promisorios resultados, las cosas no eran todas color de

⁴Actas del Consejo Directivo de la Sociedad Bach, Vol. II, Sesión de 26 de diciembre de 1926, págs. 69 y 75.

pág. 94.

⁵Sesión de 10 de junio de 1927. Ibid., pág. 128.

⁶Ibid. Sesión de 25 de marzo de 1927,

rosa. La colaboración (que, por cierto, era gratuita) resultaba lenta y el entusiasmo del primer tiempo se había aminorado con lo obligatorio de la tarea; los números eran difíciles de formar en el nivel de calidad exigido. Carlos Humeres, fatigado ya y encargado por el recién establecido "Departamento de Educación Artística" del Ministerio de encabezar una publicación consagrada a todas las manifestaciones del arte, renunció el 22 de marzo de 1928. "Un año de experiencia, decía, hace imposible creer en la colaboración de los demás... marcha al fracaso quien se base en el auxilio ajeno para mantener una revista." Con él se alejaba su también generoso y tesonero hermano Eduardo. Carlos Humeres proponía fusionar la revista "Marsyas" con la futura "Revista de Arte" ministerial. El Consejo Directivo de la Sociedad Bach, sin embargo, rechazó unánimemente esta idea y expresando todo su pesar y su agradecimiento a ambos hermanos Humeres, resolvió continuar independiente, porque sus ideales "pueden peligrar dependiendo de una dirección extraña"⁷. Se me encargó la dirección de "Marsyas".

Nuestras gestiones no debieron resultar fáciles, ya que, después del N° 12 (marzo-abril), la revista cesó de aparecer y en la sesión de 13 de julio⁸, el Consejo Directivo aprueba un convenio con el Departamento de Educación Artística, por el cual se establecen las condiciones del cese de "Marsyas", "como una manera de facilitar la publicación de la "Revista de Arte". El Ministerio se hacía cargo de los subscriptores de nuestra revista, daría a los socios de la Sociedad Bach un 30% de descuento en la "Revista de Arte" y se convenían diversas compensaciones materiales relativas a clisés, avisadores, etc. Así terminó esta memorable etapa de "Marsyas", cuya desaparición tuvimos muy pronto que lamentar. Me he referido ya antes a la tentativa infructuosa de revivirla en 1931.

Por lo que toca al contenido de "Marsyas", éste, bajo la cultísima dirección de Carlos Humeres, fue de mucha exigencia y calidad. Tuvimos todos que esforzarnos en tratar temas interesantes y además hacerlo bien. Los colaboradores principales en los 57 artículos publicados, algunos extensos, otros breves, fueron: Carlos Humeres (13); Domingo Santa Cruz (7); Jorge Urrutia (5); Filomena Salas (4), y con menor número, Luis Vergara L., Alberto Spikin H., Alfonso Leng, Samuel Negrete, María

⁷Sesión de 22 de marzo de 1927. Ibid., pág. 185.

⁸El acuerdo respectivo fue hecho en forma sumamente formal y aun solemne, en un documento que firmamos Armando

Donoso, Director del Departamento ministerial, y yo, como Presidente de la Sociedad. Muchas cláusulas estipulaban en forma prolija lo que cada entidad daba y lo que en compensación recibía.

Aldunate, Bruno Leuschner, Helvecia Padlina y Armando Carvajal. A esto deben agregarse algunas traducciones de escritores franceses, pues "Marsyas" estuvo evidentemente influida por la "Revue Musicale", de París. Parte muy esencial en la publicación de la Sociedad Bach fue la crónica nacional y extranjera; puede seguirse así, a través de sus números, la importante etapa por que atravesó la música chilena en 1927 y 1928 y ver cómo la Sociedad Bach procuró incorporarnos al movimiento internacional con noticias y comentarios que interesaban por igual al lector de este país y a quien recibía "Marsyas" fuera de Chile.

Aparte de la abundante literatura acerca de Beethoven, cuyo centenario fue ocasión para innumerables estudios en todo el mundo, "Marsyas" siguió fielmente los propósitos de la entidad que representaba: conectarnos con el pasado y con el antepasado y, a la vez, propiciar el conocimiento del arte moderno, de los músicos que encarnaban la avanzada del momento; asimismo, se preocupó de la situación musical del país. En este último orden de cosas, habló sin ambages, llamó todo por su nombre, lo que le comunicó un aire combativo que se exterioriza desde el primer número. Alberto Spikin-Howard abrió el fuego con su explosivo artículo titulado "El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile", tremenda andanada contra el Conservatorio Nacional, que provocó hasta una reclamación del Ministro de Educación y desagrado aun entre los miembros del Consejo Directivo de la Sociedad. Spikin, con vehemencia sin duda, había dicho simplemente la verdad. Así quedó establecido (sesión del Consejo de 12 de abril) y para acentuar estas críticas en forma más constructiva, me encargué de un editorial en idéntico sentido: "Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural", en el que se formularon nuestros cargos y por ende las bases de una reforma radical, que se produjo ocho meses más tarde, exactamente como la deseábamos⁹. Este artículo apareció en consonancia con un "Manifiesto" que la Sociedad publicó en toda la prensa (13 de mayo), que significó una declaración de guerra al Conservatorio que dirigía el maestro Soro¹⁰. En el N° 7, del mes de septiembre, Carlos Humeres publicó un delicioso comentario de la tradicional e improvisada temporada lírica, que excitó por años el furor de los amantes del "bel canto": "Sería tan ajeno, escribió, al carácter musical de esta revista tratar de Bohème o de

⁹"Marsyas", N° 3, de mayo de 1927.

¹⁰Este "Manifiesto" lo motivó el nombramiento de D. Alberto Mackenna S., como Director General de Enseñanza Ar-

tística, que la Sociedad, verdadera autora de la dirección general, estimó como una burla y una maniobra del Conservatorio para evitar toda reforma.

Gioconda como ocuparse del problema del salitre o del abaratamiento de los consumos"... Humeres denunciaba el absurdo de "la fatalidad ineludible de la ópera de fiestas patrias", con cantantes arrendados a última hora, que "se cuelan al país por el primer boquete que el sol de septiembre abre en las nieves cordilleranas", cantando la Canción Nacional, "abigarrados de Fausto o Rigoletto". Un artículo mío acerca de "El culto católico y la mala música", abrió otro frente de guerra en donde muchas verdades salieron a relucir. "Marsyas", como Don Quijote, podía decir: "Todos sois conmigo en batalla."

Aparte de estas incursiones en la actualidad, la revista se ocupó del canto gregoriano, del Renacimiento en diversos artículos, del período de Lully y, por cierto, de J. S. Bach. Además, aparecieron trabajos acerca de César Franck, Debussy, Ravel, Roger-Ducasse, Scriabin, Stravinsky. Entre los artículos generales, debe hacerse mención particular de los que escribió Carlos Humeres acerca de "Marcel Proust y la música", "La música en el sistema de Spengler", "El misticismo en el arte de Bach", "Significado del arte", y de un breve y luminoso editorial de Alfonso Leng, "Sobre el arte musical chileno", que merece frecuente lectura porque fijó posiciones estéticas que no han variado un ápice hasta hoy¹¹.

En suma, la revista "Marsyas" fue un valiente esfuerzo y una realización de primera clase. Lástima que las circunstancias y las dificultades terminaran con ella prematuramente. Además de los artículos y crónicas, la revista contenía, como había sido tradicional en un país carente de editoriales de música seria, suplementos musicales incorporados al contexto mismo de la publicación: obras de Peri, Caccini, Gagliano, Monteverdi, Byrd, Lully, venían a remozar el aire cargado del verismo italiano que el Teatro Municipal propagaba; junto a esta música del pasado, se incluyeron obras chilenas de Allende, Leng y Urrutia.

LA "REVISTA DE ARTE" DE 1928

En el primer gobierno de Ibáñez todas las cosas se hacían en grande: corrieron las monedas de oro y obras públicas en abundancia nos dieron la impresión que de repente habíamos pasado a ser país rico. Así también, en lo cultural, se anunció la "Revista de Arte", como reza su carátula, "publicación bimestral del Departamento de Educación Artística del Ministerio de Educación Pública", oficinas en Moneda 1384; Director, Carlos Humeres Solar; Secretario de Redacción, Tomás Lago. En la con-

¹¹Nº 4, junio de 1927.

tratapa se afirmaba que la revista sería "la más alta publicación de su género en América". Todo esto, como hemos dicho, duró "ce que durent les roses, l'espace d'un matin" . . . Apenas un número y ya el "Departamento" estaba liquidado y la revista suprimida.

Así y todo, el esfuerzo fue bello, y Carlos Humeres pudo crear esta otra publicación de gran refinamiento: papel satinado de primera clase, muchos grabados, algunos en colores; excelente composición hecha, por cierto, en la casa Nascimento, colaboraciones variadas en veinte artículos, de los cuales cuatro se ocuparon de música. La "Revista de Arte", con su portada rojiza, su tamaño incómodo y en la tapa una pintura de Grigorieff, que no es agradable de mirar, es documento vivo de la época; los avisos, dibujados a pluma, anunciando las "victrolas ortofónicas" y las pianolas en que toca una señora muy compuesta a un muchachito vestido de marinero, son documentos preciosos.

Las colaboraciones musicales versaron: acerca de la nueva Sala Pleyel de París, de la música araucana y de mí mismo como compositor (con una curiosa fotografía y uno de mis "Cuatro Poemas", para canto y piano sobre textos de Gabriela Mistral), y de las opiniones de Claudio Arrau acerca del momento que la música vivía. Estas opiniones de nuestro gran pianista resultan curiosas de leer hoy día: Stravinsky ha fracasado en el Oedipus Rex; Schoenberg resulta un pedante sin posibles influencias futuras; Hindemith, un gran talento descontrolado; Nicolás Nabokoff, mi buen amigo de hoy, el gran genio del futuro . . . El "constructivismo" saneará al mundo de lo romántico.

La crónica musical es interesantísima, y en ella vemos a Armando Carvajal valerosamente empeñado en crear los conciertos sinfónicos; se anuncian las ediciones de partituras chilenas (sólo se hizo "la Voz de las Calles", de Allende); la Sociedad Bach, "la más importante en su género en nuestro país", anuncia conciertos de cantatas de Bach; Jorge Urrutia ha sido pensionado por el Gobierno y parte a Europa, etc. . . . Fue gran lástima que la "Revista de Arte" terminara así, sin haber para qué. En ella habríamos apreciado a lo vivo una época de enorme interés para el futuro musical chileno, que se iniciaba llena de fe. En el editorial se habla de la reforma educacional que planteaba "por primera vez en Chile y en sus verdaderos términos, el problema de la cultura artística" . . . "En pocos meses, decía, se ha logrado lo que no pudo realizar un siglo de esfuerzos aislados y excepcionales." Las finalidades de la revista, absolutamente en armonía con lo que la Sociedad Bach anhelaba, quedaron bien definidas: "difundir los conceptos estéticos que inspiran al mundo mo-

derno", divulgar las grandes culturas pretéritas y formar un arte nacional "basado en elementos propios".

"AULOS"

Como ya he dicho, la nueva revista musical, aparecida en octubre de 1932, fue de mi propia iniciativa y posible gracias al desinteresado tesón de María Aldunate Calvo, por ese entonces ya hada-madrina de muchas útiles iniciativas: Sociedad Bach, Asociación Nacional de Conciertos Simfónicos, etc.

¿Por qué hicimos esta revista y la llamamos "Aulos"? La necesidad de una publicación era urgente; la Facultad de Bellas Artes estaba recién creada y el ambiente lleno de controversias, en las que era indispensable decir lo que la prensa no admitía. La Sociedad Bach desaparecía inexorablemente por el logro de sus finalidades y había que asegurar la continuidad de sus principios en las entidades universitarias que entraban a sustituirla. La revista tuvo, por eso, un ambiente muy marcado de batalla y sacrificando, indudablemente, jerarquía, tendió hacia algo más accesible a la masa, más periodístico. El nombre del instrumento griego no tuvo más razón que la idea de lo helénico, símbolo de pureza artística; la tapa que estilizaba el perfil de una auleta la hice yo mismo.

Como revista, "Aulos" resultó indudablemente inferior a sus antecesoras inmediatas; ni la presentación ni la tipografía, sin ser malas, estaban a la altura de "Marsyas"; tampoco logramos contribución de artículos que aseguraran suficiente variedad y la revista se resintió del "continuará", repetido demasiadas veces en pequeños fragmentos de estudios largos. Lo más auténtico fueron los editoriales que escribí acerca de asuntos nacionales y la crónica chilena y extranjera, más nutrida aun que en las anteriores revistas. Ambas secciones se prestaban y se prestaron para el tinte polémico que "Aulos" tuvo y que hasta nos obligó a desencadenar una querrela por injurias y calumnias contra nuestros detractores.

Los artículos resultan pocos, si se piensa en los siete números a que llegó "Aulos" entre octubre de 1932 y febrero de 1934. Allende publicó un interesante estudio histórico, titulado "El ambiente a través de los años" (Nº 1); Isamitt, unos "Apuntes sobre nuestro folklore nacional" (N.os 1, 2, 3, 4, 6 y 7), también de mucha enjundia y centrados sobre todo en lo araucano; Jorge Urrutia, comentó "Aspectos de la educación musical en Alemania" (N.os 3, 4 y 6, quedando en suspenso), que hoy cobran gran actualidad; Enrique López escribió acerca de la época de los madrigalistas ingleses. Colaboraron, además, Filomena Salas, Francisco

Curt Lange, Carlos Grandjot, Adriana Saavedra, a lo que debo agregar mis editoriales acerca de la aducación musical general, de los concursos de composición, de los conciertos no deportivos, de la Sociedad Bach, de los teatros municipales; temas todos que se prestaron para expresar el pensamiento de quienes habíamos conducido la avanzada musical del país desde hacía ya más de diez años.

Como he dicho antes, "Aulos" dejó de aparecer en julio de 1933, y en enero de 1934 publicó otro número, el séptimo, como año segundo, que no continuó. La interrupción, según reza la explicación dada en ese último número, fue debida a "un accidente habido en las máquinas de la imprenta en la cual se editaba". En este mismo número, se prometía: "Aulos" se imprimirá en la Imprenta Lagunas y aparecerá cada dos meses" . . . Si hubiéramos sabido, se habría podido profetizar que este alargamiento del ritmo fue siempre el presagio del final de nuestras revistas. Un arbolito frondoso debajo del anuncio resultó maléfico augurio del futuro de la revista: carecía, como ella, de suelo generoso para prosperar. Los quehaceres absorbentes en la Facultad de Bellas Artes a que estábamos abocados los promotores de "Aulos", hicieron imposible la tarea; además, mis finanzas no eran como para una perseverancia puramente filantrópica.

"Aulos", siguiendo también la vieja tradición de las revistas musicales chilenas, publicó "suplementos" de música, que fueron verdaderas ediciones, todos ellos de autores chilenos, pues ya no era necesario apoyar a Monteverdi ni a Lully, como cuando la Sociedad Bach los oponía a la boga omnipotente de Leoncavallo y Mascagni. "Pórtico", de Samuel Negrte, para piano, inició la serie; luego otra obra de piano, "Poema", de Alfonso Leng, la continuó. El tercer suplemento fue "Quietud", de Carlos Isamitt, para canto y piano; a éstos sucedieron cuatro obras más para piano solo: "Piezas infantiles", de René Amengual; mis "Imágenes infantiles", en sus dos series, y el "Preludio N° 6", de Alfonso Leng, que cerró estas ediciones de "Aulos", nada fáciles de encontrar hoy día.

LA "REVISTA DE ARTE" DE 1934

A nuestra necesidad editorial, por la época en que "Aulos" luchaba por subsistir, vino a sumarse la que experimentaban las artes plásticas, unidas a la música en sus destinos, con la creación de la Facultad de Bellas Artes en 1929, consolidada con las reformas de ésta, en 1932 y 1933. Una revista general de arte era la solución lógica, y acordamos pedir el apoyo del Rector, don Juvenal Hernández. El Rector, hombre de amplia visión

cultural, supo entender en el acto la urgencia que padecíamos y la Universidad de Chile nos otorgó los recursos. La Facultad constituyó una Comisión Directiva, que integramos, como reza la carátula de la "Revista de Arte", el que esto firma, como Decano de la Facultad de Bellas Artes; Lorenzo Domínguez, profesor de escultura; Carlos Humeres, Secretario de la Facultad; Romano de Dominici, profesor de modelado, y Mariano Picón Salas, distinguido escritor venezolano, profesor entonces de Historia del Arte. En la realización práctica se asoció a María Aldunate, mi colaboradora de "Aulos", y a Filomena Salas, activa participante de "Marsyas" y organizadora por ese tiempo de las "Páginas de Arte", del diario "La Nación".

La "Revista de Arte" salió a luz en julio de 1934, como "publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile" y es, bajo todo punto de vista, la mejor que en su género hayamos tenido en el país. Bello y original formato, excelente papel, tapas elegantes, profusión de fotografías y de reproducciones de obras de arte, suplementos de música y de artes plásticas. A todo ello se añaden buenos y variados artículos y una nutrida crónica de cuanto ocurrió en los años en que la "Revista de Arte" se mantuvo. Baste, para medir su resonancia, recordar lo que el Rector, don Juvenal Hernández, expresó oficialmente acerca de ella en el Claustro Pleno universitario de septiembre de 1938: "esta revista es la primera que en su género ha llegado entre nosotros a editarse por más de tres años y tanto por su material, como por su impecable presentación, ha sido reiteradamente reconocida en el extranjero, si no como la mejor de todas, como una de las cumbres de la difusión artística escrita en América".

Sin embargo, la vida de la "Revista de Arte" no pudo evitar las dificultades con que todas nuestras publicaciones artísticas han tropezado: dificultad de obtener buenas y oportunas colaboraciones y escasez de dinero; ambas cosas, por cierto, encadenadas y hechas más y más difíciles a medida que el continuo encarecimiento del costo de impresión volvió insuficientes todos los presupuestos acordados por el Rector Hernández. Los avisos no bastaron y tampoco el alza de precio de la revista, \$ 4 al comenzar; \$ 5 desde el N° 3; \$ 8 desde el N° 14, y \$ 15 desde el N° 19. Todo ello resintió la regularidad de su aparición.

La "Revista de Arte" comenzó bimestralmente, en julio de 1934, y así continuó hasta el fin del mismo año (N° 3); luego, el N° 4 sufrió atraso, según se explicó, "debido al incendio de los talleres de fotograbado de don Santiago Medina, acaecido en enero pasado"; apareció por esto

en marzo de 1935. Desde ese número deja de ser exacta su publicación y en las carátulas no se mencionan sino los años. Esto hace difícil determinar con precisión la exacta cronología de la "Revista de Arte", que es menester deducir por referencias del contexto, por los avisos o alusiones a hechos concretos. A través de este procedimiento he logrado, con bastante certidumbre, seguir el curso que ella tuvo.

En 1935 aparecen los números 5, 6 y 7 (año II este último), en los meses de julio, octubre y diciembre; la revista fue, por consiguiente, trimestral, si agregamos el ya citado número 4. En 1936, las fechas de los siguientes cuatro números (8, 9, 10 y 11) corresponderían a los meses de marzo, julio, septiembre y noviembre; en 1937, también aparecen cuatro números: 12 (que lleva fecha 1936 y año III), 13, 14 y 15, que encuadran en los meses de febrero, abril, junio y diciembre. En 1938, los números son tres, si bien dos dobles, 16-17, 18 y 19-20 (año IV), en los meses de enero, abril y noviembre. En 1939, la revista se suspende y el número 21-22 aparece como correspondiente a ese año, pero en enero de 1940. Con el número 23 sucedió la cosa más extraña: desapareció en la imprenta, con sus originales y un riquísimo material de reproducciones; todo él dedicado al arte en los Estados Unidos y con el sumario anunciado. La Universidad no lo pudo costear y aún en 1942 se esperaba su aparición.

La paralización de la "Revista de Arte" en 1939, trató de ser obviada, creándole una especie de hermano menor, de mayor agilidad y exactitud, que se encargaría de lo actual, liberándola "de este tributo, para que sea por entero la revista de estudio y de investigación que merece". Así se expresa el primer editorial del "Boletín Mensual", que apareció en noviembre del año citado. Este boletín, de igual familia y calidad en cuanto a pulcritud y belleza, continuó en diciembre de 1939 y en los meses de enero, abril y mayo de 1940. Innecesario parece decir que, como las revistas anteriores finas y elegantes, la "Revista de Arte" y su "Boletín" fueron obra de la Editorial Nascimento.

Por lo que respecta al personal directivo, he mencionado ya el que inició la revista. Los números posteriores al 5 contienen cambios en él: en el 6, la Comisión se reduce excluyendo a Lorenzo Domínguez y a Mariano Picón Salas y, en vez de ellos, se agrega a Jorge Urrutia; los números 7 y 8 mencionan solamente a las dos secretarías, Filomena Salas y María Aldunate, que lo fueron durante todo el curso de la revista y del "Boletín"; en el número 9, la Comisión está encabezada por mí como Director, y Jorge Urrutia deja de pertenecer a ella. Con respecto al "Boletín", continuamos los mismos, es decir, Carlos Humeres, Romano

de Dominicis y yo y se nos agregan José Perotti y Armando Carvajal, y, como Jefe de Redacción, Vicente Salas Viú, que en verdad fue quien lo dirigió.

El contenido de la "Revista de Arte", de acuerdo con lo anunciado en el primer editorial, ~~se~~ es en gran proporción dedicado a las artes plásticas entendidas en forma sumamente completa: a la pintura, escultura y artes aplicadas, se agregan la arquitectura, el urbanismo, la fotografía y el cinematógrafo. Fue, pues, una verdadera revista de las artes en su totalidad. Al examinar lo que a música se refiere, es menester incluir algunos editoriales y aun artículos generales, cuyas consideraciones la envuelven; luego, los artículos propiamente dichos acerca de música, las críticas y noticias chilenas y extranjeras y, finalmente, los suplementos musicales que continuaron la obra de "Aulos" y forman con ésta una excelente colección de autores nacionales.

Como editoriales importantes, merecen recordarse: "Enseñanza artística universitaria" (Nº 2), a raíz del Segundo Congreso Interamericano de Educación; "Exigencias de cultura intelectual" (Nº 4), acerca de las relaciones de los estudios artísticos, las humanidades y el bachillerato; "Pro y contra en el arte" (Nº 7); "Relaciones culturales interamericanas" (Nº 9). Aparte de estos artículos, mencionarí "Arte y psicoanálisis" (Nº 6), de Carlos Humeres.

Refiriéndose ahora a los artículos, cabe observar que ellos comprenden una gran variedad de materias y su enumeración nos llevaría a hacer casi un índice. Citaré, por esto, sólo unos cuantos: "El valor cultural de los discos", de que fui autor (Nº 1); "El porvenir de la música eléctrica", por Ernesto Barrera (Nº 2); "El machitún y sus elementos de carácter mágico", por Carlos Isamitt (Nº 3); otro mío, "La transfiguración de Bach" (Nº 4); "Los japoneses, su música y su actitud creadora", por Eduardo Lira Espejo (Nº 6); "Apuntes sobre americanismo cultural y artístico", por Francisco Curt Lange (Nº 10); "La S.I.M.C. en Buenos Aires", por Juan Carlos Paz (Nº 11); "La música contemporánea y sus problemas", por Leopoldo Hurtado (N.os 11 y 12); "El niño y la música", por Cora Bindhoff (Nº 13), etc. Estudios acerca de compositores hubo muchos: Leng, entre los chilenos; Debussy, Ravel, Falla, Paul Dukas, Alban Berg, entre los extranjeros.

A todo lo anterior es menester añadir el valor inestimable de la crónica, que estuvo a cargo de Filomena Salas, con la cooperación de Lira Espejo, Urrutia, Alfonso Letelier, Eugenio Pereira, María Aldunate y el que esto escribe. Esta crónica rememora hechos que el tiempo

transcurrido hace que suelen relatarse mal: los datos que proporciona, los comentarios, son de un inestimable valor histórico. A ello debe agregarse la información constante acerca de los acontecimientos musicales de América y de Europa; a estos acontecimientos estuvo dedicado el "Boletín".

Los suplementos de música fueron numerosos. Para piano: "Estudio" y "Pichi-Purún", de Isamitt; "Nocturno chileno", de Adolfo Allende; "Sendero", de Samuel Negrete; "Cuatro piezas para niños", de Armando Carvajal; "Otoñales", de Alfonso Leng; "Tres trozos para piano" y "Misceláneas", de Próspero Bisquertt; "Estudios", de Humberto Allende, y "Suite Grottesca" de Alfonso Letelier; para canto y piano: "Cima", de Leng; "Otoño", de Letelier; "Caricia", de René Amengual; "Cantos de Soledad", de Domingo Santa Cruz; "Tres Poemas de Gabriela Mistral", de Jorge Urrutia; "Voces de Gesta", de Acario Cotapos, y, para voces solas, "Tres coros infantiles de carácter chileno", de Jorge Urrutia, que debieron corresponder al número 23 desaparecido.

OBSERVACIONES GENERALES

Todo lo dicho en torno a las publicaciones que preceden a la actual "Revista Musical Chilena" permite hacer algunas acotaciones de conjunto.

En primer lugar, la unidad de propósitos, consecuencia de lo que afirmé al comenzar el presente estudio, en el sentido de que la sucesión de revistas fundadas en un espacio de catorce años es el fruto del impulso y de la voluntad de un mismo grupo de personas que pertenecieron al núcleo más activo de la Sociedad Bach. Conforme a lo que esta institución perseguía, y que ya he mencionado también, se procuraba: abrir las ventanas del pasado musical, que entre nosotros no llegaba más allá de Mozart; conectarnos con el presente y apoyar las iniciativas musicales chilenas. Esta línea coincide con la que se observa en otros países en la misma época y en más de un centro artístico latinoamericano. A lo anterior debe agregarse, en honor de nuestro país, la preferente preocupación internacional, sobre todo interamericana, hasta poderse afirmar que la bella "Revista de Arte" de 1934 constituyó un auténtico órgano interamericano de publicidad. A analizar este aspecto de la "Revista de Arte" consagraba el profesor norteamericano William Berrien un concienzudo artículo en el número perdido.

Nuestro país, por razones que se han analizado muchas veces, siente la solidaridad americana como un deber y ha luchado por ella con

esfuerzo y sin exigir reciprocidad. Lo que ganamos con esta actitud generosa fue la simpatía y la admiración internacionales. En el país ha sido no entenderse bien la necesidad de las revistas musicales, y las dificultades y eclipses que les han afectado es buena prueba de ello; pero quien haya salido de nuestra isla geográfica, sabe que el movimiento chileno fue conocido desde largos años por la gente que nos interesaba lo aquilatara. Esta es la razón de más de un honor que han recibido los que estuvieron al frente de él. Todo ello se supo y se justipreció a través de las revistas que cubren hasta ahora más de treinta años.

Como hecho histórico nacional la serie de revistas de que me he ocupado es de capital importancia. Abarca ella el suceder de once años llenos de acontecimientos esenciales en nuestra evolución. Se produjo el apareamiento de un grupo de musicógrafos que aún está en actividad y que ha generado otros más jóvenes. La sola consideración de las secciones de "crónica" que aparece desde 1927 hasta 1940 es apasionante. En ella vemos llegar la reforma del Conservatorio de 1928, con sus ardorosas polémicas previas y posteriores; asistimos al nacimiento de la actividad de los conciertos sinfónicos que Armando Carvajal toma a su cargo, y para lo cual el Ministerio de Educación y la Universidad de Chile prestan su apoyo; vemos la trayectoria completa de la "Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos", antecedente directo del Instituto de Extensión Musical. El "Boletín" nos pone al tanto de la crisis de 1939, cuando el personal de orquesta desafió a la Universidad y rechazó su ayuda y vemos cómo ésta continuó por su cuenta el trabajo de conseguir una ley y la obtuvo. Las revistas nos muestran los esfuerzos de varias sociedades que cooperaron al progreso de la música en el país: la Sociedad Bach primero, que se diluye en lo que ella misma ocasionó y procura subsistir en apariciones esporádicas de su coro cada vez que se presentan oratorios (1935, 1938, 1939); la Sociedad Amigos del Arte, cuyas importantes series de conciertos y de conferencias llenaron muchas temporadas; la Sociedad de Música de Cámara del Conservatorio, de que hoy nadie se acuerda, organizada por la Facultad como paralelo de la Asociación de Conciertos Sinfónicos. Algunos han olvidado también otro capítulo: el de la ilustre trayectoria de la Asociación Nacional de Compositores, fundada en 1936 bajo la presidencia de Humberto Allende, sirviendo yo de secretario. Esta entidad fue reconocida oficialmente como Sección Chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S. I. M. C.) en vísperas de la guerra.

En las revistas hallamos también reseñas acerca de la enorme activi-

dad que correspondió a la Facultad de Bellas Artes en el terreno de la divulgación musical. En primer término, el establecimiento de la radiodifusión universitaria, que se llevó adelante desde 1934, contando con la colaboración de Radio Chilena y luego de otras emisoras; en seguida, la iniciativa de grabar discos de música nacional. Ahí está el ya legendario álbum con cubierta de género, con un huaso estilizado en la portada, en que seis compositores tuvimos nuestro estreno fonográfico. Al lado de todo esto, debe recordarse, una vez más, la serie de ediciones de obras nacionales: la "Revista de Arte" hizo suyas todas las aparecidas y anunciaba un excelente conjunto, en el que los principales compositores del país estaban representados.

La suma de todos estos esfuerzos era un terreno que nos permitió creer, al suspenderse la "Revista de Arte", justamente en la víspera de la creación del Instituto de Extensión Musical, que éste la continuaría de inmediato. Por desgracia, como ocurrió con otras iniciativas que envolvían fondos destinados a otra cosa, debimos esperar cinco años y añadir la acción universitaria, a la cual el Instituto quedó sujeto desde fines de 1942, para poder establecer la Revista, cuya aparición hoy se conmemora.

Tal es, en suma, lo que podemos decir de estos azares publicitarios, en que trabajamos varias personas, unidas en el mismo desinterés y fe, los mejores años de nuestras vidas.

Mayo 16 de 1960.

LA OBRA PARA VIOLONCELLO DE BEETHOVEN

por

Juan Orrego Salas

Dentro de la vasta obra de Beethoven, las escritas para violoncello y piano podrían colocarse junto al grupo de sus composiciones vocales o de un buen número de las escritas para quinteto de cuerdas o para combinaciones de diversos instrumentos de viento, como las menos conocidas, o entre las que con menor frecuencia encuentran un sitio en los programas de conciertos.

Habría razones, sin duda superficiales, desde el punto de vista estético, que servirían para explicar este hecho, sobre todo en lo que se refiere a las composiciones para violoncello. Este instrumento, especialmente considerando el escaso grado de desarrollo virtuosístico que había alcanzado en la época de Beethoven comparado con sus posibilidades contemporáneas, no da cabida a grandes efectos exteriores. Las peculiaridades de su registro, las exigencias de una técnica absolutamente alejada del ágil virtuosismo del violín, colocan al cello dentro de una esfera de expresión mística y concentrada, a la cual no le está negado un lirismo ciertamente penetrante por su amplitud y gravidez, pero sí, toda expansión basada en dinámicas de gran velocidad o en ensanchamientos hacia tesituras de altas frecuencias.

De los tres períodos en que Lenz divide las obras de Beethoven, en los dos primeros el músico nunca se apartó de considerar como elementos reguladores de sus ideas los pies forzados impuestos por los medios instrumentales empleados. Tanto como Mozart y Haydn, fue Beethoven un profundo conocedor de la psicología propia a cada instrumento —y me refiero aquí a los instrumentos y no a los instrumentistas, si es que el término cabe aplicarse a seres inanimados. Sin embargo, de cada instrumento podría hacerse un estudio de carácter, lo que, a mi modo de ver, constituye la orientación medular en el estudio de la instrumentación; podrían descubrirse en ellos rasgos temperamentales y reacciones, que por mucho que existan y operen en relación con el proceso asociativo del auditor, necesariamente se reflejan en la música y determinan toda la gama de matices psicológicos que existe en la total extensión de los medios instrumentales en uso.

La conciencia y natural aceptación por parte de Beethoven de esta realidad que constituyó una preocupación básica en los dos primeros

períodos de su estilo, colocó al maestro ante el imperativo de nunca rebasar los límites impuestos por las características de los medios instrumentales empleados y, al mismo tiempo, ante la necesidad de expresar al máximo las posibilidades expresivas propias a cada uno de éstos, sin forzar más allá de la órbita propia a sus rasgos de carácter el aporte que podrían ofrecer a sus ideas estéticas.

El tercer período en el estilo de Beethoven, definido por Emil Ludwig como de "elevación hacia el más allá", constituye, sin duda, una etapa de desprendimiento terreno, en que el ímpetu de su fuerza expresiva no resiste ya más consideraciones de los medios materiales empleados para exteriorizarla, en que su aislamiento del mundo que lo rodea, del que ostensiblemente escapa en razón de los sufrimientos que la vida misma le depara, lo hacen remontarse a una esfera donde la realidad instrumental prácticamente desaparece ante la fuerza de sus ideas, o por lo menos es arrastrada por ésta hasta los extremos mismos, o más allá de sus propias limitaciones técnicas. En esta etapa de su estilo, el cuarteto tiende hacia las proporciones de la orquesta de cuerdas, la sonata para piano invade un campo plenamente dominado por conceptos de color y estructuras sinfónicas, la sinfonía no resiste las limitaciones de la orquesta clásica, ya muy incrementada por el autor, y se expande hacia la voz humana, cuyo empleo en la Novena Sinfonía es forzado hasta el límite de las mayores exigencias.

En su obra para violoncello y piano, a pesar de que sus dos últimas composiciones de este género —sus Sonatas en Do y Re mayor, del opus 102— se encuentran cronológicamente situadas en el tercer período, este fenómeno de liberación expresiva más allá de la realidad impuesta por los medios instrumentales empleados, no es tan evidente como en sus últimos cuartetos o sonatas para piano.

Sus creaciones para violoncello y piano, es decir, sus cinco Sonatas y sus tres series de Variaciones, compuestas entre 1797 y 1815, fecha esta última de iniciación de su tercer estilo, recogen todo lo característico de sus dos primeros períodos, es decir, el reflejo de la tradición clasicista en constante tensión hacia el romanticismo pujante del primer período y el pleno equilibrio entre la maestría del procedimiento, el dominio de la forma y la ilimitada fuerza del contenido de la segunda etapa. Por lo tanto, podría afirmarse que la totalidad de las obras de este género recae en una era profundamente regulada por el intelecto superior de un músico consciente de las peculiaridades de los medios instrumentales

empleados y de las limitaciones expresivas determinadas por sus propias técnicas.

— *

Wilhelm von Lenz, en su estudio de la obra de Beethoven, publicado en San Petersburgo en 1852, es decir, veinticinco años después de la muerte del maestro, divide la obra de éste en tres períodos, de acuerdo con la evolución de su estilo. El primero abarca desde 1782, cuando el compositor tenía doce años, época de sus primeros ensayos —entre otros, de nueve Variaciones, prácticamente desconocidas, y las tres Sonatas para piano, del opus 2, dedicadas a Haydn—, hasta 1800, año de la creación de su Sonata, opus 22, decimoprimeras de la serie de treinta y dos sonatas para piano, de sus Cuartetos del opus 18, de su Tercer Concierto para piano y de su ballet "Prometeo".

Este período, generalmente definido por los musicólogos como una época de sumisión del compositor a los cánones clasicistas de Haydn y Mozart, no deja de responder a tal afirmación en un gran número de sus obras; sin embargo, junto a éstas, hay otras en que la presencia de un incipiente romanticismo, rompe en cada instante los canales del positivismo clásico, para invadir las esferas de un individualismo y subjetividad llamadas a ser médula de los estilos posteriores del músico.

Tal es el caso del primer movimiento de la Sonata en Mi bemol, opus 7, para piano, en que los temas están constituidos por encadenaciones de pequeños motivos, que posteriormente se desarrollan por separado, procedimiento raro en épocas anteriores, o del final del Cuarteto en Fa, opus 18, N^o 1, cuyo plan armónico se aparta constantemente de cuanto fórmula escolástica pudo haberse aplicado en obras precedentes. En éstos y otros detalles, los ejemplos citados anticipan el advenimiento de muchos recursos típicos al estilo de madurez de Beethoven, el que ya puede considerarse plenamente establecido en el primer movimiento de la Sinfonía Heroica, obra central del segundo estilo y ejemplo impercedero de independencia y originalidad.

En el mismo *Scherzo* de la Primera Sinfonía se registran cauces formales que desembocan sin grandes mutaciones en procedimientos corrientes a las épocas de plena madurez del compositor, tal como en los Cuartetos del opus 18 vemos ya surgir el conflicto entre la tradición clasicista de Haydn, que se manifiesta entre otras cosas por el predominio del primer violín sobre el resto de las cuerdas, y las primeras señales del Beethoven romántico, en los constantes claroscuros sonoros, en las violentas e inesperadas interrupciones temáticas, en las interrogaciones

y dudas que constantemente preceden a las resoluciones armónicas, escapando así de la obvia sintaxis del clasicismo, explotando el elemento sorpresivo, interpolando episodios temáticos ajenos o derivados de las ideas principales, todos recursos típicos de los Cuartetos que están comprendidos en el último de los estilos del compositor.

Ya en el *Scherzo* del Primer Cuarteto nos encontramos con un plan formal que deja atrás las limitadas proporciones del "minuetto" clásico y propende hacia esferas formales de mucho mayor envergadura, y la prolongación de las cláusulas finales de cada episodio anticipan procedimientos básicos del Beethoven en un pleno dominio de un lenguaje en la cumbre de su individualidad.

*

De su obra para violoncello y piano, sus dos Sonatas del opus 5, la en Fa y la en Sol menor, sus Siete Variaciones sobre el aria "Bei Männern", sus Variaciones opus 66, sobre el aria "Ein Mädchen", ambas de "La Flauta Mágica", de Mozart, y sus Doce Variaciones sobre el tema de "Ved al héroe conquistador", del Judas Macabeo, de Haendel, pertenecen al primer período.

Aunque en general podría decirse que en todas ellas predomina la vena clasicista que procede de Haydn y Mozart, no obstante se descubren episodios ciertamente conectados con la época de madurez de Beethoven.

El carácter meditativo, la atmósfera sombría, la alternación de elementos dispares y dubitativos de la introducción, *Adagio Sostenuto* de la primera de las dos Sonatas del opus 5, dedicadas a Federico Guillermo II, de Prusia, y publicadas en 1797, puede citarse como un prematuro síntoma de la posición estética del Beethoven posterior a 1800. Cuanto hay de profético en este episodio, lo encontramos también en el *Adagio Affettuoso*, del Cuarteto, opus 18, N^o 1, escrito tres años después de la citada Sonata para violoncello y piano, donde hay presagios de la concentración dramática, profundidad y espíritu meditativo que prima en los movimientos lentos de los Cuartetos Rasoumowsky, del opus 59, de las Sinfonías del período medio y del imperecedero "Andante con moto", del Cuarto Concierto en Sol, opus 58, para piano y orquesta, ejemplo este último de un espíritu absolutamente transplantado a la esfera donde los factores emotivos predominaban más allá de toda lealtad a las fórmulas y procedimientos técnicos planteados por la tradición.

El propio Beethoven confesó que al escribir el *Adagio* del Cuarteto en Fa mayor, opus 18, N^o 1, tuvo "in mente" la escena final de Romeo y

Julieta, actitud que coloca al músico en esa posición, fundamentalmente subjetiva, de la que no iba apartarse desde 1800 adelante y que los últimos años de su vida iba a constituir la quinta esencia de su creación. Aunque no pueda contarse con ninguna referencia de esta especie sobre la introducción del primer movimiento de la Sonata en Fa mayor para violoncello y piano, o sobre el mismo episodio inicial de la Sonata en Sol menor, segunda del opus 5, hay en ambos una clara anticipación de aquel subjetivismo medular del Beethoven del periodo medio o final de su vida, en claro contraste con la objetividad, equilibrio y cuadratura formal del Rondó de la última de las obras citadas, fiel reflejo de la influencia de Haydn, y más que de Mozart, que también vivió escapando a los cánones de su época, de Schobert y Dittersdorf y en general de las escuelas de Manheim y Viena.

Sucesiones de acordes, como las que se insertan en los compases iniciales de la Sonata en Fa mayor, duplicados a la octava en ambas manos,

Ej. 1

The musical notation for Ej. 1 consists of two staves. The upper staff is for the right hand, showing a melodic line with various intervals and a dynamic marking of 'sf' (sforzando) in the middle. The lower staff is for the left hand, showing a series of chords and arpeggiated figures. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed below the left hand staff, indicating an increase in volume over the course of the passage.

de la parte de piano, nos sitúan frente al músico que busca efectos de color más allá del puro discurso armónico, o configuraciones melódicas de la amplitud de rango de las que se hacen presentes en el *Adagio Sostenu- to*, con que comienza la Sonata en Sol menor, son propias al Beethoven

Ej. 2

The musical notation for Ej. 2 consists of two staves. The upper staff is for the right hand, showing a melodic line with a wide range of notes, including some ledger lines above the staff. The lower staff is for the left hand, showing a series of chords and arpeggiated figures, also with a wide range of notes. The notation is dense and complex, reflecting the 'Adagio Sostenu- to' mentioned in the text.

plenamente vuelto hacia la esencia misma de su ser, que encontramos en el fugatto del *Adagio Assai* (Marcha Fúnebre) de la Sinfonía Heroica, en el *Andante con moto*, del Tercer Rasoumowsky o en el *Allegretto*, del Cuarteto en Fa menor, opus 95, en que el impulso de las ideas arrastra a la música hasta los límites mismos de su ensanchamiento sonoro, y a los instrumentos a los extremos de sus tesituras.

*

En las tres series de Variaciones para violoncello y piano, dos de ellas sobre temas de la Flauta Mágica, de Mozart —la opus 66 y las en Mi bemol, sin número de opus—, y las Doce Variaciones sobre un tema del Judas Macabeo, de Haendel, también sin número de opus, dedicadas al Príncipe Lichnowsky, nos encontramos preferentemente con el Beethoven de juventud, más intrascendente y dogmático, dentro del valor relativo con que tales términos pueden ser aplicados a una personalidad de su riqueza y hondura, que el de otras obras de sus primeros años, aunque siempre abierto y penetrante en la explotación de sus medios instrumentales en toda la amplitud de sus posibilidades técnico-expresivas.

Entre los años 1795 y 1800, Beethoven se mostró especialmente afecto al género de las Variaciones. Además de las tres series citadas, escritas para violoncello y piano, trabaja en este período nueve obras de este género para piano, entre las que se encuentran sus famosas Variaciones sobre el tema "Se vuol ballare", de Las Bodas de Fígaro, de Mozart; las Variaciones sobre un tema del Conde de Waldstein, para piano a cuatro manos, y las sobre un tema de Mozart, para dos oboes y corno inglés.

En líneas generales, las Variaciones de esta época no se apartan de los procedimientos de Variaciones ornamentales empleados por Mozart, en que el tema aparece casi inalterado en su estructura interna y los cambios que proceden en cada episodio se logran a base de decoraciones melódicas aplicadas con un criterio similar al que se emplea en la arquitectura barroca, sobreponiendo ornamentos a las grandes estructuras constructivas.

Este procedimiento, que tanto vale para las Variaciones de violoncello y piano como para las demás obras de este género, escritas por Beethoven en esta época, lo encontramos en el *Allegretto ma non troppo*, del Cuarteto en Re menor, K. 421, o en el *Allegretto*, del Quinteto con clarinete de Mozart, y también en el *Andante con variaciones* para

piano, de Haydn, o en su Sinfonía en Sol, Nº 94, aplicado con criterio muy similar al de estas tempranas composiciones del genio de Bonn.

Es curioso observar que mientras en las más tempranas obras formales del tipo sonata, Beethoven anticipa rasgos de estilo propios a composiciones de su segundo y tercer períodos, en el género de la variación permanece unido a un pasado sin aquellos atisbos proféticos que en algo puedan anticiparnos las conquistas realizadas en la aplicación de este mismo procedimiento, durante las etapas finales de su vida. No se descubren síntomas ni reacciones que anuncien el advenimiento de obras de la monumentalidad, fuerza interior y originalidad de las 33 Variaciones sobre un vals de Diabelli, opus 120, última de sus composiciones para piano, imperecedero ejemplo del tipo de variaciones de carácter, donde el procedimiento de mutación del tema central se logra a base de someterlo a los más opuestos cambios de atmósfera, en que el clima diferente de cada variación se impone por encima de toda necesidad de alteración melódica o transplante a otros planos tonales.

Esta peculiaridad de la Variación beethoveniana, lentamente preparada desde las Variaciones del *Allegro molto*, finale, de la Sinfonía Heroica, pasando por el *Adagio*, de la Sonata, opus 111, y por los movimientos de variación de los Cuartetos, opus 127 y 131, culmina con las Variaciones Diabelli y de aquí se proyecta a un sinnúmero de obras posteriores, tales como los Estudios Sinfónicos de Schumann o las Variaciones sobre un tema de Haendel, y sobre un tema de Haydn, de Brahms.

*

Al segundo período de la obra de Beethoven, que abarca desde 1801 a 1814, pertenece la Sonata, opus 69, en La mayor, para violoncello y piano, y parcialmente podría considerarse también desde un punto de vista estrictamente estético, que la primera de las dos Sonatas, del opus 102, o sea, la en Do mayor, tiene mayores contactos con éste que con el tercer período, cuyas peculiaridades se reflejan claramente en la segunda de las Sonatas, del opus 102. Hacemos esta salvedad, puesto que estas dos últimas obras fueron compuestas en 1815, es decir, en el año en que se inicia el tercer estilo del compositor, que abarca desde entonces hasta 1827.

El propio compositor observó el cambio que en su lenguaje comenzó a operarse con el cambio de siglo. Al comentar sus tres Sonatas para piano, del opus 31, y aun su Sonata Kreutzer, para violín y piano, termi-



Ludwig van Beethoven

nada en 1803, Beethoven afirmó que estas creaciones constituirían puntos de partida de una nueva posición estética, la que vemos plenamente establecida en el último movimiento del Concierto en Do menor para piano y orquesta, y en la Sinfonía Heroica, compuesta en 1804.

Esta etapa verdaderamente sorprendente de su obra, de extraordinaria grandeza de proporciones formales, llena de un individualismo que tanto se expresa en las honduras dramáticas alcanzadas, como en el penetrante humor que exhalan algunos de sus *scherzi*, nos muestra en cada uno de los ejemplos que surgen de ella, al compositor en el más pleno dominio de sus poderes expresivos y en la cúspide de una madurez técnica cabalmente incorporada por la experiencia al estrato de una inconsciente aplicación.

Su ópera *Fidelio*, las seis Sinfonías que parten de la Heroica y alcanzan hasta la Octava, su Misa en Do, su Obertura *Coriolano*, la música para el *Egmont* de Goethe, sus Conciertos en Sol y Mi bemol para piano, su Concierto para violín y orquesta y los Cuartetos del opus 59, 74 y 95, más una docena de Sonatas para piano, entre las que se incluyen la en Re menor y la *Appassionata*, sus tres últimos Tríos para cuerdas y el *Liederkreis*, entre muchas otras obras, llenan esta etapa esplendorosa de su vida, en que se equilibra la fuerza de la conquista con el poder de sus conocimientos, equilibrio llamado a romperse por el brutal empuje de un genio cruelmente azotado por la vida, en el período final de su existencia.

En las Sonatas para violoncello y piano de esta segunda época; la opus 69, en La mayor, compuesta en 1808, y dedicada a la Condesa Von Erdödy, y la en Do mayor del opus 102, compuesta en 1815, vemos claramente expresadas las características de un estilo que reposa sobre la base certera de una absoluta madurez técnica y que de ahí se lanza a las conquistas estéticas que abren en la historia de la música las puertas de acceso a la época romántica. Beethoven no necesita desarraigarse de la tradición clasicista que sirvió de fértil terreno a la formación de su personalidad. Por el contrario, se afirma en lo más profundo de ella, junto con despojarse de sus exterioridades, y así, limpio de toda imposición escolástica, penetra por los canales del genio hasta lo más profundo de su ser e imprime a su obra ese vuelo que la lleva a determinar cambios radicales en la historia y hondas influencias en el porvenir.

No sólo en el contenido de cada uno de los movimientos de sus obras para violoncello y piano de esta época se perciben los síntomas de una nueva era, sino que en los procedimientos técnicos empleados, en las di-

menciones que adquieren cada uno de los movimientos de la Sonata, antes constreñidos por la cuadratura clásica, y en la absoluta libertad con que transcurre un lenguaje armónico, cada vez más libre de las fórmulas cadenciales del siglo XVIII.

El violoncello es empleado ahora en toda la amplitud de su registro, llevándosele al extremo agudo del *Adagio Cantabile* o del *Allegro Vivace*, de la Sonata en La mayor, opus 69, y el piano deja de ser el instrumento meramente sustentante, para incorporarse de lleno a la acción dramática y mensaje expresivo de la obra.

Las frases consciente o inconscientemente reguladas por la métrica lineal de la danza dieciochesca, rompen para con estas limitaciones y dan libre curso o a las melodías infinitas tan propias al Beethoven del período de madurez, o a las ideas anhelantes, a la fragmentación temática, a la duda e interrogación en contraste con el poder afirmativo de sus repeticiones.

Los temas del *Allegro Vivace*, de la Sonata en Do mayor, opus 102, N^o 1, para violoncello y piano, son un típico ejemplo de los nuevos puntos de vista sustentados por Beethoven en la disposición lineal y armónica de sus ideas, entre las cuales ya no se busca necesariamente un contraste en virtud de sus diferencias melódicas, puesto que los elementos constitutivos de una se reflejan en la otra, y hasta a veces se repiten, como sucede en la obra citada, sino que se recurre a la diferenciación de las atmósferas armónicas circundantes o a los procedimientos expositivos que sustentan su presentación. Es por esto que en oposición a episodios de carácter armónico, donde prima un criterio de verticalidad, procedimiento casi único en la primera época beethoveniana, comienzan a aparecer cada vez con más frecuencia los de carácter contrapuntístico, que en los desarrollos llegan a transformarse en fugas o fugattos de extraordinario vuelo, como a los que me referiré más adelante en relación con el tercer estilo.

La continuidad del discurso que aún subsiste en la Sonata, opus 69, especialmente en su primer movimiento *Allegro, ma non troppo*, el empleo de ciertos diseños rítmicos obstinados en el acompañamiento, como las figuraciones de tresillos de este mismo episodio son síntomas de un pasado, en el estilo de Beethoven, que ya en esta misma Sonata comienza a ceder el paso a elementos que anticipan el despertar de un nuevo lenguaje, el del músico en la plenitud de su madurez y abiertamente señalando los cauces de una nueva época en la historia: el Romanticismo.

Ej. 3

Si bien el *Scherzo* de esta Sonata necesariamente retrocede en sus orígenes al corazón mismo del clasicismo, en él vemos levantarse esplendorosas las peculiaridades de un lenguaje ya absolutamente transformado, en que la distancia creada con cuanto concepto temático, rítmico o formal del siglo XVIII es tan manifiesta, que los contactos con esta época sólo pueden descubrirse en exterioridades que en nada podrían modificar los juicios que sitúan a la obra en una órbita histórica diferente. El lenguaje del compositor ya se ha lanzado en pleno vuelo a conquistas rítmicas totalmente ajenas al pensamiento clasicista. La *síncopa*, las constantes interrupciones temáticas, el empleo del silencio como recurso expresivo y dramático, lo vemos incorporado a este *Scherzo*, no en el carácter casual con que tales recursos ya se hacen presentes en obras anteriores, sino que aplicado en razón de una fuerza espiritual renovada en su esencia. El piano con respecto al violoncello ha dejado de ser un instrumento acompañante, puesto que comparte absolutamente con éste las responsabilidades substanciales de todo el proceso de exposición y desarrollo sonoro.

Ej. 4

Aun más acentuadas aparecen estas características en la Sonata en Do mayor, del opus 102. Las violentas interrupciones del *Allegro Vivace*, la inserción de pequeños motivos temáticos en el curso regular de su desarrollo, el empleo del silencio, muchas veces inesperado, sintetiza aquella búsqueda propia al último estilo de Beethoven, en que el músico construyó sus obras más geniales en el violento contraste de la duda y la afirmación temática, en la inesperada explosión rítmica y dinámica, en el empleo de las más distantes modulaciones y cadencias equívocas.

EJ.5

*

De este segundo período, de insuperable fuerza y maestría, Beethoven pasa al tercero y último, mediante una etapa de transición de perfiles tal vez mucho más nítidos y de floración más violenta que el de gradual desarrollo que se produce entre los dos primeros.

La diferencia entre la Novena Sinfonía, compuesta en 1823 y todas las obras anteriores de esta misma especie, es obvia no sólo por el empleo

del coro, sino por las dimensiones mismas de cada movimiento, las que no basta con juzgarlas a la luz de su duración, sino que en razón de la variedad de elementos que intervienen, a los procesos de desarrollo que éstos mismos determinan, a la extensión de sus períodos de transición y cláusulas finales, al carácter sostenido a lo largo de cada movimiento, a los contrastes agógicos y dramáticos que se busca establecer entre éstos, a la libertad del discurso armónico y a la alteración de episodios caracterizados como tal, con otros de procedimiento contrapuntístico.

Ejemplos de la libertad armónica que procede de los compases iniciales del último movimiento de la Sinfonía Coral, los encontramos con frecuencia en las últimas Sonatas para piano y Cuartetos, como también, testimonios de la fuerza rítmica y mantenido dinamismo del *Scherzo*, de esta misma obra, o de construcciones basadas en propósitos de exclusivo colorismo, como los que se comprueban en la introducción al primer movimiento, lo que anticipa procedimientos que parecen nuevos a los compositores de fines de siglo, entre otros, a los de las escuelas impresionistas.

Esta audacia, esta independencia absoluta en el empleo de las encadenaciones armónicas, en la sucesión de disonancias sin resolución, el pujante dramatismo en el empleo de elementos temáticos constantemente quebrados, de interrupciones fortuitas, el frecuente recurrir a episodios contrapuntísticos, derivados de la fuga —muy raros en obras anteriores—, unidos a los sentimientos de desolación, de fuerza contemplativa y hasta de amargo apartamiento de toda realidad, son esencia de las cinco últimas Sonatas para piano, desde la opus 101 a la 111, de sus últimos Cuartetos, desde el opus 127 al 135, de su *Adagio y Diez Variaciones en Sol* para violín, violoncello y piano y de su *Misa Solemnis*.

En algunos aspectos, la Sonata en Re mayor para violoncello y piano del opus 102, recoge características de este último período, las que estriban principalmente en el libre empleo de la forma tradicional, uno de los legados más fuertes que Beethoven recibiera de sus antecesores, el que en la primera época aplicó con absoluto respeto a sus postulados y que paradójicamente en las posteriores le sirvió de base a las mayores innovaciones legadas por el músico a la posteridad.

No hay duda, como Wagner lo afirmó más tarde, que la forma sonata fue, *ese velo transparente a través del cual Beethoven pareció contemplar toda su música*.

Antes de Beethoven, y en cierta proporción durante el primer período de este autor, la forma sonata operó sobre un limitado rango de tona-

lidades, cuyo encadenamiento aparecía regulado por las fórmulas cadenciales del clasicismo. En su última época, el músico rompe con todos los moldes que puedan limitar la libertad de asociaciones tonales, muchas veces absolutamente alejadas entre ellas, si se las relaciona a la recurrente fórmula de Tónica-Dominante del siglo XVIII.

Este principio, que según George Grove, "Haydn aplica diecinueve veces de veinte casos", se registra sólo tres veces en las ochenta y una composiciones de forma sonata, escritas por Beethoven, en las relaciones armónicas del tema principal con el de transición. Por lo general, prefiere relaciones más extrañas, y con frecuencia en las últimas obras, las que proceden por terceras mayores o menores, que son ciertamente alejadas dentro del sistema tonal en uso en su época. Sin embargo, no acepta sistematismo alguno al respecto, puesto que son muchos y muy variados los casos en que aun se aparta de esta preferencia.

La sola observación superficial de la Sonata en Do mayor, opus 102, escrita en 1815 y dedicada, lo mismo que la opus 69 en La mayor, a la Condesa Von Erdödy, confirma la libertad del compositor en el empleo de la forma sonata clásica. El primer tema del *Allegro*, presentado tras una introducción *Andante*, en la tonalidad principal, se desliza a través de un episodio de transición, basado en elementos del mismo tema —otro recurso típico de su último estilo—, hacia una segunda idea, que de acuerdo con los cánones del siglo XVIII debía estar en la tonalidad de la Dominante, o sea, una quinta más arriba; sin embargo, ésta se inicia en la relativa menor, una tercera más baja, para terminar en la Dominante de esta relativa o Dominante paralela, es decir, una tercera más arriba de la tónica.

El clima del segundo movimiento de esta misma Sonata —*Adagio*—, surge también de una posición totalmente nueva en el estilo de Beethoven, en que la idea se impone a los dictados de la tradición escolástica, en que la selección natural de los elementos técnicos responde a una necesidad interior, a una fuerza emotiva, que es la llamada a imponer condiciones a la obra y hacerse servir de la academia. Por encima de la fórmula constructiva se plantea en este *Adagio*, una gran pregunta sustentada por bases armónicas que escapan a toda resolución hasta el ataque mismo del *Allegro Vivace*, donde, finalmente, encontramos la respuesta para la cual se nos ha preparado sin anticiparla y que irrumpe con el mismo desborde de mística alegría alcanzado por Beethoven en el final de la Novena Sinfonía, después del prolongado episodio inicial, dubitativo en su emocionante alternación del tema recitativo que más

tarde entonará el tenor, con recuerdos sintéticos de los movimientos anteriores.

Este esquema de relaciones dramáticas, de conflictos internos, de contrastes ideológicos; estos episodios de tensión armónica y temática retenidos en su cauce hacia la resolución, de continuos cambios de velocidad, de agógica expresiva, de opuestas dinámicas, son substanciales al último Beethoven, que culmina en su Cuarteto, opus 135; en su Sonata para piano, opus 111, o en sus Variaciones Diabelli, opus 120.

El camino hacia estas obras ya estaba preparado en ese lapso de transición hacia el último de sus períodos que tan claramente vemos traducirse en las composiciones de los años 1815 y 1816, entre las que se encuentran las dos últimas Sonatas para violoncello y piano, del opus 102; la Sonata en La para piano, opus 101, y el ciclo de Canciones "A la amada lejana", opus 98, sobre textos de Jeitelles.

Sin embargo, no es sino en la segunda de sus Sonatas para violoncello y piano, o sea, en la segunda de las opus 102, en Re mayor, donde se reflejan en toda su intensidad las peculiaridades del último estilo de Beethoven. El camino hacia ello, estaba ya preparado en la obra gemela en Do mayor, donde surgen ya muchos de los elementos que aquí se presentan perfilados con la nitidez y audaz decisión común a todas las últimas obras de Beethoven.

Por de pronto, el contenido total del *Adagio con molto sentimento d'affetto*, puede colocarse junto al segundo movimiento de la Sinfonía Coral y a los movimientos lentos de las últimas Sonatas para piano y Cuartetos, como la expresión más auténtica de un músico plenamente vuelto hacia la esencia de su ser, libre de toda perturbación externa y expuesto, por lo tanto, a todas las audacias que son posibles, mediante ese total desprendimiento de la realidad material que lo rodea. El pequeño dibujo temático, libre de todo concepto puramente ornamental propio al estilo barroco, que en cierto modo alimentó a Beethoven en sus primeras experiencias, se torna ahora en un recurso de profundo significado dramático, frente a las texturas armónicas de ambiciones verdaderamente orquestales que completan sus ideas (ejemplo N° 6).

Otra de las reacciones características de esta última época beethoveniana la vemos surgir en el último movimiento de la Sonata en Re mayor, *Allegro*, concebido dentro del plan de un "fugatto", tan propio a las inclinaciones contrapuntísticas de los años finales de Beethoven (ejemplo N° 7). El sujeto de este "fugatto", hábilmente preparado por las escalas ascendentes del piano y del cello, es sometido a la variedad

Ej.6

dim.

Ej.7 Allegro fugato

sempre piano

sempre p^o

más grande de combinaciones en "stretti" y cánones, en un desarrollo al cabo del cual aparece un nuevo sujeto superpuesto a elementos del primero, que ahora hace las veces de contrasujeto.

Ej. 8



El relieve, que en estas dos últimas Sonatas para violoncello adquiere el instrumento de cuerda, no deja de ser sintomático del creciente interés de tratamiento que Beethoven le da al mismo en otras composiciones; sobre todo en los Cuartetos, en que hasta los opus 59 éste había aparecido confinado a papel de mero sustento armónico del conjunto, con escasas expansiones individuales o participación importante en la trama de desarrollo de la obra. En cambio, ya en el Cuarteto, opus 95, de la 2ª época, vemos iniciarse el segundo movimiento, *Allegretto ma non troppo*, con un elocuente solo del cello, y episodios de esta especie se producen con más y más frecuencia en los opus posteriores.

También es sintomático el que en 1804 Beethoven haya hecho los primeros bosquejos de su Triple Concerto, donde el violoncello se agrega al violín y al piano, en similitud de rango frente a la orquesta, mientras los dos últimos instrumentos ya contaban con una extensa carta de vida en la consideración que el músico les había dado en sus obras anteriores.

Ciertamente, la importancia que el violoncello fue adquiriendo en las etapas finales de la vida de Beethoven, contrasta con aquel temprano opus 17, publicado en Viena, bajo el título de "Sonata para pianoforte y corno, o violoncello." El uso alternativo de cualquiera de estos dos instrumentos, junto al piano, acompañante, nos hace ver cómo en aquellos años de juventud del músico, las posibilidades del violoncello eran valorizadas a la par con las del entonces torpe y limitado instrumento de bronce. Sin duda, al cabo de los dieciocho años transcurridos desde en-

tonces, el noble instrumento de cuerda había ganado en su estima una posición tal, que a la luz de las Sonatas del opus 102 resultaba conquistando un sitio en el repertorio de violoncello, tal vez igualado, pero difícilmente superado por las obras que a éste dedicaran los grandes maestros posteriores a Beethoven.

Aparte de las muchas conquistas estéticas realizadas por Beethoven en la evolución de su estilo entre los años 1797 y 1815, período que comprende la creación de sus obras para violoncello y piano; conquistas que, como lo hemos visto, se reflejan claramente en estas composiciones, la biografía del cello, en la etapa que corresponde a la vida del gran genio de Bonn, significa un aporte definitivo hacia la total madurez del instrumento, tanto en lo que se refiere a la evolución de su técnica, como al de un total dominio de sus posibilidades expresivas y dramáticas.

EL PROBLEMA DE LA COMUNICACION EN EL MUNDO DE LA MUSICA ACTUAL

por

Andrés Pardo Tovar

Especial para la REVISTA MUSICAL CHILENA

Con significativa insistencia se viene planteando, de algunas décadas a esta parte, un hecho que dice orden a la sociología musical: el de una real o supuesta *incomunicación* que tendería a separar cada vez más al artista del público. Es decir, de la generalidad de los oyentes provistos de alguna preparación estética.

Antaño, la comunicación del compositor y del público se establecía automáticamente. Salvo notorias excepciones, existió una evidente "comunicabilidad" en las obras de los clásicos y los románticos, que se estrecha hasta cierto punto cuando las estéticas finiseculares suscitan la aparición del impresionismo. El proceso, así iniciado, se agudiza cada vez más. Y es innegable que hoy en día se observa una real o supuesta "incomunicación" del compositor con el público. Con el *gran público*, que aplaudía hasta el delirio las obras instrumentales o dramáticas de los románticos, por ejemplo.

El problema, sin embargo, conviene plantearlo en su exacta dimensión. Su premisa es un hecho indiscutible: que ciertas tendencias de la música actual, las más representativas cabalmente, suscitan notoria resistencia por parte de algunos sectores del medio social. Buena parte del público culto de nuestro tiempo, esto sí, se caracteriza por su curiosidad intelectual y estética. Otras zonas existen donde predomina una cierta dosis de conformismo y en las que se acepta, pasiva e indiscriminadamente, lo nuevo. Se le acepta o se le soporta.

La crítica musical —en los países donde existe— asume una actitud de prudencia: los fallos inapelables que solía proferir resultaban tan equivocados, que en la actualidad los críticos expresan con cautela sus opiniones y prefieren optar por una actitud benévola o elusiva frente a las nuevas manifestaciones de la música. A las opiniones intransigentes y negativas de la crítica de antaño ha sucedido, en este terreno, un clima más ecuánime, pero excesivamente ecléctico, demasiado tímido en realidad.

Existe, pues, un cierto divorcio entre el compositor contemporáneo

y un determinado porcentaje del público que asiste a recitales y a conciertos. Solo que esta parcial "incomunicación", a cuyo examen está consagrado, en parte, un apasionante estudio del maestro Domingo Santa Cruz ("Revista Musical Chilena", entregas 64, 65 y 67), se perfila más nítidamente en la esfera de las relaciones entre compositor e intérprete, que en aquella zona —muy indeterminada y esencialmente *variable*— en que el público recibe, aceptándolo o incomprendiéndolo, el mensaje del primero.

El compositor, el intérprete y el público

El músico creador de nuestro tiempo es, o quiere ser, un innovador. O asume al menos una posición acorde con la estética predominante dentro de su grupo y de su ambiente geográfico: se tratará de un expresionista, de un dodecafonista o de un partidario de las corrientes del primitivismo. O, por lo menos, de un neo-clásico, o de un neo-romántico, posiciones éstas que conllevan la aceptación de una tradición evolutiva, pero nunca una actitud de simple imitación de formas o estilos del pasado.

Pero a tiempo que el compositor *representativo* es innovador y, en ocasiones, iconoclasta y rebelde, el intérprete es eminentemente conservador y casi siempre rutinario. Los concertistas y cantantes consagrados en escala internacional son, a este respecto, fundamentalmente tradicionalistas y académicos. Pianistas, violinistas, chelistas, cantantes y directores de orquesta —estos últimos en menor grado— suelen mirar con desconfianza la producción musical contemporánea. Y sólo incluyen en sus programas obras archiconocidas. Apenas si aceptan, a título excepcional, contadísimas obras contemporáneas.

Esta sistemática actitud se modifica ligeramente respecto de los conjuntos de cámara. Y encuentra brillantes excepciones en ciertos directores de orquesta, europeos y americanos, empeñados en promover el conocimiento de los nuevos valores de la música. Pero contando para ello con públicos casi especializados, vale decir, con grupos muy nutridos de oyentes cultos y bien informados respecto de las tendencias musicales de la actualidad.

Resulta singular y casi paradójico el que, por ejemplo, un pianista joven, que inicia su carrera de concertista internacional, no se decida a renovar el inmodificable y limitadísimo repertorio tradicional: algo de Bach y de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin y —no siempre— Schumann y Brahms. Y eligiendo, dentro de la producción de estos grandes maestros, desde luego, las obras más trilladas. Al respecto, la mayor parte

de los concertistas proceden como si todos los públicos carecieran en absoluto de curiosidad y sólo se interesaran en volver a escuchar las obras que ya conocen. Pero es el caso que, hoy en día, existen en todas las ciudades del Nuevo y del Viejo Mundo millares de personas informadas y ansiosas por conocer las obras de los nuevos compositores. En esta extraña actitud de los concertistas internacionales —en especial de los que visitan a Colombia—, influye casi siempre el empresario o representante, a quien interesándole ante todo su negocio —lo que es muy explicable—, cree que las obras contemporáneas ahuyentan al público “taquillero”, criterio anacrónico y utilitario al que muchas veces tiene que subordinarse el artista.

La actitud inteligente y constructiva del público culto se explica hoy, en gran parte, por la multiplicación de los cursos de apreciación musical y por la formación de un tipo especial de melómanos: los adquirentes de grabaciones, que forman ya legión, y que casi siempre andan en busca de novedades musicales. Refiriéndose a este fenómeno, el maestro Santa Cruz plantea con acierto la situación que actualmente se perfila: —“Síntoma de la realidad que reviste el hecho de que los conciertos no corresponden ya a las necesidades culturales contemporáneas; de que resultan rígidos, desenfocados y sin destinación hacia los diversos planos que deberían satisfacer, es el novísimo fenómeno de la comunicación directa entre el autor y su público a través del disco... Las grabaciones son hoy en día, complemento indispensable de cualquier educación musical.” Y añade: —“¿Qué función desempeñan las grabaciones en el diario existir de la música? En opinión de Aarón Copland existen ya —al menos en los Estados Unidos— dos públicos perfectamente diferenciados: el que acude a los conciertos y el que va a los almacenes de discos... Pacato, rutinario y conservador, el auditor de conciertos; abierto, curioso y libre de prejuicios el adquirente de discos. Este último vendría a ser, en tal forma, el prototipo del buen aficionado de nuestra época.”

Sólo que, a lo anterior, cabría observar que el público es rutinario y conservador en la misma medida en que lo sea el criterio que informa la programación de los conciertos. Ese mismo público sería curioso y abierto a toda manifestación positiva de la música nueva si cambiara la política de directores y concertistas. Y lo cierto es que los públicos de Estados Unidos se cuentan entre los más dúctiles del mundo. Al igual que los que suelen concurrir a conciertos y recitales en centros tan activos y actualizados, como Buenos Aires, Santiago, Río de Janeiro y Ciudad de México.

En esto, como en todo, el problema se reduce a una cuestión de dosificación, de medida, de equilibrio. Si concertistas y directores examinan la realidad cultural de los medios sociales en que actúan, habrán de convencerse de que se impone un mejor balance en sus programaciones: sin olvidar a los clásicos ni proscribir a los románticos, deben incluir en ellas las obras más representativas de los compositores contemporáneos. O aumentar el pequeñísimo porcentaje a que reducen la música nueva en sus actuaciones públicas, superando así el injustificable prejuicio de que el oyente —el hispanoamericano en especial— sólo busca en conciertos y recitales la oportunidad de volver a escuchar lo ya conocido, lo infinitamente reiterado a todo lo largo de la crónica secular del concertismo mundial.

Otro hecho muy revelador es el de la actitud incomprensiva, y en ocasiones hostil, de ciertos conjuntos musicales —orquestas sinfónicas en especial— frente a la obra nueva. Cabría aquí recordar un episodio muy reciente e ilustrativo, ocurrido a propósito del estreno del admirable *Concierto para violín*, de Alban Berg, en alguna capital sudamericana. La obra, objeto de escándalo y de comentarios “humorísticos” por parte de la casi totalidad del personal de la orquesta de esa ciudad, fue acogida con auténtica emoción y sincero entusiasmo por un público, al que por primera vez se brindaba la oportunidad de escuchar una obra del célebre discípulo de Schoenberg.

Algunos planteamientos básicos

Esto de la mayor o menor “comunicabilidad” del mensaje musical de los compositores contemporáneos, de la actitud del público frente a las obras nuevas, y de la muy frecuente incomprensión del intérprete frente a las mismas, está íntimamente relacionado con el concepto que el arte merece a los nuevos artistas creadores. En el fondo de todos estos problemas de sociología musical subyacen planteamientos puramente estéticos. Porque hay que confesar que las tendencias de la música de nuestro tiempo —con la sola excepción de Rusia— no son multitudinarias. Los compositores de Occidente no son ya los traductores del sentir de las masas, ni siquiera de los grandes públicos. Sus mensajes suponen una cierta iniciación técnica para ser plenamente captados, y esto porque la música actual —incluso cuando expresa estados de conciencia exasperadamente dramáticos— es predominantemente *intelectual*.

Por todo esto, conviene retornar treinta o cuarenta años atrás. Entre

1920 y 1930, en efecto, y por lo que dice a las nuevas corrientes musicales, muchos compositores europeos, con mayor o menor acierto, se vieron precisados a formular sus credos estéticos en documentos que tenían entonces, y que siguen teniendo, el valor y la trascendencia de verdaderas "declaraciones de principios". Veamos cuatro de ellas.

En carta a Windisch, Busoni se refiere especialmente al desconcierto de los críticos y al valor intrínseco de la obra musical contemporánea, que debe apreciarse en sí misma —*per se*— y juzgarse mediante una valoración objetiva: —“En varias ocasiones he insistido en que, en los dominios de nuestro arte, la fineza espiritual, los conocimientos y el valor intrínseco deben ser los criterios para juzgar del valor de una obra y de su perennidad. En la hora actual, ha surgido una confusión entre los críticos que asumen una actitud progresista: ya no hacen diferencia alguna entre el valor de una obra y la tendencia que representa esa obra; rechazan cosas notables, porque provienen de la tendencia clasicista y exaltan obras mediocres, porque han sido engendradas por el espíritu moderno. Hay, sin embargo, un arte que está “más allá del bien y del mal”... Lejos de desaconsejar a los músicos que elijan dentro del arsenal de nuestras posibilidades contemporáneas cualquier procedimiento eficaz, me contento con pedir que cada vez que se utilice una técnica nueva o un procedimiento de vanguardia, se proceda estética y críticamente, para que toda creación —así sea fruto espontáneo o muy elaborado— ascienda al nivel de lo clásico, tomado este concepto en su acepción inicial de *perfección definitiva*...”

Busoni, como es sabido, luchó por encontrar un nuevo clasicismo, es decir, un sistema o una estética que asegurara la perennidad de las obras musicales modernas. Aloys Haba, el revolucionario sistematizador europeo del microtonalismo, sostiene, por su parte, que la música contemporánea es la culminación de un largo proceso evolutivo y no una simple manifestación de insurgencia contra el pasado. Al año de 1925 pertenece un artículo suyo, muy revelador, en el que encontramos los siguientes conceptos: —“La producción musical contemporánea revela un esfuerzo para dar forma a la expresión, partiendo de una más neta y clara diferenciación de los sonidos. Hay que remontarse a los orígenes del arte musical europeo para comprender que ese esfuerzo es la consecuencia lógica de una continua evolución. Las particularidades estilísticas, tanto individuales como nacionales, reposan todas sobre una base común, establecida por los teóricos de la antigua Grecia.” Después de lo cual, afirma lo siguiente: —“El criterio general para juzgar de la auten-

tividad de una obra de arte, consiste en que ella coincida exactamente con la intención del autor. Hay que comenzar por conocer la intención creadora para juzgar de la obra de arte . . . La perfecta coincidencia del pensamiento musical con su expresión es lo que garantiza la probidad artística de una obra. La creación musical es, por consiguiente, un medio entre otros muchos *para expresar una verdad.*"

Schoenberg, por su parte, aboga por la libertad creadora del artista, libertad que no es ni puede ser absoluta, en su concepto, sino que tiene que apoyarse en el conocimiento del pasado. Escuchémoslo: —"Es triste que la fórmula '*Hoy en día todo puede escribirse*', aleje a tantos jóvenes de un estudio realmente serio, impidiéndoles comprender las obras de los clásicos y adquirir una verdadera cultura. Son, precisamente, los maestros quienes no tienen el derecho de '*escribirlo todo*', sino que deben cumplir su tarea realizando únicamente lo necesario . . ." Sólo que en el mismo artículo encontramos un concepto que atenúa fundamentalmente las anteriores afirmaciones: —"El artista que tiene confianza en sí mismo se confía totalmente a su instinto. Y sólo el que se confía a su instinto tiene valor, y sólo el que tiene valor es artista."

Schoenberg se mueve así dentro de un campo subjetivo y objetivo a un mismo tiempo. Pero afirmando implícitamente que los problemas del músico creador son problemas que dicen orden, exclusivamente, a su propio mundo interior. Problemas de cuyo planteamiento y solución se excluye en absoluto al oyente, término de una relación de "comunicabilidad" que subentiende sin necesidad de concederle excesiva importancia. Stravinsky, en 1920, había anticipado esta actitud, asumiendo un altivo y lejano *hermetismo*, en que ya se perfila el próximo divorcio entre el compositor contemporáneo y las grandes mayorías del público: —"Siempre he creído, escribe, que el único medio legítimo de que dispone un compositor para convencer al público es su música y solamente esta música, despojada de cualquier clase de comentarios, por útiles que parezcan. Y si fracasa al respecto, es bien posible que algún día triunfará . . ." Como puede verse, se trata de un punto de vista, de una posición estética y humana diametralmente opuesta a la de Aloys Haba. Lo que no impide que Stravinsky, en muchas de sus obras, sea un compositor ampliamente comprendido. Demasiado bien comprendido en ocasiones. Y que Haba sea un compositor para iniciados: es más, un músico cuyas obras sólo pueden ser interpretadas por especialistas, por instrumentistas y cantantes que hayan recibido un muy cuidadoso y difícil entrenamiento del oído tonal.

Un libro revelador

A estos problemas de estética social contemporánea está consagrado un apasionante libro en que Bernard Gavoty y Daniel Lesur han compilado más de un centenar de opiniones de compositores, directores, musicólogos y críticos contemporáneos: *Pour ou contre la Musique Moderne?* (Flammarion, editor. París, 1957). Se trata de una serie de entrevistas, en las que los citados compiladores formulan a sus interrogados diversas cuestiones relacionadas con esta pretendida "guerra fría" de nuestro mundo musical.

Las respuestas de compositores y directores de la talla de Auric, Britten, Dallapiccola, Enesco, Honegger, Jolivet, Malipiero, Messiaen, Migot, Milhaud, Petrassi, Poulenc, Schmitt, Villa-Lobos, Ansermet e Inghelbrecht son muy reveladoras. Y algunas, excepcionalmente lúcidas y profundas.

Preguntado Britten si existe en realidad un divorcio entre el público y los compositores de hoy en día, contestó: —"No creo que el gran público sea uniformemente hostil a la música nueva. Con ciertas reservas, incluso las óperas modernas cuentan con audiencias muy numerosas y obtienen verdaderos éxitos. En mi país, he observado que el público de los festivales se interesa apasionadamente, y con muy amplio criterio, en la música de todos los tiempos, desde Perotin hasta los más jóvenes maestros contemporáneos."

Dallapiccola, contestando a la misma pregunta, se expresa así: —"Examinando la realidad, puede afirmarse que existe un público aficionado a la música contemporánea. Y, guardadas las proporciones, tan importante y numeroso como el que en su época seguía la producción de Monteverdi, la de Gluck, la de Wagner y la de Debussy." El ilustre compositor italiano atribuye el aparente desvío de cierto sector del público respecto de la música contemporánea a las "desganadas" versiones de los intérpretes y a la falta de contacto real de los críticos con las obras modernas.

Honegger, en sus declaraciones, condena el dodecafonismo sistemático y exclusivista, y a pesar de ser uno de los grandes innovadores musicales de este siglo, confiesa su respeto a la tradición: —"Una rama separada del tronco no tarda en morir. Hay que saber jugar el mismo juego, porque cambiar por completo sus reglas es destruirlo y hacerlo retroceder a su primitivo punto de partida . . . He procurado siempre escribir una música que sea comprensible para la gran masa de los oyentes y que, al mismo tiempo, sea suficientemente original para interesar a los melómanos".

Georges Migot —compositor, poeta y musicólogo eminente—, declara: —“Soy un hombre de mi época y aspiro a serlo también del futuro, tratando de emancipar mis obras del factor tiempo. Se es actual por la manera de vivir, de vestirse, de pensar y de expresarse. Pero se puede ser de ayer y de mañana por la parcela de eternidad que uno contribuya a transmitir de generación en generación . . . En arte, no hay progreso. Es un error fundamental creer que el descubrimiento de nuevos procedimientos técnicos y su sistemática utilización pueden crear una estética nueva. La proliferación de tales procedimientos no demuestra, en ningún caso, el valor de una obra.” Indirectamente, el gran artista francés niega que exista conflicto alguno entre la música actual y el medio ambiente: la música *verdadera* no es actual sino en la medida que sea de ayer, de hoy y de siempre.

Preguntado Darius Milhaud si había observado en los públicos extranjeros el mismo desvío que en el francés respecto de la música contemporánea, respondió: —“El fenómeno no es exclusivo de nuestra época y me inclino a creer que ha existido siempre. Relean ustedes la vida de Berlioz, si quieren comprobar hasta qué punto llegó la incompreensión de sus contemporáneos. En todas partes pasa lo mismo, pero en todas partes se cuenta también con un cierto sector del público, juvenil, curioso y abierto —¡gracias a Dios!— a todas las manifestaciones de la música de nuestros días.”

En un epílogo, Gavoty y Lesur pasan revista a las opiniones de sus entrevistados y llegan a la conclusión de que los responsables del pretendido divorcio entre la música culta y el público de nuestra época son en gran parte los mismos compositores, los críticos . . . y el público. Es decir, que a todos cabe su parte de responsabilidad en esta situación. Sólo que de la lectura de la obra que venimos citando se deriva el convencimiento de que esta “guerra fría”, que tiene como escenario el mundo impalpable de los sonidos, es tan vieja como el mundo. O, al menos, como la cultura. Recordemos que Terpandro, ocho siglos antes de Cristo, fue condenado por haber enriquecido la lira con la adición de algunas cuerdas.

Una estadística de Cocteau

Ya, para terminar y a título de humorada muy reveladora de ciertas tendencias al aislamiento, a la voluntaria renuncia por parte del artista a la comunicación con la mayoría del público, podríamos traer la ingeniosa —y muy caprichosa e injusta— clasificación que de ese público

hacia Cocteau, el amigo y propagandista de "Los Seis Franceses", en *Le Coq et l'Arlequin* (1918):

Públicos.

- Los que defienden el presente, apoyándose en el pasado, y presienten el futuro (1 por ciento);
- Los que defienden el presente destruyendo el pasado y, de seguro, negarán el futuro (4 por ciento);
- Los que niegan el presente para defender el *ayer*, que para ellos es su *hoy* (10 por ciento);
- Los que se imaginan que el *hoy* es un error y se dan cita para pasado mañana (12 por ciento);
- Los de anteayer, que defienden el *ayer* para demostrar que el *hoy* rebasa todo límite permitido (20 por ciento);
- Los que no han comprendido todavía que el arte es continuidad y se imaginan que se detuvo ayer, posiblemente para reanudarse mañana (60 por ciento);
- Los que no comprenden ni el *anteayer*, ni el *ayer* ni el *hoy en día* (100 por ciento).

Sólo que esta *boutade* de Cocteau, de tomarse en serio, llevaría al compositor contemporáneo a prescindir en absoluto del público. Y a buscar un auditorio integrado exclusivamente por sus colegas. Más dispuestos —es apenas humano— a escuchar sus propias obras que las ajenas.

*

Opiniones van y vienen. Pero lo único cierto es que al artista creador no se le puede obligar a que produzca dentro de determinadas normas, ni en función del gusto de la mayoría del público, ni mucho menos, para satisfacer a los críticos. Como cierto es también que si el arte es *comunicación*, por todos los medios a nuestro alcance debemos cerrar la brecha que en ciertos medios sociales se abre, y tiende a ensancharse, entre el compositor contemporáneo y la generalidad del público. Y ésta no es tarea que corresponda propiamente al compositor, sino problema de sociología musical que deben resolver, a base de una actividad planificada y coordinada, los educadores, los directores, los intérpretes, los críticos y los funcionarios encargados de la administración de los organismos y entidades culturales del Estado.

Bogotá, mayo de 1960.

ECOS DEL 33.º FESTIVAL MUNDIAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE LA S.I.M.C.

por

Irma Godoy T.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea —creada en Salzburgo, en 1922, como una institución de carácter internacional, integrada por secciones con asiento en cada uno de los países a ella adherentes, que desde entonces ha visto interrumpida su actividad únicamente en los años del último conflicto bélico—, eligió la ciudad de Roma para celebrar, durante el año 1959, su 33º Festival Internacional de Música Contemporánea, al que asistieron compositores, críticos y observadores, provenientes de más de veinte diferentes países, y el cual fue iniciado con una ceremonia que tuvo lugar en la Sala de la Protomoteca del Campidolio, durante cuyo desarrollo se procedió a la distribución de los premios a los vencedores del “Concurso Internacional de Composición 1958”¹. Y, simultáneamente con el Festival, la S.I.M.C. reunió en la capital del mundo cristiano, en un congreso general, a los delegados de la mayor parte de sus secciones mundiales.

Ocho fueron los conciertos incluidos en el programa de las manifestaciones musicales del Festival —a las que se agregó una exposición conmemorativa de Alfredo Casella, en la que se exhibió un interesante y rico material de recuerdos de la vida y obra del gran músico torinés, cedido gentilmente para la ocasión por la viuda del compositor—, y cinco las reuniones de la Asamblea General de los Delegados, en el curso de las cuales se ventilaron cuestiones altamente significativas para la Sociedad.

Si bien es cierto que algunas de las audiciones ofrecieron gratas sorpresas, que otras provocaron no pocas perplejidades y que la atención de los auditores se aglutinó preferentemente en torno a las obras vencedoras en el “Concurso Internacional de Composición 1958” (una buena parte de las cuales fue ejecutada en esta oportunidad), no es menos cierto que la gran sorpresa de la primera Asamblea General de los Delegados la constituyó el discurso del norteamericano Robert Mann, Se-

¹En un artículo publicado en otro número de esta misma sede, me he referido a los resultados de tal concurso.

cretario General de la Sociedad, quien, al dejar el cargo que desempeñara durante estos últimos cinco años —al que renunciara por razones del todo personales—, quiso aprovechar de esa especial ocasión para exponer sin ambages su pensamiento sobre el real y efectivo alcance de la labor que la S.I.M.C. ha desarrollado en el ámbito de la música de nuestro tiempo a través del lustro que coincide con el de su permanencia en la Secretaría General de la institución.

Basándose en lo que él considera una preciosa experiencia hecha en estos años, en los que su privilegiada posición de observador de la vida musical le ha permitido —por una parte— seguir, paso a paso, las vicisitudes de la música en el mundo y los acontecimientos que se han ido produciendo en este vasto campo de la cultura y del arte, y —por otra— participar en la labor realizada por la Sociedad en relación con tal movimiento, Robert Mann ha llegado a la conclusión que “la actual organización de la S.I.M.C., hace de ella un organismo muerto”. Y, refiriéndose a los años épicos de la institución, agrega: “Lo único que de ella queda ahora es una especie de residuo, una sombra en la que el sentimentalismo y la nostalgia logran infiltrar la ilusión de vida” (sic), ya que “la única vitalidad que ella posee está concentrada solamente en dos o tres personas; pero el organismo en sí es inanimado y como tal constituye un peso para algunos, siendo completamente desprovisto de inspiración para todos”. Sus críticas se hacen más y más severas cuando habla de la estructura de la S.I.M.C. “Esta está basada —aunque parezca extraño— en el curioso principio de que, en el grueso de la música contemporánea, la calidad estética existe en mayor grado que la estética mediocridad. Pero la verdad (es siempre R. Mann quien habla) es, precisamente, lo contrario. Porque la calidad estética no sólo es rara sino, prácticamente, inexistente; en consecuencia, una organización que trata de *representar* a la música contemporánea en un festival anual, se encuentra de inmediato frente a dos serios problemas. El primero de éstos es evitar la mediocridad, tanto como sea posible, y el segundo, capturar la calidad. En los programas de los festivales de la S.I.M.C., la mediocridad va a velas desplegadas y la calidad, cuando existe, jamás es automáticamente atraída hacia la sociedad, ya que, usualmente, cuando allí se presenta, es porque ha sido impuesta”². Reconoce Mann que éstas son “palabras duras” y declara darse cuenta de “sus implicaciones”, no obstante lo cual afirma que “ellas deben ser dichas y su verdad aceptada”. Hace notar, además,

²El texto que aquí figura entre comillas, lo he traducido fielmente del texto inglés de Mann.

que "la existencia de la S.I.M.C. se manifiesta solamente a través del único festival que ofrece anualmente, festival del cual está pendiente la atención de las secciones mundiales y hacia el cual converge su interés".

Pero esto no es todo. A esta Sociedad, que él considera "un modelo de burocracia", dentro de la cual "sólo la mediocridad posee la suficiente fuerza bruta para abrirse paso a través de sus tortuosos y complejos canales y la calidad alza el vuelo hacia cualquier otra parte", el secretario renunciante junto con criticar su "modus operandi" hace algunas sugerencias encaminadas a hacer más ecuánime la selección del material destinado a ser programado en el Festival anual. "Una parcial solución", en lo que se refiere a los trabajos que anualmente son sometidos por las secciones mundiales al jurado internacional, sería "destinar por lo menos uno de los conciertos sinfónicos y dos de los conciertos de música de cámara de cada Festival a la presentación de trabajos sometidos *directamente* al jurado internacional por los compositores interesados de todo el mundo, siempre que ellos no sean mayores de 40 años³, entendiéndose que a ninguno de los compositores le será permitido someter al jurado más de dos trabajos (uno para orquesta y uno para conjunto de cámara), como también, que la sección a la cual le corresponda organizar el Festival se hará cargo de los gastos de ejecución de los trabajos seleccionados". Según Mann, si dicha sugerencia fuera aceptada, no reduciría en ningún caso la participación de los compositores mayores de 40 años en los Festivales de la S.I.M.C., ya que ellos continuarían gozando siempre del privilegio de hacer llegar sus obras hasta el jurado internacional, por intermedio de la respectiva Sección Nacional, prerrogativa que cada una de las secciones ofrece preferentemente —por no decir casi exclusivamente— a los compositores ya afirmados y, sólo excepcionalmente, a los músicos jóvenes o a los nuevos compositores que comienzan a abrirse paso en el ambiente musical de su propio país.

Y se apresura a aclarar que lo anteriormente expresado "no significa tampoco que cada Sección Nacional deberá presentar únicamente obras

³Mann explica esta limitación de edad en los siguientes términos: "...la promesa de calidad es simplemente una cuestión de edad, porque más allá de un cierto número de años, la calidad existe, o no existe, pudiendo solamente variar en grado, pero no en substancia". Y agrega: "...no pretendo equiparar la edad con la

calidad, pero —como ya dije— la calidad sólo raramente se presenta y precisamente por ello la S.I.M.C. no puede esperar subsistir, basándose únicamente en ella. Y como es la *promesa de calidad* la que se constata con mayor frecuencia, una institución como la S.I.M.C. debe estimular y apoyar toda promesa de calidad".

de sus compositores asociados maduros, lo que vendría a disminuir notablemente el interés de la Sección dentro de la Sociedad. Porque no se debe olvidar que son los trabajos sometidos por las secciones los que cuentan con mayores posibilidades de ejecución, en cuanto su número es menor en relación con el mayor espacio de concierto destinado a ellos en el Festival. En cuanto a los conciertos de música de jóvenes compositores, sometida directamente por ellos al jurado internacional para su selección, éstos podrían constituir una fuerza vital renovadora que vendría a valorizar en todo sentido la labor de la Sociedad”.

Con la exposición de sus ideas en favor de la producción de los músicos jóvenes, a fin de que ella pueda llegar al jurado internacional (y de ahí pasar a los Festivales de la S.I.M.C.) no sólo a través de las respectivas secciones, sino también directamente presentada por los interesados, Robert Mann se propone obtener que la S.I.M.C. asuma nuevamente su primitivo papel de plataforma internacional de la música contemporánea y que actuando en sus Festivales, tanto de patrocinadora de la causa de los jóvenes compositores de talento como de portavoz de la nueva música de calidad, pueda cumplir con el doble cometido de dar a conocer e imponer a la atención del mundo musical y artístico lo mejor de la creación contemporánea, y de informar con una cierta precisión sobre el movimiento musical mundial, sobre su significado y proyecciones y demostrar si su pulso late agitado o lentamente, en forma débil o con vigor. Su completa solidaridad con los compositores jóvenes no afirmados o desconocidos, lo hace insistir en el hecho de que “es más vital y más interesante escuchar una obra incierta o de carácter experimental de un compositor en formación y no una de un autor maduro, cuyos méritos —en el mejor o en el peor de los casos— ya han sido valorizados y quien ya ha tenido —en virtud de las modernas condiciones existentes— numerosas ocasiones de escuchar su música y de hacerla escuchar”. Y termina diciendo que las ideas por él sugeridas u otras similares “deben ser puestas inmediatamente en práctica, si se desea salvar a la S.I.M.C.”.

Fácil es imaginar la frialdad con que la Asamblea acogió el discurso de su Secretario General. Sin embargo, no es aventurado suponer que ella pueda considerar la posibilidad de introducir algunas modificaciones en su actual “modus operandi”, tan severamente impugnado por Mann, si se piensa que éstas no son las únicas críticas que han sido hechas a la S.I.M.C. Porque no se puede interpretar sino como una amarga desilusión la nostalgia con que Massimo Mila⁴ ha recordado, en ar-

⁴Una de las figuras de mayor relieve de la crítica musical italiana.

títulos publicados con motivo de este último Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, los *festivales gloriosos y la edad de oro*, "en la cual la S.I.M.C. desempeñaba una clara función de defensa del arte contemporáneo, incomprendida y obstaculizada en los ambientes musicales oficiales...". "La S.I.M.C. era entonces un declarado instrumento de batalla y desarrollaba una necesaria polémica unitaria en favor de lo nuevo."

Desgraciadamente, este orden de cosas parece haber durado sólo hasta los años prebélicos, ya que en 1945, "cuando se tomaron las medidas para poner nuevamente en pie la asociación, nos pudimos dar cuenta que la situación había cambiado profundamente. La música moderna había prácticamente ganado su batalla (es la palabra de Mila la que continúo citando) y ya no necesitaba una ayuda especial para ser defendida...". "La fortuna y la victoria corrompen y, como todos saben, *las iglesias triunfantes* inspiran lástima si se las compara con *las iglesias militantes*. Así no es improbable que la edad de oro de la música moderna haya terminado alrededor de 1945. Y no teniendo realmente que continuar su lucha contra un mundo hostil, la unidad moral y artística de la S.I.M.C. se ha roto después del último conflicto mundial, dando lugar a acerbos luchas de tendencias que —entre otras— han determinado modificaciones de sus estatutos: la sección italiana, que emergió como una de las más importantes y activas, se ha constituido autónomamente en "Sociedad Italiana de Música Contemporánea...". "Se sabe —prosigue Mila— que la lucha interna persiste: una corriente querría que la Sociedad continuara su tradición de defensa de la música de vanguardia y que se limitara a acoger las obras de aquellos compositores que se sirven del método dodecafónico y de las técnicas que a él han seguido, mientras otra propende por la aceptación imparcial de todos los compositores contemporáneos, de cualquier tendencia que ellos sean, siempre que sean presentados por dos socios y aceptados por las respectivas asambleas de cada una de las secciones nacionales...".

No es el caso de proseguir citando a Mila o a Mann, ya que tanto las opiniones de este último —de carácter oficial— como las observaciones del crítico italiano, por demás elocuentes, se explican por sí solas. El próximo Festival de la S.I.M.C. y su próxima Asamblea de Delegados nos dirán si ellos han predicado en el desierto o si la semilla de su palabra ha caído en un terreno propicio, donde, a su debido tiempo, germinará contribuyendo a preparar el retorno de aquellas fecun-

das estaciones ahora aforadas por algunos observadores imparciales y del todo ajenos a la S.I.M.C.

En cuanto a los conciertos de este 33º Festival (organizado con grandiosidad y con la máxima eficiencia por la Sección Italiana, a la que le correspondió en esta ocasión hacer los honores de casa), cinco de éstos estuvieron destinados a la música de cámara, dos a obras sinfónico-corales y uno a música sinfónica. Y en ellos se ejecutaron 35 partituras de autores de 16 diversos países, entre los que estuvieron representados, además de los dueños de casa (que fueron incluidos en un número de cinco compositores), Alemania (también con cinco autores), Francia y Suecia (con cuatro músicos por país), Norteamérica (con tres), Inglaterra, Austria y Polonia (con dos) y Holanda, Dinamarca, Suiza, Yugoslavia, Rusia, Finlandia, Argentina y Japón (con un compositor por país).

De todo este material, nueve partituras, ejecutadas en dos de los conciertos del Festival, correspondían a una parte de los trabajos premiados en el "Concurso Internacional de Composición 1958", organizado por la Sociedad Italiana de Música Contemporánea, trabajos que por derecho propio se incorporan, ya sea a las corrientes schoenberguianas, a las postdodecafónicas o a las de la última vanguardia musical.

Difícil es explicar esta música cuando para evocarla se dispone sólo de la palabra y de una que otra nota tomada apresuradamente, como de contrabando, para no perder el hilo del discurso musical, o de recuerdos que no siempre se logra separar netamente uno del otro, especialmente cuando —como en esta ocasión— se escucha un número considerable de obras desconocidas en su gran mayoría. Trataré, sin embargo, de fijar aquí, aunque en forma sucinta, sus características principales, las impresiones que han prevalecido a través del esfuerzo y de la fatiga que significa tratar de comprender esta música en una primera audición, captando los detalles sin falsear su fisonomía de conjunto. Así, en la Cantata sinfónica para soprano, coro y orquesta, "Skaldens Natt" ("La Noche del Artista"), del sueco Ingvar Lidholm (1.er premio en la categoría Coro y Orquesta del mencionado concurso), se aprecia su escritura elaborada con pericia y en función del carácter lírico y dramático de la obra, la cual posee, además, valores expresivos que revelan en su autor un auténtico temperamento musical. No es ésta la primera vez que I. Lidholm llega a los festivales de la S.I.M.C., ya que su bautismo de fuego lo recibió cuando contaba 29 años, en 1950, en el Festival de Bruselas, con "Laudi", para coro mixto "a cappella". Y desde entonces ha estado presente en los Festivales de la Sociedad en Baden-

Baden (en 1955, con su "Concertino" para flauta, oboe, corno inglés y cello), en Estocolmo (en 1956 con "Ritornell" para orquesta) y en Salzburg, en 1957.

No menos interesante se presenta la figura del compositor alemán Bern-Alois Zimmermann en su Cantata para soprano y diecisiete instrumentos, "Omnia tempus habent" (1.er premio en la categoría Solista y Orquesta), en la cual a ciertas vibraciones weberbianas, el autor sobrepone el sello decididamente personal de un original lenguaje, rico de esfumaduras sonoras y colorísticas, obtenido a través de evidentes y concienzudas búsquedas que demuestran la independencia de su personalidad musical y que han determinado la creación del estilo inconfundible de este compositor, cuya producción, de múltiples facetas, viene siendo objeto de estudio y discusiones en Darmstadt desde 1948, cuando Zimmermann no había superado todavía los treinta años.

La partitura del joven compositor inglés, Peter Maxwell Davies, "Prolation" para orquesta (1.er premio en la categoría orquesta) —que consta de un único movimiento continuo, dividido en cinco secciones y que técnicamente obedece a las reglas de una elaboradísima matemática musical, en lo que se refiere a la "prolación" que determina las relaciones, no ya de la mínima y la semibreve del sistema rítmico modal del Medioevo, sino aquéllas producidas entre períodos que van de cientos de compases a los más pequeños grupos de ellos, que su autor define como "irracionales" y que él explica, trata y desarrolla como sobreposiciones o yuxtaposiciones, de forma por demás compleja, valiéndose (como Davies dice) de medidas simples, dobles o triples—, es la obra de un compositor de indudable talento y musicalidad, empeñado en expresarse en un modo del todo insólito, no desprovisto de emotividad, a pesar del galimatías de su técnica. También él, no obstante sus veinticinco años, ha sido ya huésped de la S.I.M.C., en su Festival de Strasbourg, de 1958, con su trabajo "Alma Redemptoris Mater". Alumno de Composición de Goffredo Petrassi, en Roma, Davies, que en la actualidad es director musical en una escuela en Gloucester, ha escrito ya —entre otras, además de las partituras mencionadas—, "Five Piano Pieces" (1956); "St Michael", sonata para diecisiete instrumentos de viento (1957); "Ricercar and Doubles" (1959), etc.

La problemática técnica del "Cheltenham Concert" para orquesta de cámara (1.er premio en la categoría Orquesta de Cámara) es resuelta por el norteamericano George Rochberg, mediante el uso de recursos de invención weberbiana, en base a los cuales el autor, sirvién-

dose de series dodecafónicas, desarrolladas en transposición simultánea, trata de obtener una personal forma de expresión, intento que en este caso no es del todo vano. El "Cheltenham Concert", escrito para ser ejecutado en forma ininterrumpida, contiene cuatro "scherzi", dos "ricercari" y un trío, a través de los cuales se agita una ligera brisa melódica en constante evolución, que penetra sin aparente esfuerzo la segmentada barrera sonora de su estilizada estructura armónica, amalgamándose momentáneamente con ella.

Los veintiocho años del alemán Dieter Schoenbach se manifiestan más bien con la deliciosa frescura de la adolescencia, pero con la seguridad de una técnica que se encamina sin vacilaciones hacia una meta libre y conscientemente elegida⁵ en su Cantata para soprano e instrumentos: "Canticum Psalmi Resurrectionis" (1.er premio en la categoría Conjuntos Instrumentales y Vocales), en la que el 65º Salmo de David encuentra a lo largo de las seis partes, en que la obra se divide —por méritos del "leggerissimo" soprano, a quien el autor hace gorjear exquisitamente, en forma esencialmente recitativa, voz que domina el conjunto con una escritura de implicación casi concertante—, una correspondencia musical del todo sorprendente por la fineza y —a la vez— por la euforia de las imágenes sonoras y por la transparencia del discurso, el cual se apoya sobre las ágiles estructuras verticales de una armonía de tenues colores que acentúan la atmósfera de refinada poesía que con esta primaveral y original partitura crea su autor, quien desde 1958 es director musical del Teatro de Bochum.

"Des Engels Anredung an die Seele" (1.er premio en la categoría Música de Cámara) es el título de la Cantata para voz y cuatro instrumentos (flauta, corno, clarinete y arpa) del compositor suizo Klaus Huber, ejecutada en el Festival que comento. También él construye la partitura —que consta de siete partes— mediante un juego de simetrías y correspondencias, de matemática precisión, que determinan —según ilustran las notas del programa— una "evolución regresiva" en la relación que él establece entre la tercera y la quinta partes; una "repetición variada" en la correspondencia entre la segunda y la sexta partes y un "retorno al principio" por medio de la relación producida entre la primera y la séptima partes. Esta compleja ciencia de la escritura musical, de la que Huber se sirve en el momento actual, no destierra de la obra,

⁵Notas sobrepuestas que llevan a un segundo plano los elementos de una técnica dodecafónica que el compositor usa como sostén de sus breves figuras sonoras, casi puntillistas.

sin embargo, el elemento expresivo que él incorpora con una especie de "leit motiv", que surge en la cuarta parte —introducido por un "agitato" instrumental—, en forma de una dramática imploración vocal que recorre impregnada de un estremecido misticismo toda la obra, en la cual no falta tampoco una "cadenza" que nace entre la cuarta y la quinta partes, dando lugar a un diálogo entre la flauta y el arpa. Huber no es nuevo tampoco en las manifestaciones de la S.I.M.C.: participó al Festival celebrado en Strasbourg, en 1958, con su obra "Oratio Mechtildis", para contralto y orquesta de cámara.

Por su parte, las "Seis poesías de Dylan Thomas", para voz y diez instrumentos (2º premio en la categoría Conjuntos Instrumentales y Vocales), del italiano Ricardo Malipiero, tienen plenamente fe en el dogma dodecafónico propiamente tal y logran un carácter de coherente expresión gracias a su escritura, en la que se percibe que el compositor, sin hacer ningún aporte personal en el ámbito de las tendencias de la última vanguardia, no recibe tampoco ninguna influencia de ellas, limitándose a servirse franca y abiertamente de los recursos que la dodecafonía tradicional le ofrece.

En el "Cuarteto de Cuerdas" (2º premio en la categoría Música de Cámara), su autor, el joven compositor norteamericano Ramiro Cortés, circunscribiendo su acción dentro del ámbito de un método serial más o menos avanzado, desarrolla una escritura virtuosística y compleja, fatiga que no logra justificarse plenamente, ya que los resultados no son otros que los de una partitura de un lenguaje estrictamente ortodoxo —en lo que toca a las disciplinas seriales— y de una familiaridad y dominio de dichas disciplinas que le permiten entregarse a verdaderas acrobacias técnicas. Desgraciadamente, esta gran facilidad en un compositor como Cortés, que parece poseer suficientes dotes de talento y musicalidad (ha recibido ya una serie de premios y becas y ha perfeccionado en Roma sus estudios de Composición con Goffredo Petrassi), representa más bien un "handicap" para su plena expresión como músico y lo lleva a hacerse notar casi exclusivamente por su pericia técnica.

Con "Ein irrender Sohn", para voz de contralto y orquesta (2º premio en la categoría Solista y Orquesta), de Bo Nilsson, músico sueco de 21 años, se completa el número de las obras elegidas entre aquéllas premiadas en el "Concurso Internacional de Composición 1958", para ser incluidas en el programa del Festival S.I.M.C. 1959. He dejado deliberadamente en último lugar en este grupo de trabajos el comentario de "Ein irrender Sohn", por tratarse de una partitura fuera de lo co-

mún y también porque su joven autor se presenta en ella con todas las características del músico nato y de un compositor de raras capacidades. Veamos por qué. No es fácil sustraerse —una vez superada la sorpresa del primer contacto con esta joven y original música— al encanto que de ella se desprende, como no es difícil tampoco darse cuenta que su autor, a una superior intuición artística, expresada en función de música pura, une no sólo una auténtica vocación musical, sino, también, una extraordinaria facilidad de escritura, no obstante ser un autodidacta, porque solamente ahora Nilsson se ha puesto a estudiar Contrapunto y Orquestación con Mischa Pedersen. Sin embargo, esta circunstancia no le ha impedido crear trabajos, de los que se habla con abierto entusiasmo, entre los que figuran “Mass” (“Medida”), para orquesta; “Eine Kleine Gruppenmusik” (“Pequeño Grupo Musical”), para violines; “Zwanzig Gruppen” (“Veinte Grupos”), para tres instrumentos de viento; “Quantitäten”, para piano; “Mädchentotenlieder” (“Canciones por la Muerte de una Doncella”), para soprano y pequeña orquesta; “Audiogramme”, para sonidos electrónicos, y “Frequenzen”, para instrumentos de percusión, partitura esta última que fue ejecutada cuando su autor contaba sólo 19 años, en el Festival S.I.M.C., 1957, efectuado en Zürich.

Volviendo a “Ein irrender Sohn”, que Nilsson ha escrito inspirándose en un texto del poeta sueco prematuramente desaparecido, Gösta Oswald, que puede situarse en un punto de avanzada con respecto al puntillismo de Anton Webern, lo primero que en ella llama la atención es la exquisita elegancia de su factura y la seguridad y claridad con que el compositor ordena sus ideas a través de todo el desarrollo de esta breve cantata, en la que él reúne un material en el cual su habilidad en el “métier” no sofoca su expresión musical, no desdeñando el insinuarse de líneas melódicas que caen, como una cristalina corriente que va a depositarse en el mar, en un océano de insólitas sonoridades, obtenidas con manifiesta pericia como resultado de ingeniosas combinaciones armónicas, distribuidas con sabia precisión entre los instrumentos del orgánico de esta partitura, entre los que hacen frecuentes apariciones las percusiones, creando una atmósfera sonora de un refinamiento colorístico del todo particular. A mayor abundamiento se puede decir que la cantata “Un Hijo Errante”, no obstante la audacia y originalidad de su concepción, se impone a la atención del auditor como una música joven, de evidente calidad artística, en la que sus valores expresivos van a la par con aquellos formales. Un trabajo, en fin, que podría pasar a

ocupar por derecho propio un lugar destacado en la Historia del Arte Contemporáneo, como una de las más logradas creaciones de la música post-weberniana. Y, posiblemente, sólo en razón de su brevedad, el jurado del "Concurso Internacional de Composición 1958" no le ha asignado a esta partitura el primer premio en la categoría correspondiente.

Entre los intérpretes que tuvieron a su cargo la ejecución de las partituras comentadas, figuró en lugar destacado el maestro Nino Sanzogno —entusiasta portavoz de la joven música—, quien presentó en claras versiones las obras de Davies, Lidholm, Rochberg y Zimmermann, eficazmente secundado por la Orquesta Sinfónica de la RAI de Roma y, además, por el Coro de Roma, de la RAI, que dirige Nino Antonellini y por la soprano Sophia van Sante, en la ejecución de "Skaldens Natt", cantante que fue también la intérprete central de la obra de Zimmermann.

Por su parte, Francis Travis, en feliz colaboración con el Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, y con la contralto Carla Henius, recreó "Ein irrender Sohn", de Nilsson, valorizando debidamente sus ideas, que captó y tradujo en forma adherente al espíritu de este sintético fresco musical, mientras el maestro Piero Santi guió con acierto a la soprano Margherita Kalmus y al citado Conjunto Instrumental de la RAI en la cantata de "Schönbach y en la partitura de R. Malipiero, como también en aquélla de Huber, en la que participaron —además del tenor Herbert Handt— el conocido flautista Severino Gazzelloni, Domenico Ceccarossi (corno), María Selmi Dongellini (arpa) y Giacomo Gandini (clarinete).

En los seis conciertos restantes (3 de cámara, uno para orquesta de cámara, uno sinfónico y uno sinfónico-coral), en los que se escucharon otros 26 trabajos, figuraron sin penas ni glorias obras tales como "Mati" ("Madre"), para soprano y cuarteto de cuerdas, del yugoslavo Alojz Srebotnjak (28 años), quien, con un lenguaje diatónico modal e introduciendo en la partitura elementos de carácter étnico, obtiene modestos resultados, no obstante haber captado con propiedad el mensaje folklórico de Bartok. La presencia del gran maestro húngaro se hace sentir, asimismo, en "Quatre Essays" para orquesta, del polaco Tadeusz Baird (31 años), en cuya obra, también ésta de ideas prevalentemente folklóricas, el autor partiendo de su refugio tonal, se aventura en fugaces incursiones dentro del campo dodecafónico. Quema, igualmente, incienso ante la efigie del ilustre músico húngaro otro compositor polaco, Witold Szalonek (32 años) y en su "Suite de Kurpie", para contralto y 9

instrumentos, nostálgicas reminiscencias bartokianas, se funden con las melancólicas melodías y textos inspirados en el interesante folklore de la homónima región polaca. A su vez, el dinamarqués Per Nørgaard (36 años) —que, no sin motivos, se puede complacer de haber compuesto una obra como “Konstellationen”, op. 22, para cuerdas (que puede ser indistintamente ejecutada —según su autor indica—, por un orgánico formado por 12 instrumentos de cuerdas o por 12 grupos de éstos)— no oculta su admiración por Bartok, como no la oculta tampoco Alberto Ginastera (43 años), en su “Cuarteto de Cuerdas Nº 2”, cuya escritura si bien demuestra su segura mano en el tratamiento de este difícil género instrumental, no por ello el citado cuarteto —en el que el compositor argentino ha introducido algunos elementos dodecafónicos— puede ser alineado junto a las composiciones de aquellos autores de prevanguardia (o mejor dicho, de moderada vanguardia), presentes en este Festival, que llevan hasta sus últimas consecuencias la práctica de la técnica dodecafónica propiamente tal.

Cultivando este mismo género instrumental, Hilding Rosenberg (67 años) obtiene en su “Cuarteto de Cuerdas Nº 8”, resultados que revelan la unilateralidad de su empeño, la cual se manifiesta en la sabiduría con que el anciano compositor sueco (que es autor de otros 11 cuartetos) trata en modo impecable esta delicada forma musical de cámara, ya que su discurso, que él desarrolla y sostiene con vigor, resulta —sin embargo— de una vacuidad impresionante. Pero si el cuarteto del tradicionalista Rosenberg es, por lo menos, en su forma, un perfecto ejemplo de absoluto dominio del “métier”, la “Sinfonía en Do”, del compositor-director de orquesta francés Manuel Rosenthal (55 años), constituye la negación de los valores artísticos y su autor, ignorando todas las premisas del buen gusto, traiciona los más elementales principios de elegancia de la música francesa a través de los tres movimientos de su pretenciosa sinfonía. No logró tampoco imponerse a la atención de los auditores el “Trío” para clarinete, cello y piano, del sueco Karl-Birger Blomdahl (43 años), quien en el tímido experimento dodecafónico que en él realiza, se vale de dicha técnica acentuando los centros tonales. Tal tentativa se traduce en una partitura anodina, desprovista de un sello estilístico personal, como el resto de la producción de este compositor, que en diversos momentos de su actividad creadora revela influencias de Hindemith, Bartok, Stravinsky y Berg.

Entre los músicos que se sirven de la técnica dodecafónica propiamente tal figuraba, además, en este Festival S.I.M.C., un grupo de compo-

sitores, cuyas obras dan la impresión de ser el producto de una labor circunscrita sólo al aspecto técnico de la composición; de ahí deriva —lógicamente— el limitado interés que tales trabajos ofrecen. Veamos, por ejemplo, "Two Sonnets", para barítono, clarinete, viola y cello, del norteamericano Milton Babbitt (43 años), quien parece dedicar toda su atención a la aplicación de los principios dodecafónicos de la formulación y de la variación no sólo en lo que se refiere a la altura de los sonidos, sino que también a los ataques rítmicos, a las sucesiones dinámicas, a las agregaciones, etc., y aunque hace uso de todos sus recursos al tratar la voz en la recitación cantada que él asigna al barítono, no consigue mimetizar la pobreza expresiva de sus frases, que —ciertamente— no responden a las sugerencias del texto de Gerard Manley Hopkins.

Igualmente, poco convincente resulta la partitura del joven compositor inglés Don Banks (25 años), cuyos "Tres estudios", para cello y piano, de perfecto corte dodecafónico, "dejan el tiempo que encuentran", como dicen aquí en Italia.

Del francés André Casanova, autor del "Concertino", para piano y orquesta, en el cual usa con pericia la técnica dodecafónica, se puede decir que no ha logrado aún —no obstante sus treinta y nueve años— desprenderse de un lenguaje convencional, en el que abundan las expresiones y las resoluciones obvias, especialmente en las partes escritas para el piano.

Una serie dodecafónica proporciona el material temático de dos de los tres movimientos del "Tríptico Sinfónico" para orquesta, del finlandés Nils-Eric Fougstedt (49 años), el cual, mediante diversas versiones de dicha serie, usadas simultáneamente, imprime a esos movimientos un carácter altamente polifónico —según él mismo explica—, y en contraste con el movimiento central. Sin embargo, este tríptico, que ha sido construido con esmero, no transmite ninguna emoción ni deja ninguna huella sonora en la mente de quien lo escucha.

Algo semejante sucede con "Permutaciones Sinfónicas", para orquesta, del holandés Guillaume Landré (54 años), composición en la que la idea estructural básica proviene de un tema dado, cuyos diversos aspectos son puestos en evidencia por medio de "derivaciones y cambios melódicos y rítmicos, que al desarrollarse forman un todo sinfónico" (así dicen las notas explicativas del programa).

Pero la realidad musical de estas "Permutaciones Sinfónicas" está demostrando que ciertos tecnicismos, aunque pongan en evidencia la pericia del compositor, no atraen a las musas. En cambio, "Nocturnos", op.

18, para soprano e instrumentos, del alemán Hans Ulrich Engelmann (38 años), ofrecen algunos aspectos significativos que podrían hacer de este trabajo, por lo menos en parte, una excepción entre los de su grupo, si se considera que con esta partitura —de una compleja matemática serial, en la que el juego de correspondencias de melodías y timbres de la serie fundamental lleva, al decir del autor, a la fusión de esos con la estructura rítmico-polifónica y con los de sus relativas derivaciones—, Engelmann alcanza momentos de feliz expresión, aun cuando no logra mantener a lo largo de las diez partes de que ella consta las ideas de válida inspiración que afloran en algunos pasajes del discurso instrumental y, sobre todo, en la línea vocal.

Con "Vier Gedichte von Stefan George" ("Cuatro poesías de Stefan George"), para coro mixto e instrumentos, del alemán Michael Gielen (32 años), que en este Festival S.I.M.C. se hizo conocer también como director de orquesta, se llega a aquellos músicos cuya actividad creadora desarrollada dentro del ámbito de la dodecafonía propiamente tal (por lo menos en el momento actual), se traduce en trabajos de indiscutible calidad. En esta partitura de Gielen los temas y los motivos de cada uno de los cuatro trozos de que consta la obra se basan, como ya se adelantó, en la técnica dodecafónica y las series en ellos adoptadas —en las que predominan los intervalos de terceras y de semitonos—, se mantienen en estrecha conexión. Esto en el aspecto técnico; en cuanto a su realidad sonora, la resonancia espiritual de estas cuatro poesías de S. George encuentra un eco coherente en la fina sensibilidad del compositor, quien ha vertido tales textos en madrigales, que con buenos títulos pueden entrar a acrecer aquella corriente neo-madrigalista italiana, que representa uno de los más positivos impulsos recibidos por la nueva música vocal italiana, la que —a su vez— puede ser considerada como uno de los aspectos interesantes del panorama internacional de la música contemporánea.

De buena ley son también los trabajos del alemán Wolfgang Fortner (52 años) y del austriaco Hans Jelinek (58 años), autores ambos ampliamente afirmados y conocidos. Y la forma con que ellos emplean la técnica dodecafónica en las partituras ejecutadas en estos conciertos es del todo ortodoxa. En "Impromptus", para gran orquesta, de W. Fortner, no obstante su elaboradísima construcción, las complejas ideas estructurales que ellos presentan, no constituyen en sí mismas la razón de ser de la composición, sino, más bien, el método pre-establecido por el autor y adecuado a determinadas exigencias musicales que su inspiración convierte en elementos de expresión, que alcanzan una comunicabilidad

"sui generis" a través de la música. La espontánea comunicativa que Jelinek exhibe en "Three Blue Sketches", op. 25, para 9 instrumentos —partitura de fresca inventiva, plena de vitalidad y optimismo—, se manifiesta en la manera brillante con que el músico austríaco da libre curso a sus ideas que, aparentemente, se presentan a su mente de improviso. Pero, en realidad, en estos sketches no hay nada de improvisado, como es lógico, ya que en ellos el compositor no hace otra cosa que desarrollar y poner en práctica —ateniéndose a una rigurosa disciplina serial—, esquemas constructivos que ha arquitecturado con pericia y meditado con detenimiento en función de esa particular emotividad y sugestión rítmica que posee la música de jazz, que aquí aparece, además, condimentada con una buena dosis de "esprit". Lo anterior no debe inducir a imaginar, sin embargo, las partituras de Jelinek y Fortner como obras de calidad y significado relevantes, sino, únicamente, como trabajos, cuyos resultados justifican el hecho mismo de la composición.

Ornitólogo "per diletto", Olivier Messiaen (50 años), ha querido transcribir el canto de algunos pájaros exóticos de la India, China, Sud y Norteamérica y del archipiélago Malayo en "Oiseaux exotiques", partitura de un encendido color orquestal (el orgánico para su ejecución está integrado por un piano, un xilófono, dos clarinetes, una pequeña orquesta de vientos y percusión), de gusto suntuoso y sonoridades estridentes, que bien puede ser considerada como un concierto para piano y orquesta, en el que la aparente posición de avanzada del organista de la Iglesia de la Trinidad de París no contradice el romántico postimpresionismo de esta obra, en la cual su autor, junto a inclinaciones estéticas de un gusto ampuloso y recargado, exhibe una vez más su genuino temperamento musical.

Se llega así a aquellos compositores de vanguardia que estuvieron representados en este Festival por obras de indiscutible valor musical y artístico, las cuales, junto con algunos de los trabajos premiados en el "Concurso Internacional de Composición 1958", comentados en la primera parte de estas notas, constituyeron el material de mayor significado y calidad escuchado en estos conciertos de la S.I.M.C.

"Nachtstücke und Arien", para soprano y gran orquesta, representa otro de los aspectos de la pluriforme creación de Hans Werner Henze (33 años), cuyo inquieto espíritu musical lo ha llevado ya a realizar con acierto siempre creciente diversas y fecundas experiencias en el campo de la composición. Y como en el resto de su producción, también en "Nocurnos y Arias", este dotado músico alemán que desde hace algunos años

vive en Nápoles, demuestra que en su mente bullen las ideas y que él sabe perfectamente cómo exteriorizarlas y, asimismo, que sean cuales sean éstas y la forma y género que él escoge para expresarlas, su voz —que se eleva siempre con feliz inspiración—, adquiere resonancias espirituales que solicitan por entero la atención del auditor culto y lo atraen hacia el imprevisto mundo sonoro que él desvela. El material temático que el policéfalo Henze ha escogido con gran libertad, inspirándose en versos de Ingeborg Bachmann, se ciñe a las exigencias técnicas del postserialismo y —según él mismo aclara— presenta sonidos, intervalos y ritmos correspondientes entre sí en cada uno de los cinco movimientos (3 Nocturnos, y 2 Arias) que componen la partitura, determinando una estrecha relación formal entre sus diferentes pasajes. Lo que está confirmando que Henze continúa militando en las filas del vanguardismo, a pesar del neobarroquismo vocal de la obra, estilísticamente adherente al texto elegido por este autor, en cuya labor creadora se advierte una efectiva correspondencia entre propósitos y realizaciones.

De Igor Stravinsky llegó al Festival como extraenvío "Agon", para orquesta, partitura en la que su autor —como ya se sabe— continúa sirviéndose de la técnica serial para desarrollar modos personalísimos de composición: esto puede observarse especialmente en su escritura instrumental, que se conserva perfectamente stravinskiana, aunque en ella se incorpora tanto el puntillismo weberniano como ciertas modalidades de aquellas músicas antiguas que dominaron las formas de danza francesa del siglo XV. Según Robert Craft, el más fiel portavoz del compositor ruso, las partes finales de "Agon" —que deberían ser incluidas entre las obras maestras de la música serial—, hacen descubrir nuevamente a Stravinsky y le dan una nueva unidad a toda su música. Mientras Roman Vlad asegura que en "Agon" se opera una síntesis que parece abrazar idealmente el entero arco de la historia musical de Occidente, desde los más antiguos procedimientos diatónicos hasta los más complejos estilemas de la serialidad dodecafónica.

En el ya amplio elenco de las obras que forman la producción de Goffredo Petrassi (55 años) —una de las figuras de mayor relieve de la música contemporánea—, su "Serenata" (1958) para cinco instrumentos (clavicembalo, flauta, viola, contrabajo y percusión) figura con los honores de una obra de valores excepcionales y marca un momento decisivo en el proceso de evolución del compositor, ya que toca alturas propias de las obras maestras de la música: en ella se sintetiza la suma de fecundas experiencias, que este dotado músico italiano viene realizando desde hace

tiempo en el campo instrumental; de ahí que una de las características más salientes de esta partitura sea el singular tratamiento que Petrassi hace de dichos instrumentos, cuyas recónditas voces parecen haber sido así captadas sólo por este original compositor, y cuyas verdaderas posibilidades se diría que únicamente él ha logrado establecer a través de una prolija y paciente vivisección del sonido y del color de cada uno de ellos. Y si son nuevas las voces con que suenan en la "Serenata" (1958), no menos nuevas son sus combinaciones y yuxtaposiciones, siendo también inéditos los recursos técnicos y el lenguaje empleados en aquella parte más representativa de la creación petrassiana, para la cual este autor ya ha obtenido, en un plano internacional, una carta de ciudadanía "sui generis" en el mundo de la música contemporánea. Porque aunque su música no pueda ser incluida dentro de ninguna de las corrientes de vanguardia —tanto es personal—, ella es, sin embargo, de una vibrante actualidad y su escritura, de un modernismo casi extremista, respondiendo, así, a las más avanzadas exigencias del gusto y de la estética musical de nuestros días. Las ideas constructivas de esta sorprendente "Serenata" (1958), se mueven preferentemente en torno a intervalos delimitados que tocan el oído como figuraciones de arpeggios, válidas más bien por los espacios sonoros que dentro de ellas se van produciendo que por su exterior dibujo melódico. Lo que no quiere decir que en ellas falten las figuraciones temáticas propiamente tales, una de las cuales da lugar a un episodio completo que —según Massimo Mila— puede ser considerado como "una especie de carillón dulcemente desafinado en su diatonicidad fundamental, destinado a quedar en la memoria como una de las más convincentes historias de sonidos narradas por la música moderna en su lenguaje evasivo". Pero es el significativo clima expresivo que Petrassi crea en la "Serenata", el que determina su carácter y su valor de esencialidad, esencialidad que, por lo demás, es también característica de las últimas obras petrassianas, y que L. Pestalozza ha definido justamente, sintetizándola como el "Sentimiento de lo absoluto", que alienta en esta música.

La "Tartiniana II" (1955-56), para violín y orquesta, de Luigi Dallapiccola (55 años), otro de los envíos extra al Festival, que, ciertamente, no se cuenta entre las obras más representativas del ilustre músico italiano, posee —sin embargo— elegancia de factura y una nítida escritura contrapuntística, cuyos rasgos generales revelan la mano segura del autor para quien el proceso mismo de la composición —sentida, desarrollada y practicada en cuanto a arte y ciencia— no tiene secretos. Y aunque se trata sólo de una agilísima transcripción de música de Tartini (de una

"Pastoral", de 3 movimientos, de una "Sonata en La mayor"⁶, y de un "Allegro assai", cuyo bajo no figuraba anotado en el manuscrito) —que Dallapiccola ha realizado (diversamente de tantos otros autores que han efectuado trabajos de esta índole, variando la fisonomía armónica del texto original), operando tal transformación en sede contrapuntística—, ella deja entrever el complejo y sugestivo mundo sonoro del eminente compositor istriano, que ha abierto en Italia las puertas a ese vanguardismo musical, que tiene como brújula el dodecafonismo clásico, profundamente empeñado, como está, en afrontar coherentemente y con entera independencia los problemas del estilo musical contemporáneo, como también aquéllos de orden espiritual y artístico, que agitan la mente del compositor de nuestros días.

Como la "Tartiniana III", de Dallapiccola, "Incontri"⁷, para 24 instrumentos de Luigi Nono (35 años), no es tampoco una obra suficientemente representativa de la interesante creación de este inconformista compositor italiano, cuyo extremismo es el resultado de hondas exigencias interiores de renovación, tendientes a encontrar una nueva poética musical; es éste el anhelo que lleva a Nono a prescindir casi totalmente del patrimonio de nociones y valores tradicionales y a substituirlos por un léxico nuevo que le permita transformar en nueva substancia musical su inspiración e impulso creadores, dotes que hacen de él un feliz cultor de la voz —tanto individualmente como cuando trata la forma coral, siguiendo las aguas del moderno madrigalismo italiano—, y que lo indican como uno de los más típicos exponentes de ese contrapuntismo de nuevo cuño italiano, que se caracteriza por su "nonchalante" vivacidad.

Los dos sonetos del maestro del simbolismo francés, en los que Pierre Boulez (34 años) ha encontrado la substancia espiritual que ha puesto en movimiento su fantasía creadora ("La vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..." y "Une dentelle s'abolit..."), se han traducido en las "Improvisations sur Mallarmé", para soprano e instrumentos (piano, arpa, celesta, vibráfono y 5 percusiones), obra con la que el inquieto y rebelde compositor francés participó al Festival, invitado por el jurado de la S.I.M.C. La evasiva y oscura poesía de Stéphane Mallarmé se expresa en un primer tiempo en esta partitura, sólo en función de la música, plégándose a las exigencias de las elegantes estructuras sonoras de la obra, pero, poco a poco, se va operando en ella una transformación hasta dar

⁶Esta partitura, con otras obras manuscritas, de Giuseppe Tartini, se encuentra en los archivos de la Basílica de San Antonio de Padua.

⁷Envío extra.

lugar al fenómeno contrario, o sea, son las relaciones acústicas del misterioso texto las que determinan el proceso musical. En estas significativas páginas de Boulez —de evidente empeño constructivo y de gran refinamiento orquestal (a través de las cuales vagan sonoridades aéreas y nítidas, de líquidas transparencias, que se insinúan tan pronto imperiosas y violentas o —como sucede más frecuentemente— con toques delicados, y a través de las cuales se eleva con elegancia y honda expresividad la voz), páginas de las que surge una música altamente sugestiva, que no se deja penetrar fácilmente—, existe un equilibrio perfecto que, en primer término, se produce entre las prevalentes estructuras musicales y el simbólico hermetismo del texto, el cual, en un segundo tiempo, domina y se impone a través de la voz sobre la trama sonora, brillando con el fulgor de una piedra preciosa hermosamente montada en un refinado engaste de colores instrumentales evanescentes. La intelectualizada estilización musical de “Improvisations sur Mallarmé” responde en todo al simbolismo de las fantásticas alquimias verbales del poeta y, así, cuando el músico tratando de tocar en el campo instrumental el límite extremo de la inmaterialidad, no tanto mediante la reducción del peso sonoro propiamente tal, sino más bien a través de un proceso de debilitamiento de algunas conexiones del discurso musical (o sea, sugiriendo o sólo insinuando tal discurso con exquisitos intervalos instrumentales, en los que se demuestran muy activas las percusiones, o por medio de toques que podrían equivaler a misteriosas sugerencias detrás de las cuales se vela el símbolo), no hace sino seguir paso a paso el proceso creador del poeta que lo ha tan felizmente inspirado, cuya fantasía de invención forzaba —como el mismo Mallarmé explicaba— los nexos de la sintaxis para poder romperlos o unirlos, según alguna nueva fórmula de atracción de los elementos del período y producía, de esa manera, la atmósfera de palpitante misterio que circunda sus versos, en los que vibra la quinta esencia de la poesía. Exactamente, como ha procedido Boulez cuando ha transformado en música los textos del poeta en “Improvisaciones sobre Mallarmé”, partitura en la cual se ha servido de un lenguaje de ultravanguardia, que ha elaborado partiendo de un puntillismo de corte weberiano, que él ha aplicado con absoluta libertad.

La soprano Eva Rogner fue inteligente y sensible intérprete, junto a Marie Bergmann (piano) y al Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, en este homenaje a Mallarmé, con que el dotado y versátil Boulez ha querido recordar a un poeta, con el cual demuestra poseer tantas afinidades espirituales. No hay que olvidar tampoco que el fundador de

los conciertos del "Domaine Musical", en París, ha sido alumno de Messiaen —que con frecuencia recurre al símbolo en su música—, y que la posición de revolucionario del autor de "Le Marteau sans Maître", no está reñida con la del artista, que también ama valerse del símbolo o desvelar enigmas en su sugestiva creación musical.

Por su parte, el japonés Yoritsune Matsudaira (52 años) ha extraído de una antigua danza de corte japonesa el material temático que desarrolla en "Samai", para orquesta de cámara, con extraordinaria fantasía inventiva y con exquisita imaginación colorística a través de los 5 movimientos que forman esta partitura, uno de cuyos méritos es su elegante concisión. En el primero de sus movimientos, "Prólogo", la flauta expone las cuatro formas de la serie dodecafónica acompañada por las percusiones. El "Preludio" siguiente se concreta en un canon rítmico, que las percusiones desarrollan en cuatro planos, mientras un cuarteto de instrumentos de viento da forma sonora al segundo canon que figura en este movimiento. Del estilo puntillista del "Interludio" se pasa, en el "Movimiento principal", a la técnica dodecafónica que aquí viene aplicada, tanto a la serie de los tonos como a los valores de las notas, a los signos dinámicos, a las figuras melódicas y a la acción recíproca de las voces. Por último, un canon de un cuarteto de instrumentos de viento, acompañado por un canon rítmico de las percusiones, da lugar al "Final" con el que se completa la breve partitura de "Samai", obra de impecable estructura formal, de sabia escritura y de auténtica musicalidad, que tanto en el precioso trabajo orquestal, de orfebre, en la rica imaginación colorística, como en el exotismo de sus ideas temáticas, revela tan pronto al músico experto y minucioso, al artista refinado como a un compositor de alada fantasía. Así lo demuestran las exquisiteces tonales y tímbricas; las efímeras parábolas que describen las breves melodías que entonan los instrumentos de viento en el cielo de un crepúsculo orquestal teñido de suaves matices; las sonoridades líquidas producidas a través de refinados y sabias combinaciones instrumentales, de entre las cuales, de cuando en cuando —con sonidos que llegan al oído como ese "glissando" de alas de pájaros marinos en vuelo a flor de agua, que precede a posarse sobre las olas—, surgen los acentos tímbricos de los diversos "gongs" de tipo oriental y de otras percusiones que en gran número figuran en el orgánico de esta partitura. Todo lo cual crea una atmósfera irreal; en ella y en un no sé qué de imponderable que posee esta música del japonés Matsudaira, radica su irresistible poder de fascinación. Y aunque una vez terminada la ejecución, el auditor se da cuenta que se ha quedado

con las manos casi vacías —porque esta música es inenarrable—, sus efectos subsisten en la mente que resta todavía subyugada con estas sabias combinaciones de sonidos que son obra de un verdadero músico y de un sensible artista.

Con “Tres estudios” para orquesta de cámara, del italiano Aldo Clementi (34 años), se completa el número de las 35 obras escuchadas en los ocho conciertos comentados, de los cuales sólo seis formaban parte del Festival S.I.M.C. 1959, propiamente tal, puesto que los otros dos estuvieron dedicados, como ya se dijo, a la audición de algunas de las composiciones premiadas en el “Concurso Internacional de Composición 1958”, organizado por la Sociedad Italiana de Música Contemporánea. En estos “Tres estudios”, su autor opera aplicando el puntillismo puro y rechaza la disciplina serial, desterrando, asimismo, de los dominios de la obra toda idea temática, atematismo que viene puesto en relieve mediante la puntuación tímbrica, para lo cual el músico va entregando, poco a poco, cada una de las notas de las segmentadas expresiones de su evasivo léxico musical a diversos instrumentos. Obtiene, así, sonidos de determinada altura, minuciosamente disociados unos de los otros. Tal escritura y tal procedimiento —que sitúan a Clementi entre aquellos compositores de extrema vanguardia, que todavía hacen música con instrumentos musicales propiamente tales—, se traducen en composiciones manifiestamente coherentes, si se considera lo que los títulos de estos estudios sugieren: así, del abstractismo sonoro de los dos primeros trozos —“Composición en estratos”, partitura de carácter estático, que consta de diversas secciones y en la cual el discurso musical no se genera dentro de cada una de tales secciones, sino que nace y se desarrolla por efectos de la relación existente entre ellas, y “Figuras”, episodio que presenta grandes y pequeñas aglomeraciones sonoras, de larga duración—, Clementi, en “Tensiones”, cuyo material musical gira con movimientos de aceleración y de disminución en torno a sonidos estables, se abandona en cierto modo al sentimiento, y el cerebralismo puro de los dos primeros estudio cede el paso a dosis de emotividad, sabiamente distribuidas en la tela sonora, a fin de asegurar el perfecto equilibrio plástico-musical de la composición.

Para completar estas notas, hay que recordar, en fin, entre los directores, los solistas y los conjuntos orquestales e instrumentales que actuaron en estos conciertos a aquellos intérpretes y ejecutantes que iluminando adecuadamente las obras que les correspondió presentar, dieron de ellas una clara visión de conjunto, aunque, en materia de detalles, por obvias razones, tal claridad no siempre resultó evidente para el auditor, especial-

mente porque se trataba de música de difícil penetración que se escuchaba por primera vez. Particular mención merecen los directores Piero Santi, bajo cuya inteligente batuta, el Conjunto Instrumental de la RAI, de Roma, ejecutó las partituras de Petrassi, Engelmann y Jelinek. Pierre Boulez y Michael Gielen participaron en el Festival en el doble papel de autores y de excelentes directores de orquesta, actuando el primero con el citado Conjunto Instrumental y, el segundo, con la Orquesta Sinfónica de la RAI, de Roma, y con el Coro RAI, de Roma, que dirige Nino Antonellini; Gielen tuvo también a su cargo la dirección del concierto, en el que se ejecutaron las partituras de Nørgaard, Casanova, Messiaen, Nono, Matsudaira y Clementi, en el que intervino la Orquesta de Cámara "A. Scarlatti", de Nápoles, de la RAI. A Ferruccio Scaglia le correspondió presentar —dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la RAI, de Roma—, las obras de Landré, Fougstedt y Henze. En cambio, la participación de Walter Goehr, en el concierto sinfónico en que se escucharon los trabajos de Dallapiccola, Stravinsky, Fortner y Baird no fue, ciertamente, del todo feliz. Entre los instrumentistas que captaron la atención del público, figura en lugar destacado el extraordinario flautista Severino Gazzelloni, que actuó en la "Serenata", de Petrassi; de gran lucimiento fue también la labor de intérprete que la pianista Ivonne Lorient cumplió en las partituras de Messiaen y Casanova. No hay que olvidar tampoco a Leonida Torrebruno (percusiones), atento y fino colaborador de P. Santi, Boulez y Gielen, en las obras de Petrassi, Boulez y Matsudaira, respectivamente. De las cantantes del programa de estas audiciones, una de las que abordó la música que le correspondió interpretar con mayor penetración psicológica fue la soprano de color Gloria Davy, quien dividió con F. Scaglia los aplausos con que el público premió su labor en "Nachtstücke und Arien", de Henze.

LOS PROBLEMAS DE LA INVESTIGACION DEL FOLKLORE MUSICAL CHILENO

por

Raquel Barros

Manuel Dannemann

I

El interés por el folklore musical en Chile.

Con un título similar a éste, que corresponde a la primera parte de nuestro trabajo, D. Eugenio Pereira Salas publica en la "Revista Musical Chilena" (1) un panorama histórico de los estudios folklóricos, en particular del folklore musical en Chile.

En muchos aspectos, nos basaremos en esta citada publicación, así como en otras del mencionado autor, a las cuales haremos referencia en su oportunidad, pero haciendo resaltar de modo especial la tarea de quienes han realizado lo que, a nuestro juicio, puede denominarse en rigor *investigación del folklore musical chileno*, entendiendo bajo esta expresión la labor que persigue una finalidad de específico estudio del folklore musical, y no meramente secundaria y accidental, a modo de complementación o aplicación, como es el caso de trabajos de historiadores, viajeros, novelistas, compositores, etc., sin desconocer que ellos constituyen muchas veces una fuente de indispensable consulta.

Es necesario puntualizar que, de acuerdo con nuestra posición en la Ciencia del Folklore, trazaremos un deslinde entre su terreno y el etnográfico, dejando para este último la cultura primitiva, con un calendario histórico-social atrasado en la marcha de la civilización general y constituida por un solo régimen elemental de manifestaciones espirituales y materiales, vale decir, la aborígen; y refiriendo el primero a la cultura integral formada por los bienes comunes y distintivos, tradicionalmente conservados en una comunidad civilizada.

No está en nuestro ánimo subestimar los valiosos estudios desarrollados sobre nuestro Folklore Musical, tanto por especialistas independientes como por diversas instituciones; únicamente pretendemos bosquejar

nuevos rumbos en el ámbito de la materia en cuestión, de carácter fundamentalmente metodológico.

*

Tres grandes direcciones ha seguido el interés por el folklore musical chileno.

En primer término, cabe señalar la labor desempeñada por aquellas personas, que podríamos denominar *precursores*, a los cuales es posible situar en una época que abarca desde comienzos del S. XVIII hasta fines del S. XIX. Los representantes de este período pueden, a su vez, subdividirse en dos grupos: por una parte, nos encontramos con quienes poseen conocimientos musicales, y, por la otra, con aquellos que, como ya lo expresáramos anteriormente, actúan guiados por un afán de complementación de sus obras, mediante elementos de carácter folklórico. Entre los primeros, mencionaremos a Frezier (2), con quien se inicia la preocupación por el folklore musical chileno. Su exigua labor se reduce, en lo principal, a la descripción, y notación de la danza llamada *zapateo* o *taconeo* (3). En situación similar se encuentra Eduardo Poeppig (4), que recoge, en 1828, una versión del *cuando*, danza que incluye en la relación de su viaje a Chile, Perú y a la Corriente del Amazonas (5). D. José Zapiola (6) surge como el primer músico chileno interesado en nuestra materia. Pese a su calidad de tal, sólo nos transmite vagas noticias relacionadas con la llegada a Chile de danzas como el *cielito*, el *pericón*, la *sajuriana*, el *cuando*, la *cueca*, y con el célebre conjunto de Las Petorquinas, omitiendo lamentablemente noticias acerca del repertorio de éstas.

El segundo grupo de los llamados *precursores*, se halla representado por ilustres viajeros, tales como María Graham (7) y W. S. Ruschemberg (8), quienes nos entregan descripciones muy escuetas sobre danzas y canciones populares de la primera mitad del S. XIX. Podemos agregar a éstos un conjunto de escritores costumbristas, entre los que resaltan notablemente: Blest Gana, que en varias de sus novelas (9) nos presenta alegres cuadros de época, ocupa un primerísimo puesto; Ruiz Aldea, que en su obra "Tipos y Costumbres de Chile" (10) comenta agudamente una *zurra de baile*, figurando allí la *sajuriana*, el *guachambé*, el *aire*, el *cuando*, el *capote* y la *zamacueca*, amén de un *esquinazo de madrugada*; Barros Grez, quien incluye, a modo de intercalaciones festivas, realistas expresiones de folklore musical a lo largo de su extensa obra (11). El

cauce de la literatura costumbrista que contempla elementos folklórico-musicales, incuestionablemente se mantiene hasta nuestros días, siendo ejemplos muy salientes algunas de las obras de Luis Durán (12); Eduardo Barrios (13), y otros. Sin embargo, la tarea de estos escritores, a partir de comienzos del siglo actual, ha seguido un curso paralelo a la de los *iniciadores* e *investigadores* de la materia que nos ocupa, sin que estos últimos hayan tenido que remitirse a ellos como fuentes de información; pero esto no significa que en el futuro y por fallas en los trabajos de recolección, los especialistas no utilicen tal tipo de obras, por las mismas razones ya enunciadas. Finalmente, cabría citar el esfuerzo de nuestros historiadores, constituyéndose Vicuña Mackenna en el animador más interesante, al exponer enfáticamente el origen africano de la cueca (14), lo que ha dado pie a innumerables controversias posteriores.

La segunda dirección, tomada por los *iniciadores* de los estudios folklórico-musicales, se caracteriza por una conciencia de nuestra disciplina como tal, fomentada por la creación y desarrollo de la "Sociedad de Folklore Chileno", fundada por D. Rodolfo Lenz en 1909, la primera en su género aparecida en América Latina. Si bien es cierto que el interés por lo musical no fue lo primordial en las actividades de dicha Sociedad, no es posible desconocer la dedicación que algunos de sus componentes demuestran por esta especialidad.

D. Clemente Barahona Vega se preocupa de la trayectoria histórica de la *zamacueca chilena*, sin omitir elementales descripciones acerca de ella (15). D. F. J. Cavada incluye en su obra de largo aliento "Chiloé y los Chilotes" (16) un importante capítulo dedicado a gran cantidad de *bailes populares*, de los que nos entrega la descripción coreográfica y la transcripción del texto poético, sin preocuparse de acompañar notaciones musicales. Don Ricardo E. Latcham nos habla de las *danzas rituales de Andacollo* (17). Don Eliodoro Flores nos informa brevemente sobre las *canciones de cuna chilenas* (18), puestas en música por Ismael Parraguez. Este último presenta en 1913 un "Cancionero Chileno", no editado ni publicado aún, sobre el cual sólo tenemos contadas noticias, gracias a las gentiles informaciones de D. Eugenio Pereira. D. Ramón A. Laval trae en su "Contribución al Folklore de Carahue" (19) *nanas, coplas, tonadas, canciones, parabienes, esquinazos, zamacuecas*, contemplando en algunos casos notaciones musicales. Don Rodolfo Lenz informa, hasta ahora de manera insuperada, en su monografía "Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile" (20), acerca de los *poetas, cantores, y del instru-*

mento usado por éstos, haciendo una prolija descripción del *guitarrón* con su correspondiente afinación relativa.

Paralelamente, actúa una corriente de simple recolección, aunque las más de las veces seguida por una respectiva divulgación de la música popular, primando lo musical por encima de lo estrictamente folklórico, debido a la carencia de conocimientos científicos, lo que produce como consecuencia la acogida, en muchas oportunidades, de expresiones falsamente folklóricas, como ya lo dejara estampado el investigador E. Pereira (21). Así, con Antonio Alba (22) aparece la *primera colección de música folklórica* (23). Síguete Alberto Friedenthal (24), quien va más allá de la mera recopilación al pronunciarse acerca del origen de la *zamacueca* y de la psicología de la canción chilena (25). Sumemos a ellos a Balmaceda (26), a Sandoval (27) y otros. De estricta justicia es concederles preeminencia a M. Luisa Sepúlveda (28), quien incursionara meritoriamente por diferentes rubros, y a Australia Acuña (29), la distinguida divulgadora de nuestras danzas. Ambas profesoras marcan rumbos decisivos en la proyección pedagógica, orientando notablemente la actual promoción de recopiladores e intérpretes.

La última dirección surgida en el avance cronológico del interés por el folklore musical es, en su mayor parte, producto de instituciones y organismos especializados.

En 1943 se crea, como iniciativa privada, a cargo de la comisión integrada por Eugenio Pereira, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas y Filomena Salas, y bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, el Instituto de Investigaciones Folklóricas (30). Esta institución se encarga de realizar conciertos de música folklórica en los teatros Cervantes y Municipal, sirviéndose de diferentes conjuntos artísticos y empleando un material previamente seleccionado. Otra feliz iniciativa es la publicación del folleto "Chile" (31), a modo de explicación de los programas de los conciertos. Este folleto es el primer intento destinado a ofrecer una visión orgánica, tanto del material folklórico-musical, como de conceptos y métodos de estudio relativos a esta especialidad, con las limitaciones propias del reducido espacio disponible. En él traza Eugenio Pereira una condensada "Perspectiva Histórica de la Música Popular Chilena"; Carlos Lavín expone "Las Tradiciones de Música Típica Chilena", con el objeto de determinar *lo verdaderamente criollo*; Domingo Santa Cruz —de quien se reproducen las palabras con las que se inaugurara el primer Concierto Folklórico—, señala la nueva preocupación causada por el folklore en el

Instituto de Extensión Musical, y puntualiza la tarea ya cumplida y los futuros planes. La selección de música folklórica, con comentarios de Pablo Garrido, permite apreciar un panorama bastante completo y auténtico de ella; siguen los artículos de Carlos Lavín, "Tres Tipos de Zamacueca" y "La Música Popular de Chile y la Española", de Vicente Salas, donde su autor plantea su opinión personal acerca de la ascendencia de la *cueca*; más algunas declaraciones sobre su interés por estos estudios de los ya nombrados Isamitt, Lavín, Garrido y Urrutia. Concluye esta publicación con unos "Apuntes sobre el Problema Folklórico", de Filomena Salas, en que se pretende llegar a un concepto de folklore musical, delimitando previamente el objeto-materia de acuerdo con diversas opiniones de los especialistas; sin embargo, en este planteamiento, la autora no llega a ninguna conclusión objetiva, quedándose más bien en una relación de los trabajos recolectores de chilenos y extranjeros, tanto en el campo de la etnografía como en el del folklore.

En 1944, por Decreto Universitario N° 295, el Instituto de Investigaciones Folklóricas pasa a pertenecer oficialmente a la Facultad de Bellas Artes, nombrándose como jefe a Eugenio Pereira y como asesor-técnico a Carlos Lavín (32).

En abril de ese año, aprovechando la segunda gira de la Orquesta Sinfónica de Chile al sur, se organizó una comisión formada por Carlos Isamitt y Miguel Barros, para los efectos de explorar la zona comprendida entre Linares y Puerto Montt, con la ayuda de entidades públicas y privadas. El trabajo buscó un primer contacto con *sujetos folklóricos*, cuyos nombres, más breves referencias sobre su repertorio, constan en los informes presentados por los miembros de dicha comisión (33). A fines del mismo año aparece un álbum de discos con el nombre de "Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile" (34), que reproduce ejemplos musicales contenidos en el ya descrito folleto "Chile", pero que agrega una cantidad considerable de nuevas canciones y danzas, todo lo cual es presentado a través de una perspectiva histórica escrita por Eugenio Pereira, conjuntamente con valiosas notas descriptivas que llegan hasta la organografía popular, y un "Análisis Técnico-Musical", de Jorge Urrutia. Uno de los efectos más importantes producido por este álbum es la difusión de un material, hasta entonces prácticamente desconocido para el común de los nacionales, con lo cual se despierta una inusitada inquietud de conocimiento en numerosos grupos, que inician la recolección y cultivo de novedosas especies, algunas de su propia cosecha, tarea que ya ha producido frutos, como puede advertirse en los conjuntos "Cuncumén",

"Grupo Folklórico del Coro de la Universidad de Chile", "Agrupación Folklórica Chilena".

La tarea más ambiciosa emprendida por el Instituto de Investigaciones Folklóricas es el intento de confeccionar un *mapa folklórico musical de Chile*. Este trabajo se inicia en 1943, gracias a las actividades de musicólogos y folkloristas, a cada uno de los cuales se le asigna un lugar geográfico como ámbito de recolección, que debería constar en fichas donde figurasen la ubicación territorial de la zona observada con sus respectivas referencias folklóricas. Cada trabajo individual se representó mediante un minúsculo sello numerado y con colores diferentes para cada recolector, a fin de determinar los fenómenos buscados en sus correspondientes lugares geográficos. Estimando que una labor de tal envergadura no podría cumplirse únicamente con el esfuerzo de los especialistas, se distribuyeron profusamente "Instrucciones para Confeccionar el Mapa Folklórico de Chile", por intermedio de un volante impreso. Sólo un precedente parcial había tenido esta especie de guía, cual fuera "Instrucciones para recoger de la Tradición Oral Romances Populares", de D. Julio Vicuña Cifuentes (35).

Desgraciadamente, esta iniciativa tan digna de encomio, contó con una serie de errores que le impidieron alcanzar su meta. En primer lugar, debe deplorarse la falta de un criterio folklórico directriz en la elaboración de este trabajo: se supuso que tanto los musicólogos como el grueso de la gente a quien se le solicitó colaboración, poseían un concepto claro de la materia, lo que se desprende del siguiente acápite que aparece en las "Instrucciones..." citadas: "Si Ud. conoce cantores o instrumentistas que interpreten, en cualquier sitio de la República, la verdadera música popular chilena, comuníquenos estos datos. Su nombre figurará en el fichero y una señal numerada en el mapa de Chile lo calificará a Ud. como un investigador nacional". En nuestras revisiones efectuadas en los documentos relacionados con el mapa folklórico de Chile, existentes en el Instituto de Investigaciones Musicales, no hemos encontrado ningún concepto de Folklore Musical, si bien debemos declarar que, posiblemente, la documentación consultada no ha sido la total, aunque por otra parte estimamos muy improbable que estos presuntos datos desconocidos pudiesen contemplarlo. Toda disciplina cultural requiere de una determinación bien fundamentada de su objeto-materia antes de comenzar cualquiera investigación, si bien los distintos métodos utilizados sucesivamente en tal empresa, pueden perfeccionar conceptos iniciales. Por otra parte, saltan a la vista las deficiencias de las llamadas *fichas-tipos*

o *fichas-modelos*, puestas en prácticas para la rebusca del material: mézclanse confusamente para un mismo fin distintos órdenes de fichas, tales como *bibliográficas*, *bio-bibliográficas*, *de informantes*, etc.; además, los datos por llenar, contemplados en cada tarjeta, distan mucho de proporcionar un contenido elemental completo de *recogida* folklórica. Pero lo que más cabe lamentar es el descuido con que, generalmente, se tomó el elemento musical, o sea, lo que debería haber sido lo fundamental en una investigación de esta naturaleza. Nótese el texto de una *observación directa* de uno de los recolectadores, musicólogo y folklorista a la vez:

PEÑALOLEN

Departamento de Santiago — Provincia de Santiago

“Durante el mes de febrero de 1909 a 1912, los domingos en la mañana bajaba de la montaña un ciego que cantaba coplas acompañándose de rabel (violín chileno), y pedía limosna. Tenía tres motivos típicos que repetía hasta cansarse entre cada estrofa. Se colocaba en el atrio de la Capilla del fundo de este nombre.”

Octubre de 1943.

Cuán interesante habría sido acompañar la notación musical de estos “motivos típicos”, y haber señalado la desaparición o vigencia del hecho.

Debemos también aludir a las interferencias introducidas entre folklore y etnografía; es así como muchas fichas presentan manifestaciones de la más absoluta función indígena. Además, cartográficamente, se cayó en el grueso error de usar, a manera de *mapa-guía*, un “Plano de Ubicación de los Minerales y Distritos Mineros en Chile”, realizado en 1939 por el Depto. de Minas y Petróleos (36), que por razones obvias presentaba serias desventajas de toda índole. Y, finalmente, debemos reparar cómo la calidad de investigación que se le pretendiera dar a la confección del mapa folklórico de Chile, sólo puede estimarse como una recolección incompleta, por cuanto jamás se le dio término. Pese a todo, el material acumulado puede servir eficazmente de base a investigaciones que se proyecten en el futuro.

Audiciones radiales y conferencias divulgativas complementan prin-

principalmente los esfuerzos anteriores, a los que es preciso añadir las *excursiones folklóricas*, comenzadas por el Instituto de Investigaciones Folklóricas hasta el año 1947 y continuadas por el Instituto de Investigaciones Musicales, creado por Decreto Universitario N° 217, bajo la acertada dirección de Vicente Salas, y en que el primero pasa a constituir el Depto. de Folklore del segundo. Las citadas *excursiones* cubrieron el territorio nacional de norte a sur, a cargo de Carlos Lavín, Alfonso Letelier, Carlos Isamitt, Miguel Barros, Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viú y otros, procediéndose en varias oportunidades a la grabación de las especies encontradas (37).

En 1948 se produce el traspaso del Archivo Folklórico de la Dirección de Información y Cultura del Ministerio del Interior, cuya mayor importancia consistía en el Censo General Folklórico de la República de Chile, efectuado en 1944 por la Dirección General del Cuerpo de Carabineros, que llegara a reunir más de dos mil fichas. Estas demuestran extremada vaguedad y brevedad, consignándose sólo en cada una de ellas el nombre completo del intérprete ubicado, su domicilio y su calidad de instrumentista o cantante, sin especificación del género de lo ejecutado, más las fechas en que se tomaron estos datos.

La fructífera tarea del Instituto de Investigaciones Musicales, en lo que a folklore respecta, ha proseguido hasta nuestros días, pudiendo citarse entre sus realizaciones más notables la continuidad en las grabaciones, con lo que se ha incrementado un extenso archivo, formado por materiales que se conservan en discos, cintas magnetofónicas y fichas de tipos varios. Igualmente, se han mantenido las audiciones radiales, lo que ha permitido llevar hasta el grueso público la tan indispensable difusión de nuestros valores vernáculos (38).

Especialísima consideración nos merecen las publicaciones del Instituto concernientes a folklore, empezadas en 1947 con "La Forma de la Cueca Chilena" (39), del estudioso argentino Carlos Vega; continúan: "La Canción Chilena en México" (40), del folklorista de esa nacionalidad, V. T. Mendoza; "Nuestra Señora de las Peñas" (41), "La Tirana" (42), "El Rabel y los Instrumentos Chilenos" (43), de Carlos Lavín; "Estudios sobre el Folklore en Chile" (44) (s. a.); "Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno" (45), de Eugenio Pereira, y "Música Folklórica de Chile" (46), de Carlos Vega.

Un capítulo aparte les corresponde a los miembros del Instituto, Eugenio Pereira Salas y Carlos Lavín. El primero de ellos, historiador, folklorista, musicólogo y publicista de nota, uno de los fundadores del

Instituto de Investigaciones Folklóricas, obtiene posteriormente el nombramiento de Profesor-Jefe de este organismo, en 1944, como ya lo expresáramos, para proseguir en este mismo cargo en el Depto. de Folklore (1947), cargo que abandona, lamentablemente, en el presente año, luego de una extraordinaria tarea de investigación y orientación. Lato y dificultoso sería exponer, desde estas páginas, las actividades del Prof. Pereira como folklorista. Bástenos remitirnos a algunas de sus publicaciones más salientes para obtener una visión elemental de su obra. En ella debemos mencionar, muy especialmente, "Los Orígenes del Arte Musical en Chile" (47), cuyo capítulo VI se encuentra dedicado a nuestra música folklórica, enfocada de acuerdo con la metodología histórica, a la que debemos sumar la descripción y análisis de las especies estudiadas en profundidad y con abundante acopio de documentación bibliográfica, con lo que nos ofrece el primero y único cuadro integral de la música folklórica nacional, como verdadero trabajo de investigación. También, en esta misma línea, se encuentran "Los Estudios Folklóricos y el Folklore Musical en Chile" (48). Pero sin duda, su obra más útil y acuciosa es la "Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno" (49) —ya citada—, que contiene un magnífico prólogo. Este fascículo es imprescindible instrumento de trabajo para todo investigador de nuestro folklore y cabría esperar que el profesor Pereira tuviese a bien completarla periódicamente a medida que surgen nuevos aportes en el campo de la especialidad.

El segundo de los nombrados desarrolla sus estudios con el profesor berlinés E. von Hornbostel, y a su regreso a Chile, en 1942, colabora en los trabajos folklóricos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y con el Depto. de Información y Cultura del Gobierno, creando en éste el Archivo Folklórico, que continuó dirigiendo cuando dicho archivo fuera transferido al Instituto. Gran conocedor de la Geografía folklórica nacional, compendia sus experiencias en libros y artículos de prensa. Junto a sus publicaciones traídas a colación más atrás, sobresalen sus ensayos "Panorama Musical de Chile" (50) y "Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales" (51).

Ya en los comienzos del Instituto de Investigaciones Folklóricas nos encontramos con un grupo de intérpretes que se desempeñaban en las audiciones de éste y entre los cuales resalta singularmente Margot Loyola, incansable y sería recopiladora que, tras una paulatina gestión de perfeccionamiento con maestros de la calidad de Eugenio Pereira, Carlos Vega y Carlos Isamitt, y de una plausible docencia no interrumpida

vida en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, ha logrado situarse como la primera figura entre los actuales divulgadores del folklore.

También es digna de elogio la reciente colaboración de Violeta Parra, fiel intérprete de nuestra música, que con improbables sacrificios ha desentrañado nuevas manifestaciones del cantar y el bailar tradicionales, que han incrementado en repetidas ocasiones los Archivos del Instituto. Su actuación personal e independiente ha abierto derroteros en la divulgación, al incursionar por campos antes escasamente advertidos, como los del *canto a lo divino* y el relativo a la ejecución del *guitarrón*.

Como puede notarse, las fuerzas que sostienen la segunda de las grandes direcciones impulsadoras del interés por el asunto que nos preocupa, se mantienen, aunque en vías de superación cada vez mayores, en esta última etapa; pero ahora en estrecha vinculación con la tendencia investigadora, que parece haber llegado a subordinar en la actualidad a la mayor parte de las tentativas hechas en torno a este problema.

Camila Bari de Zañartu (52), Emilia Garnham (53), Oreste Plath (54), Exequiel Rodríguez (55), Ricardo Porter (56), Lucila Dufourcq (57), Cremilda Manríquez (58), Lucila Muñoz (59), y otros, entregan también su contribución individual, que adquiere particular relieve con las siguientes personas: Pedro H. Allende, que presenta una original ponencia al Congreso de Artes Populares de Praga (60), y le da una nueva faz a la polémica de los orígenes de la *cueca* con la teoría de su ascendencia arábigo-hispana.

Sobre esta misma cuestión en discordia se pronuncia Pablo Garrido en su "Biografía de la Cueca" (61), quien intentara consolidar la discutible posición afro-americanista introducida por D. Benjamín Vicuña Mackenna (62).

Antonio Acevedo Hernández insiste en la problemática de nuestra danza nacional en una obra de gran esfuerzo (63). Principalmente el valor de ella radica en su carácter de revisión sintética de las distintas opiniones que sobre la *cueca* se habían emitido en Chile hasta mediados del siglo actual, y en traer, además, dilatada selección de textos poético de *cuecas*, clasificadas subjetivamente según la temática literaria. Aquí cabe indicar lo poco adecuado de una clasificación como ésta, que tratándose de una materia que se pretende estudiar especialmente como fenómeno musical, omite un criterio musicológico. Este defecto es imputable a otras obras de este mismo autor. Es el caso de "Los Cantores Populares Chilenos" (64), "Canciones Populares Chilenas" (65), sin que

nuestra crítica signifique desconocer el mérito general que entrañan sus obras.

El Dr. Yolando Pino Saavedra (66) se preocupa accidentalmente de la *cueca* de Llanquihue, a raíz de un viaje a esta zona, recopilando una cantidad de cincuenta y un ejemplos, desgraciadamente sin las respectivas notaciones musicales, pero que tienen importancia para los efectos de comparar los temas con los de otras regiones de Chile; consideraciones sobre la forma de la *cueca*, basándose en Carlos Vega (67), y gran cantidad de notas destinadas a comprobar afinidades de contenido con el folklore hispanoamericano y español, completan este trabajo.

El antropólogo Isidoro Vásquez de Acuña, en "Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana" (68), tiene pasajes de interés para el estudio del folklore musical; en el capítulo III, algunos *cantos de la Fiesta del Cabildo*; en el IV, breves indicios musicales de la *Fiesta de Moros y Cristianos*; en el VI nos remite a coplas de *velorios de angelitos*, reproduciendo, sí, materiales ya publicados por Cavada (69); el capítulo VIII, "Algo sobre Música Sacra", nos presenta cantos interpretados durante el rezo del rosario, la *Salve Chilota* y el *Vía Crucis de las Estaciones*, estas dos últimas con transcripciones musicales tomadas de D. Carlos Lavín (70); finalmente, aparecen cantos de *gozo de Santa María*.

Juan Uribe Echevarría, profesor del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, en "Contrapunto de Alféreces de la Provincia de Valparaíso" (71), obra que rebasa notablemente su título, recoge un numeroso material de cantos utilizados en las celebraciones religiosas del calendario folklórico de la citada provincia. Los apéndices de esta obra contienen notas de extraordinario interés comparativo y explicativo, remitiéndonos a una bibliografía realmente monumental. Pero es en la Introducción y en el párrafo de "La Poesía y el Canto" donde aparecen las noticias más importantes sobre la música, la coreografía y los instrumentos. Las notaciones musicales que aporta el profesor Uribe realzan el mérito de su investigación y trasuntan una pauta sobre la cual hemos hecho hincapié en diferentes acápite de nuestro trabajo.

Varios folkloristas extranjeros se han interesado por el folklore musical de nuestro país. La índole de esta publicación nos impide referirnos a todos ellos; pero nuestra exposición quedaría trunca si no mencionáramos el aporte de quienes, a nuestro juicio, pueden estimarse como los más destacados.

Gilbert Chase (72), entre los norteamericanos, se ocupa de lo chileno en su obra "The Music of Spain" (73).

El Presidente de la Sociedad Folklórica de México, V. T. Mendoza, ya citado más arriba, comprueba la influencia chilena en el cancionero folklórico de su patria (74).

La más rigurosa investigación de nuestro folklore musical llevada a cabo por un extranjero, le compete al erudito maestro Carlos Vega, a través de "Danzas y Canciones Argentinas" (75), donde se pronuncia sobre los problemas históricos de algunas danzas cultivadas en Chile, con la autoridad peculiar de toda su ingente producción intelectual. Sus otras dos obras ya señaladas rubrican la contribución de este folklorista, que junto al profesor Pereira, se constituyen en las fuentes de consulta mayormente válidas de la especialidad.

Incuestionablemente, el panorama de esta última dirección impuesta en su sentido más rigurosamente orgánico con la aparición de la obra "Los Orígenes del Arte Musical en Chile", no pretende ser exhaustivo en ninguno de sus aspectos; sólo hemos marcado el acento en los hechos claves configuradores, a nuestro parecer, del cauce esencial de la investigación folklórico-musical.

II

No persigue esta segunda parte introducir mayores novedades en cuanto a principios teóricos de la investigación. Sobre este particular tendríamos que ceder gustosamente la palabra a las eminencias foráneas y nacionales ya nombradas en su oportunidad. Estimamos, sí, que los grandes fundamentos y procederes de la investigación folklórica musical, salvo el ejemplo peculiar de Eugenio Pereira —pero en su caso con una marcada preeminencia histórica—, no se han llevado a una práctica efectiva, por lo que es indispensable bosquejar un intento de su aplicación para aprovechar una serie de entusiastas esfuerzos.

Todo estudioso del folklore, cualquiera que fuere su especialidad, necesita poseer un concepto claro y definido sobre los fenómenos propios de su interés científico, lo que incluye, al mismo tiempo, el manejo de un método que le permita la aprehensión del objeto-materia de su disciplina.

Bien sabemos de las ya casi incontables búsquedas por definir el campo folklórico. Sin duda sería difícil determinar en un problema cultural como éste, cuál podría ser la definición más acertada, y entrar aquí

al dificultoso planteamiento de las comparaciones, es tarea que se escapa a lo inmediato de nuestra finalidad. Lo fundamental consiste en el manejo práctico, efectivo, de una *caracterización* del folklore para las necesidades de la investigación, sin grandes interferencias entre teoría y realidad.

El folklore musical chileno, como objeto-materia de nuestra disciplina y sobre la base de lo que ya conocemos, se encuentra determinado en lo general-folklórico por su carácter de bien común y distintivo de la colectividad regional o nacional. Estamos con Carlos Vega, aunque no de modo absoluto y excluyente, en cuanto a la procedencia del hecho folklórico como producto de un proceso de descenso del *superior* al *inferior*, lo que él expone en su "Teoría de las Supervivencias" (76). Pero consideramos que la índole misma del folklore se concentra en los dos factores dados —bien común y distintivo—, por representar a una comunidad determinada y por distinguirla de otras en su funcionar cultural, tradicional y espontáneo. Indudablemente, no todos los integrantes de un grupo social —prescindimos de *clases*, *ideologías*, etc.— actúan de la misma manera en relación a los hechos folklóricos. Basándonos en el concepto de *hombre-folk* del Dr. Boggs (77), opinamos que hay quienes ejecutan —en el sentido más amplio— actos folklóricos, y quienes sólo los reconocen como tales. Las ceramistas de Talagante (78), v. gr., son solamente dos. Pero todos aceptamos sus producciones como auténticamente representativas, y lo que adquiere un valor representativo general se sitúa en el patrimonio común, por encima del sello individual (sea anónimo o no), de lo social, de lo económico, etc.

En lo particular-musical, este material se distingue por una notable subordinación de la música a lo literario o coreográfico. Frecuentemente nos ha sucedido que nuestros informantes ofrecen entregar sólo el texto poético, aduciendo que cualquier melodía sirve para su expresión musical. Más aún, hemos encontrado comúnmente personas que emplean una sola melodía para cantar un sinnúmero de *letras* de su repertorio.

Nuestra canción es interpretada las más de las veces en forma individual, no tan frecuentemente en dúo, siendo rarísimo que lo hagan en grupos, no superiores a cuatro personas. En ellas se canta al unísono o a dos voces, en la que la segunda se mueve en forma paralela, una tercera más baja. Únicamente en los cantos religiosos, rituales, es dable advertir interpretaciones masivas, pero nunca polifónicas.

Armónicamente nuestro folklore acusa una marcada pobreza: nor-

malmente una melodía no lleva más acompañamiento que los acordes de Tónica y Dominante y, a lo sumo, Subdominante, acompañamiento cuya importancia radica primordialmente en el factor rítmico sobre el armónico, y en el que predominan los tonos mayores. El 6/8 es la medida corrientemente usada, pudiendo aparecer como un 3/4 por desplazamiento de acentos. Para esta función, la guitarra es el instrumento prácticamente indispensable en el cantar vernáculo. Sus afinaciones (*traspuestas*) son abundantes, reservándose algunas de ellas para la interpretación de determinadas especies. El resto de la organografía está representado por el arpa y el guitarrón, ambos en decadencia; por el acordeón, incorporado recientemente, y por algunos instrumentos de percusión —*pandereta*, *charrango**, *cacharaina***.

Las voces de los cantores, sean hombres o mujeres, son las más de las veces agudas y nasales. El repertorio de ambos sexos no permanece tan claramente delimitado como lo era a comienzos de siglo, en el que les estaba reservado al llamado débil la interpretación de tonadas y bailes. Los *glisandos* cromáticos descendentes son habituales en los finales de frases, especialmente en los cantos a lo humano y a lo divino. La repetición de la melodía varía en forma involuntaria de una estrofa a otra, lo que dificulta la captación de ella por parte del recolector.

Con motivo de festividades religiosas se muestran en el Norte Grande, focos de música ritual (79), cuyos elementos no concuerdan en gran parte con lo expresado más arriba. La configuración racial de sus exponentes conduce al frecuente uso de la escala pentáfona y a la introducción de particulares instrumentos de viento (80), los que aparecen muchas veces sin el indispensable aditamento del canto del resto de las manifestaciones musicales folklóricas del país.

Si entendemos por investigación el conjunto de procedimientos conducentes a tratar los problemas naturales o culturales, con el fin de llegar a la verdad científica, repararemos que este concepto genérico implica un planteamiento esencialmente metodológico, que lleva a la elaboración de un sistema.

Según Lotz (81), método y sistema integran el saber científico, donde el último representa su contenido y el primero, lo formal. El método —agrega este autor—, en conformidad con la acepción literal del término (del griego, *met-hodos*: caminos), es el encauzamiento seguido para

*Charrango: especie de burda pandere-
ta de madera con tapas corona en los
costados.

**Cacharaina: quijada equina, cuya
dentadura suena al ser golpeada.

lograr un núcleo de ideas. Nos ocupamos metódicamente de un sector de la realidad cuando lo investigamos con arreglo a un plan desarrollado mediante la aplicación de técnicas de trabajo.

Consecuentes con nuestra apreciación del hecho folklórico como una manifestación que sirve necesidades espirituales o materiales de la comunidad, estamos ciertos que lo metodológico debe llegar en última instancia a determinar la función del hecho investigado, sin descuidar previamente otros puntos de vista que son la base de nuevos procedimientos.

Nuestra finalidad significa conferirle preeminencia a lo musical. Aunque parezca paradójal, justamente la omisión o subestimación de este factor fueron las causas que invalidaron investigaciones anteriores.

Nos permitimos esbozar el siguiente método a lo largo de las etapas básicas de su plan de trabajo:

1. Elección y delimitación del tema.
2. Consulta de obras y elementos de investigación ya existentes sobre el tema escogido.
3. Determinación del área geográfica y de la trayectoria histórica. La técnica cartográfica y el procedimiento histórico comparado (sincronía y diacronía). Si bien al folklorista le interesan fundamentalmente los hechos conservados tradicionalmente, con vigencia actual (folklore activo o propiamente dicho), no debe desentenderse por completo de los no vigentes (folklore pasivo).
4. Recolección de material y caracterización del elemento humano que aporta dicho material. En esta etapa es necesario considerar los siguientes requisitos: a) honradez de los recolectores; b) observación y recolección directas del hecho en el terreno mismo, en lo posible en su expresión espontánea, no provocada; c) técnica de fichas de informantes, y d) uso de instrumentos mecánicos (grabadoras, filmadoras, etc.).
5. Causas y desarrollo de la creación, recreación y propagación del hecho.
6. Descripción orgánica del material recogido.
7. Clasificación morfológico-musical y funcional-musical.
8. Análisis con fines interpretativos funcionales.
9. Generalización de principios para la obtención de un cuadro sistemático.

La ciencia no puede ser concebida como una tarea que se limite a descubrir la verdad para deleite de los especialistas, permaneciendo

sus alcances sólo en círculos selectos y amantes de la investigación por la investigación.

En último término, el folklore debe ser empleado pragmáticamente; para ello cuenta con un amplio y fecundo campo, que va desde lo pedagógico hasta la simple recreación pública.

En síntesis, los grandes problemas de la investigación del folklore musical chileno son:

La pronunciada y frecuente carencia de un concepto científico de folklore y, por ende, de folklore musical.

La falta de aplicación de métodos adecuados.

La subestimación de lo musical en relación con los otros componentes que conforman este tipo de folklore.

BIBLIOGRAFIA

- (1) *Pereira Salas, Eugenio*. "Los Estudios Folkloricos y el Folklore Musical en Chile". Revista Musical Chilena. Año I, Nº 1. Santiago, mayo de 1945.
- (2) Datos tomados de *Pereira Salas, Eugenio*. "Los Origenes del Arte Musical en Chile". Ed. Universitaria. Santiago, 1941.
- (3) *Frezier, M.* "Relation du Voyage de la Mer du Sud". París, MDCCXVI. Pág. 58.
- (4) Op. cit. (2).
- (5) *Poeppig, Eduardo*. "Reise in Chile, Peru u. auf. d. Amazonenstrome"; Atlas con 16 litografías y un agregado musical.
- (6) *Zapiola, José*. "Recuerdo de Treinta Años". Ed. Zig-Zag. Santiago, 1945.
- (7) *Graham, María*. "Diario de mi Residencia en Chile". 1822. Ed. del Pacífico. Santiago, 1953.
- (8) *Ruschenberg, W. S.* "Noticias de Chile". Ed. del Pacífico. Santiago, 1956.
- (9) *Blest Gana, Alberto*. "El Ideal de un Calavera". Librería de la viuda de Ch. Bouret. París, 1925.
Blest Gana, Alberto. "Martín Rivas". Librería de la vda. de Ch. Bouret. París, 1924.
Blest Gana, Alberto. "El Loco Estero". Gardier Hnos. París, 1909.
- (10) *Ruiz Aldea, Pedro*. "Tipos y Costumbres" con Prólogo y notas de J. Uribe E. Ed. Zig-Zag. Santiago, 1947.
- (11) *Barros Grez, Daniel*. "El Huérfano". Imp. Gutenberg. Santiago, 1881.
Barros Grez, Daniel. "Pipiolos y Pelucones". Imp. Franklin. J. Cepeda, ed. Santiago, 1876.
- (12) *Durand, Luis*. "Presencia de Chile". Ed. Nascimento. Santiago, 1942.
- (13) *Barrios, Eduardo*. "Gran Señor y Rajadiablos". Ed. Nascimento. Santiago, 1948.
- (14) Op. cit. (2).
- (15) *Barahona Vega, Clemente*. "La Zamacueca y la Rosa en el Folklore Chileno". Ed. Universitaria. Santiago, 1913.
Barahona Vega, Clemente. "De la Tierruca Chilena". Vol. I. La Cueva y el A. B. C. Imp. Chile. Santiago, 1915.

- (16) *Cavada, Francisco*. "Chiloé y los Chilotes". Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (Rep. de Chile), acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del Archipiélago. Imp. Universitaria, t. ap. Rev. Ch. de Historia y Geografía. Año III, N.ºs 7 a 14. Santiago, 1914.
- (17) *Latcham E., Ricardo*. "La Fiesta de Andacollo y sus Danzas". Rev. de la Soc. de Folklore Chileno. T. I, entrega V. Imp. Cervantes. Santiago, 1910.
- (18) *Flores, Eliodoro*. "Nanas y Canciones de Cuna Corrientes en Chile". Colec. por E. F. y puestas en música por I. Parraguez. Imp. Universitaria. Santiago, 1916.
- (19) *Laval, Ramón A.* "Contribución al Folklore de Carahue" (Chile). Folklore Hispanoamericano. I parte. Librería Gral. de Victoriano Suárez. Madrid, 1916.
- (20) *Lenz, Rodolfo*. "Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile". Contribución al folklore de Chile. Imp. Universitaria. Publicado en los Anales de la Universidad de Chile. Vol. CXLIII. Rev. Folklore. T. VI. Santiago, 1919.
- (21) Op. cit. (1).
- (22) Op. cit. (2).
- (23) *Alba, Antonio*. "Cantares del Pueblo Chileno". s. f. Casa Niemeyer.
- (24) Op. cit. (2).
- (25) *Friedenthal, Alberto*. "Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken". Schlesinger. Berlín, 1911.
- (26) *Balmaceda P., Jorge y Kloss, Alberto*. "Cantares Chilenos". Ed. Adrián Rieu. Buenos Aires.
- (27) *Sandoval, Luis*. "Album Sonoro". Selección de canciones populares chilenas. 2ª Ed. Casa Wagner. Santiago, 1937.
- (28) *Sepúlveda, M. Luisa*. "Cancionero Chileno". Tonadas chilenas antiguas. Rec. de ... Casa Amarilla. Santiago.
Sepúlveda, M. Luisa. "Cancionero Chileno". Canciones y Tonadas Chilenas del siglo XIX p. canto y guitarra. 2ª serie. Rec. y armonizadas por ... Casa Amarilla. Santiago.
Sepúlveda, M. Luisa. "La Voz del Pasado". Selección de pregones antiguos para canto y piano. Imp. Casa Amarilla. Santiago, 1943.
- (29) *Acuña, Australia*. "Bailes Coloniales". Tirada ap. de los Anales de la Universidad de Chile, N.º 43, 4º Trimestre. Santiago, 1941.
- (30) *Salas, Filomena*. "El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical". Rev. Musical Chilena. Año I, N.º 3. Santiago, julio, 1945.
- (31) "Chile". Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Imp. Afra. Santiago, 1943.
- (32) Archivos del Instituto de Investigaciones Musicales.
- (33) Véase (32).
- (34) "Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile". Series I y II. Imp. y Lit. Casa Amarilla. Santiago, 1945.
- (35) *Vicuña Cifuentes, Julio*. "Instrucciones para recoger de la Tradición Oral Romances Populares". Imp. E. Blanchard. Santiago, 1905.
- (36) Es prop. del Instituto de Investigaciones Musicales.
- (37) "Estudios sobre Folklore en Chile". Ed. Universitaria. Santiago, 1950.
- (38) Véase (32).

- (39) *Vega, Carlos*. "La Forma de la Cueca Chilena". Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.
- (40) *Mendoza, Vicente T.* "La Canción Chilena en México". Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.
- (41) *Lavín, Carlos*. "Ntra. Sra. de las Peñas". Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.
- (42) *Lavín, Carlos*. "La Tirana". Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ed. Universitaria. Santiago, s. f.
- (43) *Lavín, Carlos*. "El Rabel y otros Instrumentos Chilenos". Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Santiago, 1955.
- (44) Op. cit. (37).
- (45) *Pereira Salas, Eugenio*. "Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno". Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Tirada ap. de los Archivos del Folklore Chileno, Instituto Ramón A. Laval, fasc. 4. Santiago, 1952.
- (46) *Vega, Carlos*. "Música Folklórica de Chile". Instituto de Investigaciones Musicales. Universidad de Chile. Colección de Ensayos. Ed. Universitaria. Santiago, 1959.
- (47) Op. cit. (2).
- (48) Op. cit. (1).
- (49) Op. cit. (45).
- (50) *Lavín, Carlos*. "Panorama Musical de Chile". Véase, "Chile: Tierra y Destino". Selec. y compag. de Fco. Méndez. Ed. Exit. s. f. Santiago.
- (51) *Lavín, Carlos*. "Un País con Cuatro Nacionalidades Musicales". Folklore Americano. Año I, Nº 1. Organo del Comité Interamericano del Folklore. Págs. 21-27. Lima, Perú, 1953.
- (52) *Bari de Zañartu, Camila*. "Canciones, Escenas del Coloniaje". Danzas indias y y criollas. Reconstrucciones del folklore de Chile y del altiplano de Bolivia. Imp. La Ilustración. Santiago, 1929.
- (53) *Garnham, Emilia*. "La Importancia de la Danza Folklórica". Talleres Gráficos de La Nación. Santiago, 1945.
- (54) *Plath, Oreste*. "Expresiones de la Cueca a través de Nuestra Pupila y la Ajena". La Unión, de Valparaíso, 19 de septiembre, 1944.
- (55) *Rodríguez Arancibia, Exequiel*. "La Cueca Chilena". Coreografía y Significado de esta Danza. Tall. Casa Nac. del Niño. Santiago, 1950.
- (56) *Porter de la Barrera*. "La Cueca Chilena". Rev. Patria. Organo del Ejército de Chile. Septiembre, 1940.
- Porter de la Barrera*. "La Tonada Chilena". Patria. Organo del Ejército de Chile. Santiago, febrero, 1945.
- Porter de la Barrera*. "El Canto Chileno". Patria. Organo del Ejército de Chile. Santiago, agosto, 1936.
- (57) *Dufourcq, Lucila*. "Noticias Relacionadas con el Folklore de Lebu". Tirada ap. de los Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. Secc. Filología. Págs. 225-294. Prensas de la U. de Chile. Santiago, 1943.
- (58) *Manríquez, Cremilda*. "Contribución al Estudio del Folklore de Cautín". Tirada ap. de los Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Prensas de la Universidad de Chile. Santiago, 1943.

- (59) *Muñoz, Lucila*. "Estudio del Folklore de S. Carlos". Tirada ap. de los Anales de la Fac. de Filosofía y Ciencias de la Educación. Sec. Filología. Prensas de la Univ. de Chile. Santiago, 1943.
- (60) *Allende, P. Humberto*. "La Musique Populaire Chilienne". En Arts Populaires. Travaux Artistiques et Scientifique du 1^{er} Congrès International des Arts Populaire. Ed. Duchartre. Paris, 1931.
- (61) *Garrido, Pablo*. "Biografía de la Cueca". Prólogo de L. Alberto Sánchez. Ed. Ercilla. Col. Cónдор. Santiago, 1943.
- (62) *Vicuña Mackenna, Benjamin*. "La Zamacueca y la Zanguaraña". Reproduc. en Selecta. Santiago, diciembre de 1909.
- (63) *Acevedo H., Antonio*. "La Cueca". Origen, Historia y Antología. Ed. Nascimento. Santiago, 1953.
- (64) *Acevedo H., Antonio*. "Los Cantores Populares Chilenos". Ed. Nascimento. Santiago, 1933.
- (65) *Acevedo H., Antonio*. "Canciones Populares Chilenas". Ed. Ercilla. Santiago, 1939.
- (66) *Pino Saavedra, Yolando*. "La Cueca en los Campos de Llanquihue". Archivo del Folklore Chileno. Fsc. N^o 3. Instituto de Inv. Folkloricas Ramón A. Laval. Universidad de Chile. Fac. de Filosofía y Educación. Santiago, s. f.
- (67) *Vega, Carlos*. v. op. cit. (39).
- (68) *Vásquez de Acuña, Isidoro*. "Costumbres Religiosas de Chiloé y su Raigambre Hispana". Prólogo de C. Lavín. Ed. Universitaria. Santiago, 1956.
- (69) v. op. cit. (16).
- (70) *Lavín, Carlos*. "La Música Sacra de Chiloé". Rev. Musical Chilena. Año 8, N^o 43. Santiago, septiembre de 1952.
- (71) *Uribe Echavarría, Juan*. "Contrapunto de Alféreces en la Provincia de Valparaíso". Ed. de los Anales de la Universidad de Chile. Serie Celeste, N^o 1. Santiago, 1958.
- (72) v. op. cit. (45).
- (73) *Chase, Gilbert*. "The Music of Spain". New York Norton & Co., 1941.
- (74) v. op. cit. (40).
- (75) *Vega, Carlos*. "Danzas y Canciones Argentinas". Teoría e Investigación. Ed. Establecimientos Gráficos de E. Ferrero. Bs. Aires, 1936.
- (76) *Vega, Carlos*. "Panorama de la Música Popular Argentina". Con un ensayo sobre la Ciencia del Folklore. Ed. Losada. Bs. Aires, 1944.
- (77) *Boggs, R. S.* "El Folklore. Definición, Ciencia y Arte". Imp. Universitaria. México, 1944.
- (78) Talagante. Pueblo de la provincia de Santiago, que produce cerámica de índole escultórico-costumbrista
- (79) *Ntra. Sra. de las Peñas. La Tirana. La Virgen de Andacollo. El Niño Dios de Sotaquí, etc.*
- (80) *Lichiguayas*: instrumento del pastor en la sierra. Hecho de caña, de 36 a 50 cms. *Laca*: instrumento de 7 a 10 tubos de caña en doble corrida, una de ellas sólo para estética y armazón.
- (81) *Lotz, J. B.* Artículo sobre el método. Véase Brugger, W. Diccionario de Filosofía. Ed. Herder, Barcelona, 1952.

CRONICAS DE VIAJE

por

Carlos Botto Vallarino

I

Un viaje de dos meses por Estados Unidos, sirve, en cierto modo, para tomar el pulso a las actividades musicales y artísticas de ese inmenso país, sobre todo si habiendo permanecido en él anteriormente durante más largo tiempo, un segundo viaje induce a seleccionar casi sin premeditación, lo que en realidad vale la pena de ver u oír. Para el que conoce a los Estados Unidos a través de New York, como me sucediera personalmente hace un par de años, no existe realmente una verdadera conciencia de lo que es este país. No quiero dar una opinión totalmente afirmativa, sino expresar mis experiencias de lo que vi, al visitar en esta ocasión, tres ciudades diferentes, además de N. York, cuando digo que en realidad es New York el único centro que verdaderamente nos proporciona una visión de las actividades musicales del mundo, en forma por demás completa, sino también es esta ciudad el centro mundial de mayor interés en dichos desarrollos.

Visité, hace algunos meses (enero-febrero de 1960), Denver, Pittsburgh, Washington y New York. No fue largo el lapso permanecido en dichas ciudades, de modo que no tuve ocasión de asistir a cuanto espectáculo musical hubiera deseado; en vista de ello, averigué de cuánto había ocurrido anteriormente durante la temporada y de lo que sucedería luego de mi partida (aspectos muy posibles de conocer en un país donde la organización es el principio de todas las cosas). De aquí deduje, de que fuera de New York, el ambiente de otras ciudades es un poco similar a lo que nosotros llamamos "provinciano". Denver, siendo cabecera de un próspero Estado, tiene su orquesta sinfónica de calidad regular, si se la compara con otras del país, cuyas temporadas se mueven dentro del marco de programas totalmente tradicionales, y donde los solistas que alcanzan esas latitudes, no pasan de una decena. Existen programas *extraordinarios* de música contemporánea, a precios muy módicos, que organiza la Universidad de Denver (no la del Estado), realizados de manera "muy a la americana", casi en familia, en el Auditorium de dicha Universidad, *con café gratis* para los asistentes, ofrecido en los intermedios. En la ocasión en que asistí a uno de estos conciertos, se estrenaban algunas obras de compositores americanos jóvenes y de otros no tan jóvenes. Re-

cuerdo de que del conjunto de obras sólo se destacó una de Charles Ives, *The Unanswered question* (compuesta en 1908!), que me pareció de extremada audacia e interés, más, cuando supe la fecha en que fue escrita; y sin intención debí compararla con las otras que figuraban en el programa.

No comprendo cómo en una ciudad, donde tienen su sede dos Universidades, la vida artística sea tan débil. No existen allí teatros estables, ni menos ópera. Según supe, durante la época de verano se incrementan estas actividades con la venida de muchos artistas extranjeros o americanos, que contribuyen al fomento del turismo estival, desarrollándose en el hermoso ambiente del Red Rocks Theatre entre otros (uno de los lugares más pintorescos de la región), temporadas artísticas de toda índole, pero, como digo antes, sólo con elementos no regionales.

Pittsburgh ofrece un panorama diferente. Posee una de las mejores orquestas sinfónicas del país (si no es la mejor de todas, en estos momentos), el movimiento teatral es extraordinario y las Universidades se preocupan de la extensión artística de manera relevante. Los programas anunciados y ya ofrecidos durante la última temporada, eran una especie de selección de lo mejor ofrecido o por ofrecerse en New York. Desgraciadamente, sólo pude asistir allí a un concierto de la Sinfónica, bajo la dirección de Sir Thomas Beecham, quien, en la actualidad, se mantiene popular gracias al eco de extraordinarios éxitos pasados. Hace tres años, escuché a este director con la Sinfónica del Aire en New York y ya entonces me pareció lamentable su afán de recoger aplausos, obtenidos más por respeto a la tradición de un arte, que como el suyo tuvo fama más que justificada. Para quienes lo vemos en el estado actual, físicamente minado, su posición pasada se diluye, y no logramos destruir la impresión actual que destruye las opiniones de otrora, por mucho que queramos respetarlas. Los programas de Sir Thomas, satisfacen a un gusto muy inglés y posiblemente americano, ya que en ellos siempre se ven incluidos los nombres de Sibelius, Elgar y Delius, compositores, que hasta el momento no han tenido una verdadera acogida en nuestros ambientes hispanoamericanos.

Me sobrecogió sobremanera encontrar en esta ciudad a nuestra compatriota Marta Sánchez, imbuida en una labor que me dejara perplejo. Marta Sánchez tuvo durante años una activa labor pedagógico-musical en Valparaíso, y, posteriormente, fue profesora de Teoría y Solfeo en nuestro Conservatorio Nacional de Música; se encuentra en la actualidad ejerciendo la cátedra de Rítmica en Carnegie Tech. de Pittsburgh. Nues-

tra compatriota se especializó en esta rama musical en el Instituto Dalcroze, de Ginebra, y trabaja en Norteamérica desde hace tres años. Inquieta por naturaleza, Marta Sánchez se ha conectado con una serie de personalidades científicas y artísticas y con ellas elabora el lento como meticuloso trabajo de "enseñar" a un cerebro electrónico a componer música. Ella sirve de asesor teórico-musical, mientras un compositor lo hace en el aspecto práctico y un psicólogo en el aspecto "humano". No pude ver un producto directo de la labor de este trío, porque prácticamente se encuentra en la fase inicial del trabajo, que ellos no esperan ver concretado sino en dos o tres años más, pero sí vi la realización de otra empresa similar realizada por un grupo de norteamericanos (desgraciadamente, no recuerdo de qué lugar), quienes consiguieron que un cerebro electrónico "compusiera" una *obra* para cuarteto de cuerdas. La empresa de este grupo inspiró a los de Pittsburgh; pretenden ellos dar al cerebro mayores posibilidades "emocionales" que las conseguidas por sus predecesores. Como mis comentarios, en estos momentos, no pasan de ser una crónica de viaje, no podría detenerme sobre la materia, que a muchos ha parecido un sacrilegio; a otros, una posibilidad más de ayuda, de las tantas prestadas por los cerebros electrónicos en la actualidad, y que a mí, personalmente, como dije antes, me dejó atónito.

Washington vive un poco a la sombra de los acontecimientos artísticos de New York. En el caso presente, no podría hablar con demasiada autoridad sobre lo que sucede en esta hermosa ciudad, dado a que mi permanencia fue demasiado breve. Sé, positivamente, que el provincianismo abraza un tanto al ambiente, a pesar de lo que Washington signifique a los Estados Unidos o al mundo.

Un acontecimiento digno de citar tuve ocasión de presenciar en esta ciudad. Fue el estreno mundial de la *Sonata para violín y piano*, de Franz Liszt. Es insólito asistir en nuestros días, a la "première" de la obra de un compositor del siglo pasado, y más por esta causa que por la del puro interés musical es que me permito llamar "acontecimiento" al estreno de la Sonata del discutido compositor húngaro. Los manuscritos de esta obra fueron encontrados en Weimar por Tibor Serly, en 1957, quien, de ellos, prácticamente en esbozo, reconstruyó lo que de sonata tendría tan sólo la denominación. Por la fisonomía del estilo, la obra debió ser escrita entre los años 1832 y 1835, ya que posee un gran símil con las características de los Estudios Trascendentales para piano en sus versiones puramente virtuosísticas, sello bastante claro e inconfundible del período juvenil de

Liszt. Más que Sonata, como he dicho antes, es esta composición una dilatada Rapsodia, tratada por variaciones surgidas del tema de la Mazurka, Op. 6, N^o 2, de Chopin.

Al tema original, lo trata Liszt de la misma manera, como hiciera con los temas que —como sucede en la Sonata comentada— sustentan sus ampulosas paráfrasis, no quedando de él ni tan solo el espíritu. El tratamiento instrumental es desequilibrado, puesto que la participación del violín se ve aplastada por el avasallador lenguaje del Liszt, que conocemos de sobra en sus Estudios y Rapsodias para piano. No podría decir hasta qué medida se definiría la participación de Serly sobre el original. Por de pronto, aseguro que la Sonata tiene unidad estilística de principio a fin. No sé, por último, si enaltece la posición de Liszt este “descubrimiento”; creo, sí, a través de esta audición, cuál fue la razón poderosa tenida por el compositor para dejar olvidada esta producción.

El estreno de la obra comentada se realizó en el Coolidge Auditorium de la Biblioteca del Congreso, con Eugen List, pianista, y Carroll Glenn, violinista, en un concierto de cámara, en el que además se estrenaban la *Fantasia Concertante* (1953), para clarinete, fagot y piano, de Villa-Lobos, y el *Concertino* para flauta, clarinete, corno, fagot y piano (1953), de Henri Barraud. Ambas obras son comisiones encomendadas por Eugen List a dichos compositores. Eugen List, es un pianista norteamericano muy cotizado en su patria, dado la participación que tuvo durante la última guerra mundial en la misión de entretener a los soldados en los frentes de batalla. Es un pianista de segura técnica, serio, pero sin un gran temperamento (su apellido ni su origen tiene relación alguna con el compositor romántico). De las dos obras contemporáneas que presentó en el programa, mi preferencia recayó en la del compositor francés, especialmente en el primer movimiento, donde se concentra todo el interés. Dicho movimiento está compuesto de tres secciones (dos rápidas que encierran a una central tranquila). La selección de los materiales emotivos y timbrísticos es encomiable y el logro del climax por un “obstinato” que sustenta a la sección central es de un efecto muy directo, sin caer en concesiones. Los movimientos restantes son desiguales y carecen de la atracción del primero. La obra, en cambio, de Villa-Lobos es débil. Al desembarazarse del motivo folklórico, el compositor brasileño debilita esa pulsación rítmica que en la mayoría de sus obras es factor vital. Esta *Fantasia Concertante* se mueve de preferencia en ambientes impresionistas algo caducos, con atisbos de factores stravinskianos muy endeblés. Seguramente, Villa-Lobos tuvo presente a quién dedicara la obra cuando

la compuso, puesto que el papel del piano es de una preponderancia absoluta sobre los instrumentos de viento, quienes, además de "secundar", se les impone un rendimiento dentro de los más ingratos registros. El programa incluía además la Sonata en Mi bemol mayor para flauta y piano, de J. S. Bach, ejecutada con acierto impecable por el flautista William Kincaid y secundado, de igual manera, por Eugen List (tal vez fue ésta la mejor realización de la velada). Junto a los artistas anteriormente citados, participaron en esta ocasión Anthony Gigliotti, clarinete; Mason Jones, corno; Bernard Garfield, fagot.

Lo interesante que recogiera durante mi permanencia en New York será materia de comentar en una próxima publicación.

A PROPOSITO DE UN ARTICULO DE DOMINGO SANTA CRUZ*

por

Gustavo Becerra Sch.

Durante el conflicto de la Orquesta Sinfónica, acaecido el año pasado, en repetidas ocasiones revelé mi oposición a la inclinación de algunas personas a ventilar los asuntos de nuestra Facultad por la prensa, y, en general, a buscar para estos problemas conductos sensacionalistas.

Me veo, sin embargo, en la necesidad de salir públicamente, en este escrito, en defensa del prestigio de la institución que dirijo, acatando las terminantes disposiciones del Estatuto Administrativo. Esta situación ha tenido su origen en una nueva demostración de una posición irreflexiva por parte de don Domingo Santa Cruz, quien ha pretendido, a todo trance, hacer caudal público de una reacción de tipo individual.

*Ante la difícil situación que viven nuestros conjuntos, como consecuencia a la reducción de su presupuesto; ante la competencia que afecta a nuestra Orquesta Sinfónica de Chile, que ha visto sus conciertos tradicionales de los viernes y domingos coincidir con los de la Orquesta Filarmónica; ante la interpretación malévola y, sobre todo, ante la incompreensión por parte de algunos intelectuales de nuestro esfuerzo, me veo obligado a contestar publicaciones del último de ellos, de quien nuestra institución no podría esperar acciones negativas. Me refiero al fundador del Instituto de Extensión Musical, don Domingo Santa Cruz Wilson.

Es doloroso para un ex discípulo del señor Santa Cruz tener que enumerar los siguientes hechos negativos:

1º Publicación de diversos artículos, en los cuales alude sistemáticamente en forma peyorativa, a la Orquesta Sinfónica de Chile, entre los cuales hay algunos párrafos que son provocativos y aun ofensivos, no sólo para el conjunto citado, sino que también para las autoridades que lo rigen;

2º Que no habiendo considerado suficiente todo esto, haya protestado, en base sólo a comentarios y de una manera insólita e incompatible con una institución pública, por hechos que son soberanamente privados, acusando a la directora del Conservatorio Nacional de Música, al Director de la Biblioteca Central de la Universidad de Chile, que también es profesor de nuestra Facultad, y al Director del Instituto de Extensión Musical. Todo esto, con énfasis en lo puramente personal, y

3º Que ante la falta de éxito de su agresión pública en el seno de la Facultad, en la que aludió, como en otras ocasiones, en forma poco grata a las máximas autoridades de la Universidad, envió un resumen de intervención al Honorable Consejo Universitario, cerrando con ello las posibilidades de conciliación con nuestro primer conjunto orquestal y dando ejemplo de un empeño digno de mejor causa. No me extraña que el H. Consejo no haya tratado oficialmente el citado documento, cuya misión oscurantista, o cuando menos inútil, ha quedado en evidencia.

En el N° 69, correspondiente a los meses de enero y febrero del presente año, de la "Revista Musical Chilena", escribe nuestro profesor, dentro de un artículo que da respuesta a otro, acerca de los Festivales de Música Chilena, de Vicente Salas Viú, lo siguiente:

"El Instituto ha ido en los últimos tiempos perdiendo, de más en más, su sentido en favor de la composición y de lo nacional, esto, a medida que las exigencias del personal de orquesta han sido en él preponderantes. Esquivado hoy día, más que resuelto el conflicto del año último, debemos los compositores prepararnos para peores tiempos; las economías, los recortes se harán con la composición musical, no habrá para los creadores lo que se tiene por normal remuneración del solista que ejecuta una obra cualquiera de repertorio, que no quita ni añade a la cultura chilena. Durante largos meses escuchamos, en 1959, transmisiones radiales y leímos artículos emanados de los ejecutantes en rebeldía, en que se dijeron las peores cosas de los compositores; sabemos ya qué piensan y hasta qué punto se hallan disociados los anhelos gremialistas orquestales de los verdaderos intereses de la música de este país."

Si el lector repasa el artículo mencionado verá, en primer término, que la inclusión del párrafo antes citado tiene una relación forzada con el tenor general de la materia de que se trata.

a) "Esquivado hoy día, más que resuelto el conflicto del año último, debemos los compositores prepararnos para peores tiempos."

Estas afirmaciones crean un clima de confusión que obstruye nuestra tarea. ¿Es posible que se dedique líneas, en el propio órgano de la Facultad, que ocultan nuestros esfuerzos por hacer realidad, a costa de grandes sacrificios, ahorrando prácticamente hasta el último centavo, los Festivales de Música Chilena, conmemorativos de los 20 años de actividades del Instituto de Extensión Musical? Nadie puede ignorar las dificultades sin precedentes que debe resolver este año nuestro organismo (y aún alude a él, como problema financiero general de la Universidad, en el mismo artículo). ¿Por qué entonces, con su dilatada experiencia, no contribuye a la solución de los problemas de nuestra institución, que no sólo interesan a los compositores, sino también a la música y a la cultura chilena en general?

b) Dice, luego: "Las economías, los recortes se harán con la composición musical, no habrá para los creadores lo que se tiene por normal remuneración del solista que ejecuta una obra cualquiera de repertorio, que no quita, ni añade a la cultura chilena."

La realidad es distinta, y nos ha correspondido dársela a conocer

personalmente. ¿Cómo puede explicarse que alguien, como él, que manejó durante tantos años el mismo presupuesto, no tenga claro el hecho que, si las disponibilidades de fondos son mínimas, todo recorte se hace vital? Olvida, además, que está aludiendo a un compositor que, como tal, está convencido de que sin músicos ejecutantes no hay salida para las obras. Por otra parte, me consta personalmente que en su largo mandato y manejando un cómodo presupuesto, no logró, para los autores nacionales, aquella renta que ahora pide. No puede, en consecuencia, esperar que hoy, sin dinero, podamos lograrlo nosotros de la noche a la mañana, como si ello pudiera ser fruto de una decisión personal de nuestra parte.

c) En las líneas siguientes, se refiere vagamente a "informaciones de radio y prensa", que lo llevan a afirmar que hay una guerra declarada entre el gremio de los ejecutantes y el de los compositores. Fácil es demostrar el error si se observa, objetivamente, la enorme cantidad de conciertos que han ofrecido los miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, formando grupos privados y en los cuales se han estrenado obras de autores nacionales recibiendo por este trabajo escasa o ninguna remuneración. Cinco conjuntos de cámara, formados espontáneamente en el seno de la Orquesta Sinfónica, y para orgullo del gremio, existían a la fecha del estallido del conflicto: los Cuartetos "Santiago", "Del Conservatorio" (no se menciona al Cuarteto "Chile", que tuvo categoría oficial); los Quintetos "Chile" y "Del Conservatorio" y la agrupación "Pro-Música", que contaba con más de una docena de miembros.

Después de un año de inactividad sinfónica, la mayoría de estos conjuntos ha reanudado su intensa labor musical. A excepción de los Quintetos de Vientos, para los que no se dispone de suficiente literatura, todos los demás conjuntos han hecho mucho por la música chilena, casi sin costo para los compositores y con evidente esfuerzo por parte de los ejecutantes. Estos son antecedentes concretos y ante ellos no se puede afirmar que: "los intérpretes se disocian de los verdaderos intereses de la música en este país". El señor Santa Cruz, como ex Decano y ex Director del Instituto de Extensión Musical, pero principalmente como compositor, no podría mantener serenamente esta afirmación, sin negar gran parte de su propia gestión directiva.

Los acápites que he señalado, perjudican, desprestigiando sin causa, a la Dirección del Instituto, atribuyéndole ideas y resoluciones que nunca ha pensado tomar, y en cuya adopción estaría necesariamente incluida la Honorable Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, de que

forma parte el Decano de la Facultad. Tales afirmaciones, en nuestro medio, tan reducido, dificultan la labor en la que todos estamos empeñados.

Todo esto, como es natural, ha desencadenado una serie de respuestas defensivas, por parte de los aludidos, que por ahora sólo se han referido a las líneas que ya se han citado y comentado, pero que de repetirse, podrían extenderse a otras consideraciones.

**EDUCACION
MUSICAL**

CONFERENCIA BIENAL DE LA ASOCIACION NACIONAL DE EDUCADORES, EN LOS EE. UU.

por

Cora Bindhoff de Sigren

Profesora de Educación Musical.

Vicepresidente de la Asociación de Educación Musical de Chile

La Conferencia Bienal de la Asociación Nacional de Educadores Musicales de los EE. UU. (MENC), tuvo lugar en Atlantic City en el mes de marzo pasado, con una nutrida concurrencia de profesores extranjeros que se unieron a más de 4.000 educadores musicales y músicos asistentes de Norteamérica.

Estuvieron representados, entre ellos, Austria, Alemania, Canadá, Chile, Corea, las islas Filipinas, Indonesia, Panamá, Puerto Rico, Rodesia, Suiza y la Unión Sudafricana.

Durante cinco intensos días participamos en múltiples seminarios, foros, conferencias, discusiones de grupo y asambleas generales, y presenciábamos interesantes demostraciones de nuevas técnicas de trabajo, conjuntos corales, instrumentales y bandas en todos los niveles escolares y extraescolares. Magníficos conciertos diarios ilustraban la labor desarrollada en el campo sinfónico, coral y de música de cámara, en los diferentes Estados de EE. UU. y el Canadá. Estos incluían instrumentos antiguos, conjuntos de cuerdas, viento, percusión, en programas de música sacra y profana, antigua, moderna y contemporánea, además del "Magnificat", de J. S. Bach, y el "Réquiem", de Fauré.

Una vastísima exposición de material didáctico, textos de estudio graduados, partituras y música impresa, instrumentos musicales, discos educacionales, ayudas y equipos audiovisuales, completaba la información para el profesor, de esta magnífica jornada de educación musical.

Los temas abordados en la conferencia incluían, entre otros, la enseñanza general de la música en los diferentes niveles educacionales; la instrucción instrumental y de conjuntos; educación vocal y coral; bandas y orquestas; literatura musical, composición y teoría aplicada; la música contemporánea en la educación; los niños excepcionales; la música en las iglesias; equipos y ayudas audiovisuales; repertorios y material didáctico;

evaluación e investigación en el campo de la educación musical; la Fundación Ford y los jóvenes compositores becados por ella.

Como observadora del panorama presentado, pude medir nuestra afinidad nacional en el campo de la educación musical con la orientación europea, más que con la norteamericana. La alta especialización de nuestros colegas del Norte y la riqueza de su material didáctico e instrumental, el nutrido horario de clases de actividades musicales, las facilidades otorgadas por los establecimientos escolares y su dirección, y la ayuda eficiente de la comunidad, han hecho ramificarse la enseñanza musical hacia las actividades especializadas, como ser los conjuntos instrumentales, corales y bandas, desatendiendo la clase de música general. Nuestra realidad es otra. La educación musical en Chile es obligatoria en los niveles Primario y Secundario; el horario es mínimo (1 ó 2 clases de 45 minutos, según el nivel y tipo del establecimiento escolar); existen planes y programas oficiales, a los cuales hay que conformarse dentro de una relativa libertad. No contamos, en muchos casos, con salas de clase adecuadas y equipadas. No tenemos instrumentos, ni variedad de textos de estudio. Escasamente contamos con un pequeño profesorado idóneo, cuyo entusiasmo e inventiva suplen las deficiencias del ambiente y material de enseñanza musical, orientado por las Asesorías Musicales y, sobre todo, por la AEM (Asociación de Educación Musical de Chile), cuya abnegada y eficiente labor, secundada por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile, ha logrado infundir optimismo y despertar iniciativas en sus afiliados.

En consecuencia, el profesor de educación musical ha debido suplir la falta de todo, confeccionando su material y adaptándolo al exiguo horario en un laudable esfuerzo por superar las deficiencias y realizar una labor. No hay tiempo ni oportunidad para hacer un trabajo más especializado, salvo la hora de conjunto coral, que fue suprimida en Secundaria, y que el profesor bien dispuesto realiza fuera de horario y sin percibir remuneración por ella. Todo tiene que salir de la clase única semanal: conocimientos generales, teoría, un poco de solfeo, historia y literatura musical, actividad coral masiva y formación vocal. Aquí es donde nos encontramos con la orientación del viejo mundo, que en muchos casos lucha con problemas similares. En cambio, cuenta a su favor con una tradición musical de larga trayectoria, que nosotros carecemos.

Considero de gran interés dar a conocer, en esta oportunidad, las normas que rigen el trabajo de educación musical de prominentes pro-

fesores europeos y norteamericanos, cuyas demostraciones nos cupo el privilegio presenciar durante esta conferencia internacional.

1. El cultivo del canto, y un buen repertorio de cantos, debe ser nuestro primordial objetivo.

No descuidar el canto al unísono, base de todo canto coral.

No comenzar demasiado pronto con el canto armonizado a varias voces.

Mientras no exista aún una estrecha asociación con la notación musical, debe prepararse con esmero la forma rítmica y melódica de los cantos que han de aprenderse por oído.

2. Cúidese la adquisición de un considerable número de cantos idóneos, como una forma de enriquecer la experiencia musical del niño.

3. Cantar bellamente significa una experiencia musical que proporciona verdadero placer y cultiva la sensibilidad y la mente humana.

Cantar siempre en una tesitura adecuada para las voces.

No descuidar la formación vocal al cantar.

4. No basta con cantar por oído. Paso a paso debe desarrollarse el contacto con la impresión visual de la gráfica pentagramal. Este debe efectuarse siguiendo las normas que rigen el desarrollo psicológico del niño frente a la experiencia musical.

5. Desde un comienzo hay que dar atención especial a los niños que no logran cantar afinados, ubicando donde reside la dificultad, y ayudándolos con simples ejercicios y juegos de entonación, que sólo abarcan unos pocos minutos.

6. El método que ha de seguirse es el integral. No se cantan notas sueltas sino motivos musicales.

7. El sentido de ritmo musical debe desarrollarse mediante la experiencia de él, el movimiento, el método integral.

8. Nuestro trabajo musical debe considerar los diferentes tipos de disposiciones del niño: el tipo visual es ayudado con la notación, la curva melódica, signos de mano, gráficos, etc.

El tipo acústico con ejemplos sonoros, acompañados de signos de mano y gráficos. El tipo kinético con golpes de mano, movimientos neuro-musculares, unidos todos estos medios a la experiencia musical.

9. Aprovechar todas las oportunidades para despertar el interés y el deseo de ejecutar un instrumento, y ejecutar en grupo acompañando el canto.

10. La "improvisación" debe tener permanente acceso a la realización de la clase de música, programada de antemano, dotándola de la

flexibilidad necesaria para aprovechar las situaciones imprevistas que siempre surgen y hacer que éstas converjan hacia las finalidades que se persiguen.

11. La personalidad del profesor es decisiva en el éxito o fracaso de la clase de educación musical. El arrastre de su entusiasmo es aún más importante en este sentido que su talento musical específico. Los mejores métodos en manos de un maestro inepto fracasan, así como logra excelentes resultados el maestro con iniciativa, imaginación y amor por la buena música, aunque los métodos didácticos a su disposición sean deficientes y anticuados.

12. Lo primordial es que el niño, todos los niños, hagan música, que aprendan a amarla y a gozar de su buena compañía; que con el correr del tiempo hagan suyo el caudal musical de los siglos y no queden ajenos al lenguaje de la música contemporánea.

He aquí, en síntesis, la filosofía que guía al educador musical en su labor formativa de la juventud.

A propósito de la música contemporánea, hice una indicación a los jóvenes compositores norteamericanos becados por la Ford Foundation, en el sentido de que para nuestros niños existe la necesidad de tender un puente entre la música de ayer y la de hoy, puente que hallaríamos en la simple canción culta al unísono, que el niño aprendería en la escuela sin mayor dificultad. Se nos responsabiliza, a los profesores de educación musical, que descuidamos ese aspecto. Desgraciadamente, el material cantable adecuado casi no existe, y son muy pocos aún los compositores que han prestado su atención a este problema, salvo algunos músicos alemanes que lo han abordado con un franco éxito. Mi indicación referida no halló respuesta por parte de los compositores.

Nuestra búsqueda por encontrar una solución al problema continental de la América Latina en materia de educación musical, que está muy desatendida y mal comprendida en algunos de nuestros países, ha encontrado un eco en la Sección Música de la Unión Panamericana, cuyo dinámico jefe y, a la vez, Secretario Ejecutivo del CIDEM, don Guillermo Espinosa, ha logrado interesar a la OEA para convocar, bajo los auspicios del CIDEM y de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, una conferencia en San Germán de Puerto Rico, en el mes de diciembre próximo, con el fin de estudiar los diferentes aspectos y problemas de nuestra educación musical. Existiría el proyecto de crear dos escuelas de educación musical en la América Latina, donde los profesores del continente podrán perfeccionar sus conocimientos mediante becas, otor-

gadas por los gobiernos de los países interesados y de organismos culturales internacionales, empeñados en fomentar este aspecto importante de la cultura general del individuo, como también, la conservación y depuración del caudal folklórico musical de cada país, patrimonio base de su expresión popular.

Es de esperar que esta interesante iniciativa de tan vastas proyecciones para nuestro porvenir musical y nuestros jóvenes músicos, halle una resonancia en nuestros gobiernos, y se le dé toda la importancia y el apoyo que se merece, para el bien de nuestras futuras generaciones y la buena música en las Américas.

NOTICIAS

PLAN "RELACIONES HUMANAS"

La Asociación de Educación Musical continúa con sus tardes de cultura, que ofrece gratuitamente, con el fin de dar a conocer los jóvenes valores en formación, como asimismo, establecer un contacto directo con la labor del profesor de Educación Musical y con el público, señalando, objetivamente, la importancia y significación que tiene el llamado "profesor de música" en la formación integral de los ciudadanos aptos y sensibles.

Estos son los objetivos generales que se persiguen con los conciertos y programas que integran el Plan "Relaciones Humanas".

Son conciertos dominicales quincenales ofrecidos con la gentileza de la Universidad de Chile y de los intérpretes y profesores que, gratuitamente, prestan su colaboración.

*

PRIMER CONCIERTO

Domingo 24 de abril

P R O G R A M A

I

COUPERIN: Le Tic Toc Choc.

HAENDEL: Chaconne.

Andantino del Concierto para Arpa en Si bemol mayor.

MARCEL S. ROUSSEAU: Variations Pastorelles sur un Vieux Noël.

M. TOURNIER: Ferio, Preludio, Danza.

Arpa: *ISOLINA ALONSO.*

II

Obras de Gluck, Haendel y Mozart, a cargo de la Orquesta Sinfónica Educacional –
Director: Joaquín Taulis.

SEGUNDO CONCIERTO

15 de mayo

P R O G R A M A

I

W. A. MOZART: "Las Bodas de Fígaro".

Aria "Porgi amor".

L'ameró.

R. SCHUMANN: Widmung (lied).

F. SCHUBERT: "El Pastor en la roca" (trío).

Canta: *ANITA RUBILAR*.

Piano: *ELIANA VALLE*.

Clarinete: *JAIME ESCOBEDO*.

II

Intermedio poético a cargo de la poetisa juvenil *XIMENA GAUTIER GREBE*
(alumna de la Facultad de Bioquímica de la Univ. de Chile).

III

Polifonía sacra:

J. S. BACH: La luz se va (cuatro voces).

De las honduras del dolor (4 voces).

Dios es nuestro guía (3 voces).

Polifonía profana:

ANONIMO: El Niño de Belén.

ANONIMO ESPAÑOL: El Viento.

CANCION FRANCESA SIGLO XVI: Navidad.

Compositores nacionales:

RENE AMENGUAL: Cantar Chileno.
GLORIA LOPEZ: Meciendo.
TRADICIONAL: Buenas noches, Mariquita.
Coro Santa Lucía.
 Directora: *REBECA CATALAN*.

TERCER CONCIERTO

29 de mayo

P R O G R A M A

I

FREDERIK CHOPIN:
 Estudios, op. 10, N.os 1, 3 y 8.
SERGIU RAJMANINOV: Preludio do.
 Piano: *MARIO PEDRO CANO MATUS*.

II

Intermedio poético, a cargo del escritor juvenil
ALVARO ZUNIGA MONACO.

III

CORO "ENDESA" interpretará.

ANONIMO ESPAÑOL (S. XVI) : Pasa el agua.
ANONIMO BELGA: Reyes de Oriente.
O. DE LASSUS: Matonna mia cara.
PEDRO NUÑEZ (chileno) : Apegado a mí.
FOLKLORE BRASIL: De longe tambien se ama.
G. DE COSTELEY: Migonne alons voir si la rose.
TRADIC. CHILE: Señora doña María.
FOLKLORE PORTUGUES: O vira de minho.
NEGRO'SPIRITUAL: The animals a'coming!

Director: *CONSTANTINO JAIME*.

*

FESTIVAL CORAL NACIONAL DE SEPTIEMBRE**Santiago, 25 de abril de 1960.**

Es muy grato para el Subsecretario que suscribe, comunicar a Ud. la participación directa de este Ministerio en las festividades del 150 aniversario patrio.

Entre los diversos actos conmemorativos figura la celebración de un Festival Coral Escolar y Universitario, de carácter nacional, que se celebrará en Santiago en la semana comprendida entre los días 11 y 17 de septiembre próximo.

A este Festival Coral Escolar y Universitario concurrirán los establecimientos educacionales de la enseñanza preescolar, primaria, normal, técnica, secundaria (tradicional y experimental), institutos y universidades (fiscales y particulares), seleccionados por las diversas provincias.

La organización de este Festival estará a cargo del Servicio de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, la Asociación de Educación Musical —Persona Jurídica con trece años de festivales corales en forma ininterrumpida—, el Coro de la Universidad de Chile, el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Lo que pongo en su conocimiento, a fin de que se sirva prestar su valiosa colaboración a este Festival, que se realizará conforme a bases y reglamentación que las entidades organizadoras pondrán en su conocimiento en fecha próxima.

Saluda a Ud. atentamente,

Emilio Pfeffer
Subsecretario de Educación

A los señores Directores Generales.

A los señores Visitadores Generales.

A los señores Jefes de los Establecimientos Educacionales.

A los señores Profesores de Educación Musical.

* 121 *

INDICES

DE NUMEROS PUBLICADOS DESDE ABRIL-MAYO 1949 HASTA NOVIEMBRE-DICIEMBRE 1959

Los índices correspondientes a los N.os 1 al 9, inclusive, de mayo 1945 a enero 1946, fueron publicados en el N° 9, Año I de la REVISTA MUSICAL. Los índices correspondientes a los N.os 10 al 18, inclusive, de abril 1946 a enero 1947, fueron publicados en el N° 17-18, Año II de la REVISTA MUSICAL.

Los índices correspondientes a los N.os 19 al 27, inclusive, de abril 1947 a diciembre 1947, fueron publicados en el N° 27, Año III de la REVISTA MUSICAL.

Los índices correspondientes a los N.os 28 al 32, inclusive, de abril-mayo 1948 a enero 1949, fueron publicados en el N° 32, Año IV de la REVISTA MUSICAL.

N° 33. Abril-Mayo, 1949. Año V

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. El canto en español	3
VICENTE SALAS VIU. Alfonso Leng. Espíritu y estilo	8
BONIFACIO OIL. Juegos Infantiles de Extremadura y su folklore musical	18
ROBERTO GARCIA MORILLO. El teatro musical en Argentina	40

MUSICA Y VIDA

Música y "razón de Estado", por DANIEL QUIROGA	46
La UNESCO y la Música	49
CRONICA: Noticias, Conciertos, Actividades americanas, Actividades europeas	00

EDICIONES, LIBROS, REVISTAS

N° 34. Junio-Julio, 1949.

EDITORIAL, por Juan Orrego Salas. Rosita Renard, una artista y un ejemplo	3
JUAN ORREGO SALAS. Ante una nueva etapa	6
DOMINGO SANTA CRUZ. Las normas musicales del Comunismo	7
CARLOS LAVIN. Las fiestas rituales de La Candelaria	26

JUAN ORREGO SALAS. XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina	34
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

Un concierto histórico-musical en 1850, por EUGENIO PEREIRA SALAS	69
---	----

CONCIERTOS, CRONICA, EDICIONES, REVISTA DE REVISTAS, ETC.

N° 35-36. Agosto-Noviembre, 1949.

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Centenario del Conservatorio	3
JUAN AMENABAR. Un juicio sobre Ricardo Strauss	11

EUGENIO PEREIRA SALAS. Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música	13
AUGUSTO RAUL CORTAZAR. Naturaleza de los Fenómenos Folkloricos	23

ROBERTO GARCIA MORILLO. Julián Bautista . . . 26	VICENTE SALAS VIU. Chopin y las dos caras del Romanticismo 49
MIGUEL AGUSTIN GACEL. Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White 44	

CONCIERTOS, CRONICA, EDICIONES, REVISTA DE REVISTAS, ETC.

Nº 37. Otoño de 1950. Año VI

EDITORIALES, por Domingo Santa Cruz. Medio Siglo 3	MARIA CADILLA DE MARTINEZ. La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus posteriores evoluciones 43
La Radio 7	
A los lectores de la Revista Musical Chilena, por Juan Orrego Salas 11	MUSICA Y VIDA
CARLOS LAVIN. La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá 12	La posición de la Orquesta Sinfónica en la música actual, por DAVID JANDORF 78
RENATO ALMEYDA. Atonalistas brasileños . . . 37	

CRONICA, CONCIERTOS, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 38. Invierno de 1950.

EDITORIAL, por Alfonso Bulnes. Juan Sebastián Bach 1750-1950 3	LEOPOLDO CASTEDO. La interpretación de Bach según Schweitzer 82
VICENTE SALAS VIU. Raíces del Estilo de Juan Sebastián Bach 5	RODOLFO BARRACCI. En nombre de Bach . . . 95
DOMINGO SANTA CRUZ. La Fuga en la obra de Bach 16	MUSICA Y VIDA
ALFONSO LETELIER. El Coral en la obra de Bach 56	El monumento a J. S. Bach, por ERNESTO GALLIANO 100
CESAR ARROSPIDE. Perspectiva actual de Bach . 69	

CRONICA, CONCIERTOS, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 39. Primavera de 1950.

EDITORIAL, por Juan Orrego Salas. Segundo Festival de Música Chilena 5	CARLOS RIESCO. Las Canciones Corales de Gustavo Becerra 84
DANIEL QUIROGA. Las obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena 14	MUSICA Y VIDA
VICENTE SALAS VIU. La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz . . . 19	La crítica ante el Segundo Festival de Música Chilena 89
DOMINGO SANTA CRUZ. El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas . 33	EL RINCON DE LA HISTORIA
JUAN ORREGO SALAS. El Concierto para arpa y orquesta de René Amengual 54	Festivales de Música en el Chile romántico, por EUGENIO PEREIRA SALAS 101
NINO COLLI. Las Obras de Cámara en el Segundo Festival de Música Chilena 65	

CRONICA, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 40. Verano de 1950-1951.

EDITORIAL, Discutible Internacionalismo de la s. I. M. C.	5	ciudad Bach	8
DOMINGO SANTA CRUZ. Mis recuerdos sobre la So-		EUGENIO PEREIRA SALAS. La Música Chilena en los primeros cincuenta años del Siglo xx . . .	63

CRONICA, CONCIERTOS, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 41. Otoño de 1951. Año VII

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Tempestad fracasada	5	LEOPOLDO CASTEDO. En torno a los valores del estilo	37
Obras corales en idioma castellano	10	OTTO MAYER-SERRA. Problemas de una Sociología de la Música	59
Centro de Documentación de Música Internacional	14	ERICH M. VON HORNPOSTEL. Canciones de Tierra del Fuego	71
LEOPOLDO HURTADO. Apuntes sobre Historiografía Musical	17		

CRONICA, CONCIERTOS, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 42. 1952. Año VIII

Número especial dedicado a Domingo Santa Cruz, con motivo de habersele conferido el Premio Nacional de Arte.

EDITORIAL, por Alfonso Leng. Domingo Santa Cruz	5	JUAN ORREGO SALAS. Los Cuartetos de Cuerdas 62	
VICENTE SALAS VIU. Las Obras para Orquesta	11	RENE AMENGUAL. El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano.	90
ALFONSO LETELIER. Las Composiciones corales	43	GUSTAVO BECERRA. Los "Lieder"	120

DATOS BIOGRAFICOS
LISTA COMPLETA DE SUS OBRAS
OPINAN SOBRE DOMINGO SANTA CRUZ
CONCIERTOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 43. 1952.

EDITORIAL, Las Investigaciones sobre el Folklore Chileno	3	tos de su difusión	34
Preceptiva de la Música Africana, por Juan Orrego Salas	7	N. ORTIZ ODERIGO. La Improvisación en el "Jazz"	41
E. M. VON HORNPOSTEL. La Música de los Negros Africanos	8	ORORO HERZOG. La Melodía hablada y la Música Primitiva	49
FERNANDO ORTIZ. La Música Afrocubana	13	CARLOS LAVIN. a) La Vidalita Argentina y el Vidalay chileno	68
DANIEL GRAY. La Música Africana. Nuevos aspectos de su difusión		b) La Música Sacra de Chiloé	76

CRONICA, CONCIERTOS, EDICIONES, PARTITURAS, LIBROS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 44. 1954. Año IX

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. Una nueva etapa	3	Moderna	6
ARTHUR HONEGER. El músico en la Sociedad		GUSTAVO PITTALUGA. Estética y Técnica de la Música contemporánea	23

CRONICA, CONCIERTOS, VIDA MUSICAL EN EL EXTRANJERO, EDICIONES, RADIO-DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 45. 1954.

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. La música moderna, desplazada de los conciertos	3	ADOLFO SALAZAR. El gran siglo de la música española (En el cuarto centenario de la muerte de Morales)	14
HANS HELFRITZ. Nueva música en Alemania	7		

CRONICA, EDICIONES, RADIO-DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 46. 1954.

EDITORIALES, por Vicente Salas Viú. Coros y dirección coral	3	armonía stravinskiana	9
René Amengual	7	ADOLFO SALAZAR. El gran siglo de la música española. (En el cuarto centenario de la muerte de Cristóbal de Morales). (Conclusión)	29
MIGUEL AGUILAR. El fundamento tradicional de la			

CRONICA, EDICIONES, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 47. 1954.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Repertorio Coral	5	obra de René Amengual	9
MIGUEL AGUILAR. La evolución estilística en la		GUSTAVO BECERRA. Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954	18

CRONICA, EDICIONES, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 48. 1955. Año X

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. Los Cuartos Festivos de Música Chilena	5	liberal	8
VICENTE SALAS VIU. Ramón Carnicer, músico y		CARLOS LAVIN. El rabel y los instrumentos chilenos	15

CRONICA, EDICIONES, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 49. 1955.

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. Vacíos en nuestra producción musical	5	ALFONSO LETELIER. Mi visita a Paul Claudel	18
JORGE D'URBANO. La música y la Revolución Francesa	8	PABLO GARRIDO. Introducción a la escritura violinística de J. S. Bach	23

CRONICA, EDICIONES, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 50. 1955.

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. La Música de Cámara Chilena	5	Stravinsky	8
MIGUEL AGUILAR. La crisis estilística de Igor		DUNCAN MACDOUGALD. Liszt y Edvard Grieg	17

CRONICA, EDICIONES, DISCOS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 51. 1955.

EDITORIAL, por Vicente Salas Viú. La enseñanza oral y el libro	3	ley	6
JOHN EARLE UHLER. Los Balletti de Thomas Mor-		EUGENIO PEREIRA SALAS. Los villancicos chilenos	37

CRONICA, EDICIONES, REVISTA DE REVISTAS

Nº 52. Abril-Mayo de 1957. Año XI

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. La Revista Musical Chilena	3	THOMAS MANN. La Dodecafonía vista por Thomas Mann	16
CLAUDIO ARRAU. Mozart y su literatura para piano solo	5	JORGE URRUTIA BLONDEL. Gabriela Mistral y los músicos chilenos	22
CESAR CECCHI. Qué es la Dodecafonía	8	ENTREVISTA: Semblanza de Abbey Simon	25

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, REVISTA DE LIBROS

Nº 53. Junio-Julio de 1957.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Los conservatorios dependientes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile	3	GUSTAVO BECERRA. A 200 años del aporte de Stamitz	18
DOMINGO SANTA CRUZ. El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas	7	DOMINGO SANTA CRUZ. Texto de la carta dirigida a los miembros del Consejo Internacional de la Música	22
INOCENTE PALACIOS. Discurso pronunciado al inaugurarse el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas	15	EUGENIO PEREIRA SALAS. El Centenario del Teatro Municipal 1857-1957	30

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 54. Agosto-Septiembre de 1957.

EDITORIAL. La Revista Musical rinde un homenaje a Alfonso Leng, Premio Nacional de Arte 1957	3	so Leng	42
NOTICIA BIOGRAFICA	5	JUAN ORRERO SALAS. Los "Lieder" de Alfonso Leng	59
DOMINGO SANTA CRUZ. Alfonso Leng	8	LOS MUSICOS CHILENOS OPINAN SOBRE ALFONSO LENG	65
VICENTE SALAS VIU. En torno a "La Muerte de Alsino"	19	JORGE URRUTIA. Algunos aforismos sobre Alfonso Leng	69
ALFONSO LETELIER. Leng en su producción pianística	27	CARLOS ISAMITT. Anotaciones sobre Alfonso Leng	72
GUSTAVO BECERRA. La música sinfónica de Alfon-			

CATALOGO DE LAS OBRAS MUSICALES DE ALFONSO LENG

CRONICA, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 55. Octubre-Noviembre, 1957.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. El canto coral en Chile	3	DOMINGO SANTA CRUZ. Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo	37
GUSTAVO BECERRA. Sinfonía Nº 2 para cuerdas de Héctor Tosar	5	MAGDALENA VICUÑA. La vida musical en Suiza	50
CARLOS ISAMITT. El folklore en la creación artística de los compositores chilenos	24	JOSE VICENTE ASUAR. De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados	59

CRONICA, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 56. Diciembre, 1957.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. La difusión musical en Chile	3	ber	7
FEDERICO HEINLEIN. Recordando a Erich Kleiber		GUSTAVO BECERRA. Qué es la música electrónica	27
		FRANCOISE REISS. Nijinsky o la gracia	45

CRONICA, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 57. Enero-Febrero, 1958. Año XII

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Necesidad de un Teatro Universitario	3	compositor en América y en Chile	42
GUSTAVO BECERRA. El estilo de los "Vitales de la Anunciación"	5	ELISA GAYAN. La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (Meloterapia)	50
MARCEL LOBET. Encuesta sobre la renovación de los temas en el ballet	23	ENTREVISTA. La música tendrá su casa en la calle Compañía	70
ROBERTO FALABELLA. Problemas estilísticos del joven			

CRONICA, NOTAS DEL EXTRANJERO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 58. Marzo-Abril, 1958.

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Vicente Salas Viú y el Instituto de Extensión Musical. Juan Orrego, nuevo Director del Instituto	3	MARIA LUISA SOLARI. Notación de la danza	42
GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente	9	MARIA ESTER GREBE. Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete, en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano	59
JOSE VICENTE ASUAR. Una incursión por el Op. 5 de Anton Webern	19	ROBERTO FALABELLA. Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II	77

CRONICA, NOTICIAS, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 59. Mayo-Junio, 1958.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Grabaciones de música chilena	5	ENTREVISTA: Margot Loyola, intérprete de la Danza y la Canción de Chile	24
ELISA GAYAN. La educación musical en Chile	7	CIRILO VILA. Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo	29
FEDERICO HEINLEIN. Henry Purcell	11		

ERIC WERNER. Los manuscritos del Mar Muerto contienen elementos musicales muy reveladores 39

GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. II Ritmo . . . 48

CRONICA, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 60. Julio-Agosto, 1958.

EDITORIAL, por Manuel Dannemann. Funciones elementales del folklore 3
 JORGE URRUTIA BLONDEL. Reportaje de un músico a Rapa-Nui 5
 RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. La poesía folklórica de Melipilla 48
 ENTREVISTA. Violeta Parra, hermana mayor de los

cantores populares 71
 IRMA GODOY TAPIA. Spoleto y el "Festival de los dos mundos" 78
 MANUEL DANNEMANN. Octogésimo aniversario de la Fundación de "The Folk-Lore Society" . 98
 GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. III 100

CRONICA, ACTIVIDADES MUSICALES DE LOS INSTITUTOS CULTURALES, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 61. Septiembre-Octubre, 1958.

EDITORIAL, por Juan Orrego Salas. Festivales de Música americana 3
 VICENTE SALAS VIU. Spohr y los orígenes de la música con programa 7
 AURELIO DE LA VEGA. Problemática de la música latinoamericana actual 33

IRMA GODOY TAPIA. Los Ballets del "Festival de los dos Mundos" 39
 GILBERT CHASE. Hacia una conciencia americana en la música 49
 GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente 57

CRONICA, LA MUSICA EN PROVINCIAS, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 62. Noviembre-Diciembre, 1958.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Sexto Festival de Música Chilena 3
 ENRIQUE BELLO. Ocho siglos del cantar napolitano 7
 BERNARDO TRUMPER. La Comedia Musical en los Estados Unidos 21
 SALVADOR MORENO. A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes 27

FELIX VILLARREAL VARA. Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú 33
 JOSE HOSIASON. Tras una historia del Jazz . 37
 GUSTAVO BECERRA. Crisis de la Enseñanza de la Composición en Occidente 44
 GUSTAVO BECERRA. Roberto Falabella Correa (1926-1958) 59

CRONICA, ACTIVIDADES EN LOS INSTITUTOS DE CULTURA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, LA MUSICA EN PROVINCIAS, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 63. Enero-Febrero, 1959. Año XIII

EDITORIAL, por Elisa Gayan. La Revista Musical Chilena y la educación 3

VICENTE SALAS VIU. Lo clásico y lo romántico en Schubert 7

IRMA GODOY TAPIA. La Sagra Musicale Umbra 32	CARLO BERRY. Música para teatro 44
CARLOS BOTTO. Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra 38	GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente 54

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, NECROLOGIA

Nº 64. Marzo-Abril, 1959.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. La música electroacústica en Chile 3	ra musical en Colombia 61
WERNER MEYER-EPLER. Principios de la Música electrónica 6	GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente 71
JOSE VICENTE ASUAR. En el umbral de una nueva era musical 11	
LUIS GASTON SOUBLETTE. Jorge Federico Haendel 33	
DOMINGO SANTA CRUZ. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música 46	
ANDRES PARDO TOVAR. Los problemas de la cultura musical en Colombia 61	

EDUCACION MUSICAL

ELISA GAYAN. Nuestra palabra 83
BRUNILDA CARTES. La educación musical y la reforma secundaria 84
Página Informativa 86

NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISITA DE REVISTAS

Nº 65. Mayo-Junio, 1959.

EDITORIAL, por Juan Orrego Salas. Medio Siglo de crítica musical 3	GUSTAVO BECERRA. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. VII-VIII 87
DANIEL QUIROGA. Los pianistas de nuestro ballet 8	LUIS GASTON SOUBLETTE. Combinación de "letra" y "entonación" de la cueca chilena 101
HERNAN BALDRICH. Perspectivas coreográficas 19	
BERNARDO TRUMPER. El ballet y la luz 28	
DOMINGO SANTA CRUZ. Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. II 31	
ANDRES PARDO TOVAR. Los problemas de la cultura musical en Colombia. II 47	
ESPERANZA PULIDO. Música mexicana 57	
IRMA GODOY. Los conciertos de la XIII "Sagra Musicale Umbra" 63	

EDUCACION MUSICAL

Prof. Carlos Kroeger. La educación en el Liceo Experimental "Manuel de Salas" 107
La música en la educación primaria y normal 111
Página informativa 117

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, NECROLOGIA, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 66. Julio-Agosto, 1959.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Próspero Bisquett y Pedro H. Allende 3	ESPERANZA PULIDO. Música mexicana 73
VICENTE SALAS VIU. Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? 6	ABDULLA BATH. Experiencias musicales en Alemania Occidental 80
FEDERICO HEINLEIN. Haydn 13	JOSE HOSIASSON. Temática del Jazz 86
IRMA GODOY. "Sagra Musicale Umbra". Continuación y final 40	
NABOR HURTADO. La música Purépecha 55	
ANDRES PARDO TOVAR. Los problemas de la cultura musical en Colombia. III 61	

EDUCACION MUSICAL

JUAN LEMANN. Definición de Director Coral y cualidades con que debe contar 97
Informaciones 106

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 67. Septiembre-Octubre, 1959.

EDITORIAL, por Domingo Santa Cruz. Trascendental aniversario en la Vida Musical Chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929 . . . 5

VICENTE SALAS VIU. Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? II . . . 17

CARLOS BOTTO. Apunte sobre "Tristán e Isolda" de Wagner, a propósito del centenario de su finiquitación . . . 22

ROQUE CORDERO. ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? . . . 28

DOMINGO SANTA CRUZ. Nuestra Posición en el Mundo Contemporáneo de La Música. III Desajuste en la vida musical . . . 39

JORGE URRUTIA. Apunte sobre Próspero Bisquertt . . . 56

ENRIQUE BELLO. Decadencia de la Música Popular . . . 62

IRMA GODOY. Concurso Internacional de Composición 1958 . . . 68

HERNAN WURTH. Evocación de la Academia de Viena . . . 72

EDUCACION MUSICAL

GEORGINA GUERRA. La labor musical que se efectúa en las Escuelas Normales del país . . . 79

Página informativa . . . 83

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS, NECROLOGIAS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 68. Noviembre-Diciembre, 1959.

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical . . . 1

Por Eugenio Pereira Salas. El Folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales . . . 1

CARLOS VEGA. Musica Folklorica de Chile . . . 3

ANDRES PARDO TOVAR. La Navidad en la Música 33

LUIS FELIPE RAMON Y RIVERA. Supervivencia de la

Polifonía en Venezuela . . . 43

CHARLES SEEGER. El Profesional y el Aficionado en el estudio de la música folklórica . . . 70

EDUCACION MUSICAL

EUGENIO PEREIRA SALAS. Consideraciones sobre el folklore en Chile . . . 83

Noticias . . . 93

CRONICA, CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, NECROLOGIAS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

AGUILAR, MIGUEL. El fundamento tradicional de la armonía stravinskiana. Nº 46 . . . 9

La evolución estilística en la obra de René Amengual. Nº 47 . . . 9

La crisis estilística de Igor Stravinsky. Nº 50 . . . 8

ALMEYDA, RENATO. Atonalistas brasileños. Nº 37 11

AMENABAR, JUAN. Un juicio sobre Ricardo Strauss. Nº 36 . . . 37

AMENGUAL, RENE. El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano. Nº 42 . . . 90

ARRAU, CLAUDIO. Mozart y su literatura para piano solo. Nº 52 . . . 5

ARROSPIDE, CESAR. Perspectiva actual de Bach. Nº 38 . . . 69

ASUAR, JOSE VICENTE. De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. Nº 55 59

Una incursión por el Op. 5 de Anton Webern. Nº 58 . . . 19

En el umbral de una nueva era musical. Nº 64 . . . 11

BARBACCI, RODOLFO. En nombre de Bach. Nº 38 95

BALDRICH, HERNAN. Perspectivas coreográficas. Nº 65 . . . 19

BATH, ABDULIA. Experiencias musicales en Alemania Occidental. Nº 66 . . . 80

BARROS, RAQUEL y DANNEMANN, MANUEL. La poesía folklórica de Melipilla. Nº 60 . . . 48

BECERRA, GUSTAVO. Los "Lieder" de Domingo Santa Cruz. Nº 42 . . . 120

Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954. Nº 47 . . . 18

A 200 años del aporte de Stamitz. Nº 53 . 18

La música Sinfónica de Alfonso Leng. Nº 54 . . . 42

Sinfonía Nº 2 para cuerdas de Héctor Tossar. Nº 55 . . . 5

Qué es la música electrónica. Nº 56 . . . 27

El estilo de los "Vitales de la Anunciación". Nº 57 5

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, I. Nº 58 9

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, II. Nº 59 48

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, III. Nº 60 100

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, IV. Nº 61 57

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, V. Nº 62 44

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VI. Nº 63 54

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VII. Nº 64 71

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VII y VIII. Nº 65 87

Roberto Falabella Correa (1926-1958). Nº 62 59

BELLO, ENRIQUE. Ocho siglos del cantar napolitano. Nº 62 7

Decadencia de la música popular. Nº 67 62

BOTTO, CARLOS. Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra. Nº 63 38

Apunte sobre "Tristán e Isolda" de Wagner, a propósito del centenario de su finiquitación. Nº 67 22

BULNES, ALFONSO. Juan Sebastián Bach 1750-1950. Nº 38 3

CASTEDO, LEOPOLDO. La interpretación de Bach según Schweitzer. Nº 38 82

En torno a los valores del estilo. Nº 41 37

CARTES, BRUNILDA. La educación musical y la reforma secundaria. Nº 64 84

CROCHI, CESAR. Qué es la Dodecafonía. Nº 52 8

COLLI, NINO. Las obras de cámara en el Segundo Festival de Música Chilena. Nº 39 65

CORDERO, ROQUE. ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? Nº 67 28

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL. Naturaleza de los Folcórmenos Folkloricos. N.os 35-36 23

CHASE, GILBERT. Hacia una conciencia americana en la música. Nº 61 49

DANNEMANN, MANUEL. Funciones elementales del folklore. Nº 60 3

La poesía folklórica de Melipilla. Nº 60 48

Octogésimo aniversario de la Fundación de "The Folk-Lore Society. Nº 60 98

D'URBANO, JORGE. La música y la Revolución Francesa. Nº 49 8

EARLE UHLER, JOHN. Los Balletti de Thomas Morley. Nº 51 6

FALABELLA, ROBERTO. Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Nº 57 42

Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II. Nº 58 77

GACEL, MIGUEL AGUSTIN. Dos virtuosos del violín:

Brindis de Salas y White. N.os 35-36 44

GARCIA MORILLO, ROBERTO. El teatro musical en Argentina. Nº 33 40

Julián Bautista. N.os 35-36 26

GALLIANO, ERNESTO. El monumento a J. S. Bach. Nº 38 100

GARRIDO, PABLO. Introducción a la escritura violinística de J. S. Bach. Nº 49 23

GAYAN, ELISA. La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (Meloterapia). Nº 57 50

La educación musical en Chile. Nº 59 7

La Revista Musical Chilena y la educación. Nº 63 3

Nuestra palabra. Nº 64 83

GIL, BONIFACIO. Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical. Nº 33 18

GODOY, IRMA. Spoleto y el "Festival de los dos mundos". Nº 60 78

Los Ballets del "Festival de los dos mundos". Nº 61 39

La Sagra Musicale Umbra. Nº 63 32

Los conciertos de la XIII "Sagra Musicale Umbra". Nº 65 63

"Sagra Musicale Umbra". Continuación y final. Nº 66 40

Concurso Internacional de Composición 1958. Nº 67 68

GRAY, DANIEL. La Música Africana. Nuevos aspectos de su difusión. Nº 43 34

GREBE, MARIA ESTER. Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete, en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano. Nº 58 59

GUERRA, GEORGINA. La labor musical que se efectúa en las Escuelas Normales del país. Nº 67 79

HEINLEIN, FEDERICO. Recordando a Erich Kleiber. Nº 56 7

Henry Purcell. Nº 59 11

Haydn. Nº 66 13

HELFRITZ, HANS. Nueva Música en Alemania. Nº 45 7

HERZOG, GEORG. La melodía hablada y la música primitiva. Nº 43 49

HONEGGER, ARTHUR. El músico en la sociedad moderna. Nº 44 6

HORNOSTEL, ERIC M. VON. Canciones de Tierra del Fuego. Nº 41 71

La música de los negros africanos. Nº 43 8

HOSIASON, JOSE. Tras una historia del Jazz. Nº 62 37

Temática del Jazz. Nº 66 86

HURTADO, NABOR. La música Purépecha. Nº 66 55

HURTADO, LEOPOLDO. Apuntes sobre historiografía Musical. Nº 41 17

ISAMITT, CARLOS. Anotaciones sobre Alfonso Leng. Nº 54 72

El folklore en la creación artística de los compositores chilenos. Nº 55 24

JANDORF, DAVID. La posición de la Orquesta Sinfónica en la música actual. Nº 37 . . . 78

KROEGER, CARLOS. La educación en el Liceo Experimental "Manuel de Salas". Nº 65 . . . 107

LAVIN, CARLOS. Las fiestas rituales de La Candelaria. Nº 34 . . . 26

La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. Nº 37 . . . 12

La Vidalita Argentina y el Vidalay chileno. Nº 43 . . . 68

La Música Sacra de Chiloé. Nº 43 . . . 76

El Rabel y los instrumentos chilenos. Nº 48 15

LEMANN, JUAN. Definición de Director Coral y cualidades con que debe contar. Nº 66 . 97

LENG, ALFONSO. Domingo Santa Cruz. Nº 42 . 5

LETELIER, ALFONSO. El Coral en la obra de Bach. Nº 38 . . . 56

Las composiciones corales de Domingo Santa Cruz. Nº 42 . . . 43

Repertorio Coral. Nº 47 . . . 5

Mi visita a Paul Claudel. Nº 49 . . . 18

La Revista Musical Chilena. Nº 52 . . . 3

Los Conservatorios Regionales dependientes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Nº 53 . . . 3

Leng en su producción pianística. Nº 54 . 27

El canto coral en Chile. Nº 55 . . . 3

La difusión musical en Chile. Nº 56 . . . 3

Grabaciones de música chilena. Nº 59 . . . 3

Sexto Festival de Música chilena. Nº 62 . 3

La música electrónica en Chile. Nº 64 . 3

Próspero Bisquertt y Pedro H. Allende. Nº 66 . . . 3

La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical. Nº 68 . . . I

LOBET, MARCEL. Encuesta sobre la renovación de los temas en el ballet. Nº 57 . . . 23

MACDOUGALD, DUNCAN. Liszt y Edvard Grieg. Nº 50 . . . 17

MANN, THOMAS. La Dodecafonía vista por Thomas Mann. Nº 52 . . . 16

MARTINEZ, MARIA CADILLA DE. La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus posteriores evoluciones. Nº 37 . . . 43

MAYER-SERRA, OTTO. Problemas de una sociología de la música. Nº 41 . . . 59

MEYER-EPLER, WERNER. Principios de Música Electrónica. Nº 64 . . . 6

MORENO, SALVADOR. A propósito de algunos compositores jóvenes catalanes. Nº 62. . . 27

ORTIZ, OBERIGO M. La improvisación en el "Jazz". Nº 43 . . . 41

ORTIZ, FERNANDO. La música Afrocubana. Nº 43 . . . 13

ORREGO SALAS, JUAN. Rosita Renard, una artista y un ejemplo. Nº 34 . . . 3

Ante una nueva etapa. Nº 34 . . . 6

XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina. Nº 34 . . . 34

A los lectores de la Revista Musical Chilena. Nº 37 . . . 11

Segundo Festival de Música Chilena. Nº 39 5

El Concierto para Arpa y Orquesta de René Amengual. Nº 39 . . . 54

Los Cuartetos de Cuerda de Domingo Santa Cruz. Nº 42 . . . 62

Las investigaciones sobre el Folklore Chileno. Nº 43 . . . 3

Preceptiva de la Música Africana. Nº 43 . 7

Los "Lieder" de Alfonso Leng. Nº 54 . . . 59

Festivales de Música americana. Nº 61 . 3

Medio siglo de crítica musical. Nº 65 . . . 3

PALACIOS, INOCENTE. Discurso pronunciado al inaugurarse el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Nº 53 . . . 15

PARDO TOVAR, ANDRES. Los problemas de la cultura musical en Colombia. Nº 64 . . . 61

Los problemas de la cultura musical en Colombia, II. Nº 65 . . . 47

Los problemas de la cultura musical en Colombia, III. Nº 66 . . . 61

La Navidad en la música. Nº 68 . . . 33

PEREIRA SALAS, EUGENIO. Un concierto histórico-musical en 1850. Nº 34 . . . 69

Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música. Nº 35 . . . 3

Festivales de Música en el Chile romántico. Nº 39 . . . 101

La música chilena en los primeros cincuenta años del Siglo XX. Nº 40 . . . 63

Los villancicos chilenos. Nº 51 . . . 37

El centenario del Teatro Municipal 1857-1957. Nº 53 . . . 30

El folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales. Nº 68 . . . 3

Consideraciones sobre el folklore en Chile. Nº 68 . . . 83

PITTALUGA, GUSTAVO. Estética y Técnica de la música contemporánea. Nº 44 . . . 23

PULIDO, ESPERANZA. Música mexicana. Nº 65 . 57

Música mexicana, II. Nº 66 . . . 73

QUIROGA, DANIEL. Música y "razón de Estado". Nº 33 . . . 46

La UNESCO y la Música. Nº 33 . . . 49

Las obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena. Nº 39 . . . 14

Los pianistas de nuestro ballet. Nº 65 . 8

RAMON Y RIVERA, LUIS FELIPE. Supervivencia de la Polifonía en Venezuela. Nº 68 . . . 43

REISS, FRANÇOISE. Nijinsky o la gracia. Nº 56 . 45

RIESCO, CARLOS. Las canciones corales de Gustavo Becerra. Nº 39 . . . 84

SALAZAR, ADOLFO. El gran siglo de la música española. (En el cuarto centenario de la muerte de Cristóbal de Morales). Nº 45 . . . 14

El gran siglo de la música española (Conclusión). Nº 46 . . . 29

SALAS VIU, VICENTE. Alfonso Leng. Espíritu y estilo. Nº 33 8
 Chopin y las dos caras del Romanticismo. N.os 35-36 49
 Raíces del estilo de Juan Sebastián Bach. Nº 38 5
 La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz. Nº 39 19
 Las Obras para orquesta de Domingo Santa Cruz. Nº 42 11
 Una nueva etapa. Nº 44 3
 Coros y dirección coral. Nº 46 3
 René Amengual. Nº 46 7
 La música moderna, desplazada de los conciertos. Nº 45 3
 Los Cuartos Festivales de Música Chilena. Nº 48 5
 Ramón Carnicer, músico y liberal. Nº 48 8
 Vacíos en nuestra producción musical. Nº 49 5
 La música de cámara chilena. Nº 50 5
 La enseñanza oral y el libro. Nº 51 3
 En torno a "La Muerte de Alsino". Nº 54 19
 Spohr y los orígenes de la música con programa. Nº 61 7
 Lo clásico y lo romántico en Schubert. Nº 63 7
 Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? Nº 66 6
 Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?, II. Nº 67 17
 SANTA CRUZ, DOMINGO. El canto en español. Nº 33 3
 Las normas musicales del Comunismo. Nº 34 7
 Centenario del Conservatorio. N.os 35-36 3
 Medio Siglo. Nº 37 3
 La Radio. Nº 37 7
 La Fuga en la obra de Bach. Nº 38 16
 El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas. Nº 39 33
 Discutible Internacionalismo de la s. I. M. C. Nº 40 5
 Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach. Nº 40 8
 Tempestad fracasada. Nº 41 5
 Obras corales en idioma castellano. Nº 41 10
 Centro de Documentación de Música Internacional. Nº 41 14
 El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Nº 53 7
 Alfonso Leng. Nº 54 8
 Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo. Nº 55 37
 Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Nº 64 46

Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música, II. Nº 65 31
 Trascendental aniversario en la Vida Musical Chilena. La Facultad de Bellas Artes de 1929. Nº 67 5
 Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Desajuste en la Vida Musical, III. Nº 67 39
 SEGOER, CHARLES. El Profesional y el Aficionado en el estudio de la música folklórica. Nº 68 70
 SOLARI, MARIA LUISA. Notación de la danza. Nº 58 42
 SERRY, CARLOS. Música para teatro. Nº 63 44
 SOUBLETTE, LUIS GASTON. Jorge Federico Haendel. Nº 64 33
 Combinación de "letra" y "entonación" de la cueca chilena. Nº 65 101
 TRUMPER, BERNARDO. La Comedia Musical en los Estados Unidos. Nº 62 21
 El ballet y la luz. Nº 65 28
 URRUTIA BLONDEL, JORGE. Gabriela Mistral y los músicos chilenos. Nº 52 22
 Algunos aforismos sobre Alfonso Leng. Nº 54 69
 Reportaje de un músico a Rapa-Nui. Nº 60 5
 Apunte sobre Próspero Bisquertt. Nº 67 56
 VEGA, CARLOS. Música Folklórica de Chile. Nº 68 3
 VEGA, AURELIO DE LA. Problemática de la música latinoamericana actual. Nº 61 33
 VILA CIRILO. Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo. Nº 59 29
 VILLARREAL VARA, FELIX. Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú. Nº 62 33
 VIGUÑA, MAGDALENA. La Revista Musical rinde homenaje a Alfonso Leng, Premio Nacional de Arte, 1957. Nº 54 3
 Noticia Biográfica de Alfonso Leng. Nº 54 5
 La Vida musical en Suiza. Nº 55 50
 Necesidad de un Teatro Universitario. Nº 56 3
 Vicente Salas Viú y el Instituto de Extensión Musical. Juan Orrego Salas, nuevo director del Instituto. Nº 58 3
 Margot Loyola, intérprete de la Danza y la Canción de Chile. (Entrevista). Nº 59 24
 Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. Nº 60 71
 WERNER, ERIC. Los manuscritos del Mar Muerto contienen elementos musicales muy reveladores. Nº 59 39
 WURTH, HERNAN. Evocación de la Academia de Viena. Nº 67 72

ARTICULOS (POR MATERIA)

ANALISIS MUSICAL

AGUILAR, MIGUEL. La evolución estilística en la obra de René Amengual. Nº 47 9	LETELIER, ALFONSO. Leng en su producción pianística. Nº 54 27
AMENGUAL, RENE. El sentido dramático de Santa Cruz en sus obras para piano. Nº 42 90	ORREGO SALAS, JUAN. El concierto para Arpa y Orquesta de René Amengual. Nº 39 54
ASUAR, JOSE VICENTE. Una incursión por el Op. 5 de Anton Webern. Nº 58 19	Los Cuartetos de Cuerda de Domingo Santa Cruz. Nº 42 62
BECCERRA, GUSTAVO. Los "Lieder" de Domingo Santa Cruz. Nº 42 120	RIESCO, CARLOS. Las canciones corales de Gustavo Becerra. Nº 39 84
La música Sinfónica de Alfonso Leng. Nº 54 42	SALAS VIU, VICENTE. La Egioga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz. Nº 39 19
Sinfonía Nº 2 para cuerdas de Héctor Tosar. Nº 55 5	Las obras para orquesta de Domingo Santa Cruz. Nº 42 11
El estilo de los "Vitales de la Anunciación". Nº 57 5	En torno a "La Muerte de Alsino". Nº 54 19
OREBE, MARIA ESTER. Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete, en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano. Nº 58 59	SANTA CRUZ, DOMINGO. La Fuga en la obra de Bach. Nº 38 16
	El concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas. Nº 39 33

BALLET

BALDRICH, HERNAN. Perspectivas coreográficas. Nº 65 19	let. Nº 65 8
LOBET, MARCEL. Encuesta sobre la renovación de los temas en el ballet. Nº 57 23	REISS, FRANCOISE. Nijinsky o la gracia. Nº 56 45
QUIROGA, DANIEL. Los pianistas de nuestro Ba-	SOLARI, MARIA LUISA. Notación de la danza. Nº 58 42
	TRUMPER, BERNARDO. El ballet y la luz. Nº 65 . 28

CRITICA MUSICAL

COLLI, NINO. Las obras de cámara en el segundo Festival de Música chilena. Nº 39 65	SALAS VIU, VICENTE. Vacíos en nuestra producción musical. Nº 49 5
ORREGO SALAS, JUAN. Medio Siglo de crítica musical. Nº 65 3	Los Festivales de Música chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? Nº 66 6
QUIROGA, DANIEL. Las obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música chilena. Nº 39 . 14	Los Festivales de Música chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?, II. Nº 67 17

EDUCACION MUSICAL

CARTES, BRUNILDA. La educación musical y la reforma secundaria. Nº 64 84	LEMANN, JUAN. Definición de Director Coral y cualidades con que debe contar. Nº 66 97
GAYAN, ELISA. La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales. (Meloterapia). Nº 57 50	LETELIER, ALFONSO. Repertorio Coral. Nº 47 5
La educación musical en Chile. Nº 59 7	El canto coral en Chile. Nº 55 3
La Revista Musical Chilena y la Educación. Nº 63 3	La difusión musical en Chile. Nº 56 3
QUERRA, GEORGINA. La labor musical que se efectúa en las Escuelas Normales del país. Nº 67 79	PARDO TOVAR, ANDRES. Los problemas de la cultura musical en Colombia. Nº 64 61
KROEGER, CARLOS. La educación en el Liceo Experimental "Manuel de Salas". Nº 65 . . . 107	Los problemas de la cultura musical en Colombia, II. Nº 65 47
	Los problemas de la cultura musical en Colombia, III. Nº 66 61
	SALAS VIU, VICENTE. Coros y dirección coral. Nº 46 3

FOLKLORE

BARROS, RAQUEL Y DANNEMANN, MANUEL. La poesía folklórica de Melipilla. Nº 60 . . . 48

CORTAZAR, AUGUSTO RAUL. Naturaleza de los Fenómenos Folklóricos. N.os 35-36 . . . 23

DANNEMANN, MANUEL. Funciones elementales del folklore. Nº 60 . . . 3

Octogésimo aniversario de la Fundación de "The Folk-Lore Society". Nº 60 . . . 98

GIL, BONIFACIO. Juegos infantiles de Extremadura y su folklore musical. Nº 33 . . . 18

HORNOSTEL, ERICH M. VON. Canciones de Tierra del Fuego. Nº 41 . . . 71

La música de los negros africanos. Nº 43 . . . 8

HURTADO, NABOR. La música Purépecha. Nº 66 . . . 55

ISAMITT, CARLOS. El folklore en la creación artística de los compositores chilenos. Nº 55 . . . 24

LAVIN, CARLOS. Las fiestas rituales de La Candelaria. Nº 34 . . . 26

La Tirana. Fiesta ritual de la provincia de Tarapacá. Nº 43 . . . 12

La Vidalita Argentina y el Vidalay chileno. Nº 43 . . . 68

La Música Sacra de Chiloé. Nº 43 . . . 76

El Rabel y los instrumentos chilenos. Nº 48 . . . 15

MARTINEZ, MARIA CADILLA DE. La histórica danza de Puerto Rico en el siglo XVI y sus posteriores evoluciones. Nº 37 . . . 43

ORTIZ, FERNANDO. La música Afrocubana. Nº 43 . . . 13

ORREGO SALAS, JUAN. Las investigaciones sobre el Folklore chileno. Nº 43 . . . 3

Preceptiva de la Música Africana. Nº 43 . . . 7

PEREIRA SALAS, EUGENIO. Los villancicos chilenos. Nº 51 . . . 37

Consideraciones sobre el folklore en Chile. Nº 68 . . . 83

El folklore musical y el Instituto de Investigaciones Musicales. Nº 68 . . . 3

RAMON Y RIVERA, LUIS FELIPE. Supervivencia de la Polifonía en Venezuela. Nº 68 . . . 43

SEEGER, CHARLES. El Profesional y el Aficionado en el estudio de la música folklórica. Nº 68 . . . 70

SUBLETTE, LUIS GASTON. Combinación de "letra" y "entonación" de la cueca chilena. Nº 65 . . . 101

URRUTIA BLONDEL, JORGE. Reportaje de un músico a Rapa-Nui. Nº 60 . . . 5

VEGA, CARLOS. Música Folklórica de Chile. Nº 68 . . . 3

VILLARREAL VARA, FELIX. Las afinaciones de la guitarra en Huanuco-Perú. Nº 62 . . . 33

VICUÑA, MAGDALENA. Margot Loyola, intérprete de la Danza y la Canción de Chile. Nº 59 . . . 24

Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares. Nº 60 . . . 71

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

AMENABAR, JUAN. Un juicio sobre Ricardo Strauss. Nº 36 . . . 11

ARRAU, CLAUDIO. Mozart y su literatura para piano. Nº 52 . . . 5

BARBACCI, RODOLFO. En nombre de Bach. Nº 38 . . . 95

BECERRA, GUSTAVO. Próspero Bisquertt, Premio Nacional de Arte 1954. Nº 47 . . . 18

A los 200 años del aporte de Stamitz. Nº 53 . . . 18

Qué es la música electrónica. Nº 56 . . . 27

Roberto Falabella Correa (1926-1958). Nº 62 . . . 59

BELLO, ENRIQUE. Ocho siglos del cantar napolitano. Nº 62 . . . 7

Decadencia de la música popular. Nº 67 . . . 62

BOTTO, CARLOS. Apunte sobre "Tristán e Isolda" de Wagner, a propósito del centenario de su finiquitación. Nº 67 . . . 22

BULNES, ALFONSO. Juan Sebastián Bach 1750-1950. Nº 38 . . . 3

CECOCHI, CESAR. Qué es la Dodecafonía. Nº 52 . . . 8

CHASE, GILBERT. Hacia una conciencia americana en la música. Nº 61 . . . 49

D'URBANO, JORGE. La música y la Revolución Francesa. Nº 49 . . . 8

EARLE UHLER, JOHN. Los Balletti de Thomas Morley. Nº 51 . . . 6

FALABELLA, ROBERTO. Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. Nº 57 . . . 42

Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile, II. Nº 58 . . . 77

GACEL, MIGUEL AGUSTIN. Dos virtuosos del violín: Brindis de Salas y White. N.os 35-36 . . . 44

GARCIA MORILLO, ROBERTO. El teatro musical en Argentina. Nº 33 . . . 40

Julián Bautista. N.os 35-36 . . . 26

GALLIANO, ERNESTO. El monumento a J. S. Bach. Nº 38 . . . 100

GRAY, DANIEL. La Música Africana. Nuevos aspectos de su difusión. Nº 43 . . . 34

HEINLEIN, FEDERICO. Recordando a Erich Klieber. Nº 56 . . . 7

Henry Purcell. Nº 59 . . . 11

Haydn. Nº 66 . . . 13

HELFRITZ, HANS. Nueva Música en Alemania. Nº 45 7

HURTADO, LEOPOLDO. Apuntes sobre historiografía musical. Nº 41 17

ISAMITT, CARLOS. Apuntes sobre Alfonso Leng. Nº 54 72

JANDORF, DAVID. La posición de la Orquesta Sinfónica en la música actual. Nº 37 78

LENG, ALFONSO. Domingo Santa Cruz. Nº 42 5

LETELIER, ALFONSO. Próspero Bisquertt y Pedro H. Allende. Nº 66 3

ORTIZ, FERNANDO. La música Afrocubana. Nº 43 13

ORREGO SALAS, JUAN. Segundo Festival de Música Chilena. Nº 39 5

PARDO TOVAR, ANDRES. La Navidad en la música. Nº 68 33

PEREIRA SALAS, EUGENIO. Un concierto histórico-musical en 1850. Nº 34 69

Los primeros años del Conservatorio Nacional de Música. Nº 35 3

Festivales de Música en el Chile romántico. Nº 39 101

La música chilena en los primeros cincuenta años del Siglo xx. Nº 40 63

El centenario del Teatro Municipal 1857-1957. Nº 53 30

PULIDO, ESPERANZA. Música mexicana. Nº 65 57

Música mexicana, II. Nº 66 73

QUIROGA, DANIEL. Música y "razón de Estado". Nº 33 46

La UNESCO y la Música. Nº 33 49

SALAZAR, ADOLFO. El gran siglo de la música es-

pañola. (En el cuarto centenario de la muerte de Cristóbal de Morales). Nº 45 14

SALAZAR, ADOLFO. El gran siglo de la música española. (Conclusión). Nº 46 29

SALAS VIU, VICENTE. Chopin y las dos caras del Romanticismo. Nos 35-36 49

René Amengual. Nº 46 7

La música moderna desplazada de los conciertos. Nº 45 3

Los Cuartos Festivales de Música Chilena. Nº 48 5

Ramón Carnicer, músico y liberal. Nº 48 8

La enseñanza oral y el libro. Nº 51 3

Spohr y los orígenes de la música con programa. Nº 61 7

Lo clásico y lo romántico en Schubert. Nº 63 7

SANTA CRUZ DOMINGO. Las normas musicales del Comunismo. Nº 34 7

Centenario del Conservatorio. Nº 35-36 3

Medio Siglo. Nº 37 3

Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach. Nº 40 8

Tempestad fracasada. Nº 41 5

Alfonso Leng. Nº 54 8

Facultad de Bellas Artes de 1929. Nº 67 5

SOUBLETTE, LUIS GASTON. Jorge Federico Haendel. Nº 58 33

URRUTIA BLONDEL, JORGE. Gabriela Mistral y los músicos chilenos. Nº 52 22

WERNER, ERIC. Los manuscritos del Mar Muerto contienen elementos musicales muy reveladores. Nº 59 39

JAZZ

HOSIASON, JOSE. Tras una historia del Jazz. Nº 62 37

Temática del Jazz. Nº 66 86

ORTIZ, ODERIGO. La improvisación en el "Jazz". Nº 43 41

MUSICOLOGIA

AGUILAR, MIGUEL. El fundamento tradicional de la armonía stravinskiana. Nº 46 9

La crisis estilística de Igor Stravinsky. Nº 50 8

ALMEYDA, RENATO. Atonalistas brasileños. Nº 37 37

ARROSPIDE, CESAR. Perspectiva actual de Bach. Nº 38 69

ASUAR, JOSE VICENTE. De los microtonos y su aplicación como sistemas temperados. Nº 55 59

En el umbral de una nueva era musical. Nº 64 11

BECCERRA, GUSTAVO. Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente. Nº 58 9

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, II. Nº 59 48

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, III. Nº 60 100

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, IV. Nº 61 57

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, V. Nº 62 44

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VI. Nº 63 54

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VII. Nº 64 71

Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente, VIII y IX. Nº 65 87

CASTEDO, LEOPOLDO. La interpretación de Bach según Schweitzer. Nº 38 82
 En torno a los valores del estilo. Nº 41 37
 CORDERO, ROQUE. ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? Nº 67 28
 GARRIDO, PABLO. Introducción a la escritura violinística de J. S. Bach. Nº 49 23
 HERZOG, GEORG. La melodía hablada y la música primitiva. Nº 43 49
 HONNEGER, ARTHUR. El músico en la sociedad moderna. Nº 44 6
 LETELIER, ALFONSO. El coral en la obra de Bach. Nº 38 56
 Las composiciones corales de Domingo Santa Cruz. Nº 42 43
 MACDOUGALD, DUNCAN. Liszt y Edvard Grieg. Nº 50 17
 MANN, THOMAS. La Dodecafonía vista por Thomas Mann. Nº 52 16
 MAYER-SERRA, OTTO. Problemas de una sociología de la música. Nº 41 59
 MEYER EPLER, WERNER. Principios de la música electrónica. Nº 64 6

ORREGO SALAS, JUAN. Los "Lieder" de Alfonso Leng. Nº 54 59
 PITTALUGA, GUSTAVO. Estética y Técnica de la música contemporánea. Nº 44 23
 SALAS VIU, VICENTE. Alfonso Leng. Espíritu y Estilo. Nº 33 8
 Raíces del estilo de Juan Sebastián Bach. Nº 38 5
 SANTA CRUZ, DOMINGO. El canto en español. Nº 33 3
 Obras corales en idioma castellano. Nº 41 10
 Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. Nº 64 46
 Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música, II. Nº 65 31
 Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música, III. Nº 67 39
 VEGA, AURELIO DE LA. Problemática de la música latinoamericana actual. Nº 61 33
 VILA, CIRILO. Situación de la literatura pianística en el experimentalismo contemporáneo. Nº 59 29

VARIOS

BATH, ABDULIA. Experiencias musicales en Alemania Occidental. Nº 66 80
 BOTTO, CARLOS. Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra. Nº 63 62
 GODOY, IRMA. Spoleto y el "Festival de los dos mundos". Nº 60 78
 Los Ballets del "Festival de los dos mundos". Nº 61 39
 La Sagra Musicale Umbra. Nº 63 32
 Los Conciertos de la XIII a "Sagra Musicale Umbra". Nº 65 63
 "Sagra Musicale Umbra". Continuación y final. Nº 66 40
 Concurso Internacional de Composición 1958. Nº 67 68
 LETELIER, ALFONSO. Mi visita a Paul Claudel. Nº 49 18
 La Revista Musical Chilena. Nº 52 3
 Los Conservatorios Regionales dependientes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Nº 53 3
 Grabaciones de música chilena. Nº 59 3
 Sexto Festival de Música chilena. Nº 62 3
 La música electrónica en Chile. Nº 64 3
 La labor de Juan Orrego Salas en el Instituto de Extensión Musical. Nº 68 1
 MORENO, SALVADOR. A propósito de algunos compositores catalanes. Nº 62 27

ORREGO SALAS, JUAN. Rosita Renard, un artista y un ejemplo. Nº 34 3
 Ante una nueva etapa. Nº 34 6
 XXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina. Nº 34 34
 A los lectores de la Revista Musical Chilena. Nº 37 11
 Festivales de Música Americana. Nº 61 3
 PALACIOS, INOCENTE. Discurso pronunciado al inaugurarse el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Nº 53 15
 SALAS VIU, VICENTE. Una nueva etapa. Nº 44 3
 SANTA CRUZ, DOMINGO. La Radio. Nº 37 7
 Discutible Internacionalismo de la S. I. M. C. Nº 40 5
 Centro de Documentación de Música Internacional. Nº 41 14
 El Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas. Nº 53 7
 Los Festivales Latinoamericanos de Música y el Festival de Montevideo. Nº 55 37
 SERRY, CARLOS. Música para Teatro. Nº 63 44
 TRUMPER, BERNARDO. La Comedia Musical en los Estados Unidos. Nº 62 21
 URRUTIA BLONDEL, JORGE. Algunos aforismos sobre Alfonso Leng. Nº 54 69
 Apunte sobre Próspero Bisquertt. Nº 67 56
 VICUÑA, MAGDALENA. La Revista Musical rinde homenaje a Alfonso Leng. Premio Nacional

de Arte, 1957. Nº 54	3	Vicente Salas Viú y el Instituto de Extensión Musical. Juan Orrego Salas, nuevo director del Instituto. Nº 58	3
Noticia biográfica sobre Alfonso Leng. Nº 54	5	WURTH, HERNAN. Evocación de la Academia de Viena. Nº 67	72
La Vida Musical en Suiza. Nº 55	50		
Necesidad de un Teatro Universitario. Nº 56	3		

C R O N I C A

XIX Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile

El viernes 6 de mayo, en el Teatro Astor, se inició la XIX Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Theodor Fuchs, con "La Creación", de Joseph Haydn, en la que participó el Coro de la Universidad de Chile, preparado por los maestros Marco Dusi y Hugo Villarroel y los solistas Mirtha Garbarini (soprano), Hernán Würth (tenor) y Víctor de Narké (bajo).

Además del concierto en el Teatro Astor, "La Creación" fue presentada el sábado 7 en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María y en el Teatro Alameda, el miércoles 11 de mayo, a precios reducidos.

Primer Concierto

"La Creación", de Haydn, que fue estrenada en Chile en el año 1897, en la sala de conciertos del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección del maestro Juan Harthan, no había sido escuchada en conciertos desde aquel entonces. La reposición de este hermoso Oratorio fue un promisor comienzo para la actual temporada sinfónica, tanto por su extraordinaria belleza musical como por la espléndida labor realizada por el maestro Fuchs frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro, preparado por los maestros Dusi y Villarroel y el grupo de solistas que realizaron un excelente trabajo de conjunto.

"La Creación", inspirada en pasajes del Génesis y fragmentos del "Paraíso Perdido", de John Milton, es uno de los mejores exponentes del período clásico y la cúspide del misticismo del autor. Fuchs logró que se expresara con verdadera elocuencia el contenido dramático de la obra de Haydn, acentuando cuanto detalle expresivo pudiese contribuir al realce de su

substancia emocional, sin perder de vista la estructura de cada parte y del total.

La Orquesta Sinfónica de Chile, junto al Coro, se desempeñó con similar elevación, ejecutando sus partes con concentración, afinación, brillo y excelente sonoridad. Los tres solistas que intervinieron en "La Creación" también se destacaron en sus partes. Mirtha Garbarini demostró sus cualidades vocales, gran musicalidad y buen conocimiento del estilo de la obra. Víctor de Narké, bajo, exhibió un timbre bello, viril y expresivo, y Hernán Würth demostró esa musicalidad que nos es bien conocida, y el perfecto conocimiento del estilo de este Oratorio.

Segundo Concierto

La Orquesta Sinfónica de Chile realizó el segundo concierto de la Temporada, en el Teatro Astor, el viernes 13 de mayo, bajo la dirección del maestro Theodor Fuchs, quien se despidió de Chile, después de cinco meses de trabajo frente a la Orquesta Sinfónica, con un programa que incluía las siguientes obras: *Vaughan Williams: Fantasia sobre un tema de Tallis; Tchaikovsky: Concierto en Si bemol* para piano y orquesta, solista Teresa Quesada, y *Hindemith: Sinfonía "Mathis der Mahler"*.

Se inició este concierto con una bellísima versión de la Fantasia sobre un tema de Tallis de Vaughan Williams, la que permitió a las cuerdas de la orquesta demostrar su homogeneidad de conjunto, hermosa calidad de sonido, gran equilibrio y ritmo perfecto. Gracias al conjunto de todas estas cualidades, el maestro Fuchs obtuvo una versión plena de intensidad lírica.

Teresa Quesada, la talentosa pianista peruana, tuvo a su cargo el Concierto N° 1 en Si bemol, de Tchaikovsky. La ver-

sión de Teresa Quesada demostró su limpieza técnica, musicalidad y fuerza, en una versión muy sobria, carente de énfasis romántico, luciendo en todo momento una hermosa calidad de sonido. Fue una versión musical, de clara construcción, expresiva, pero sin desbordes virtuosísticos de ninguna especie.

Se puso término a este concierto con una versión limpia y precisa de la Sinfonía "Mathis der Mahler", de Hindemith.

Este concierto se repitió en la Universidad Técnica de Valparaíso el sábado 14 de mayo.

Tercer Concierto

Bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, director de la Sinfónica de México, la Orquesta Sinfónica de Chile realizó su tercer concierto de la temporada, en el Teatro Astor, el viernes 20 de mayo. El programa de este concierto constó de las siguientes obras: *Beethoven: Obertura "Egmont"*; *Haydn: Sinfonía N° 94, "La Sorpresa"*; *Bartok: Concierto para Piano y Orquesta N° 1*, solista: Alfonso Montecino, y *Respighi: "Los Pinos de Roma"*.

Tanto la interpretación de la Obertura "Egmont", de Beethoven, como la versión de la Sinfonía "Sorpresa", de Haydn, fueron objeto de una depurada interpretación y buen rendimiento técnico de la orquesta, pero sin mayor aliento.

En cambio, el estreno en Chile del Concierto N° 1, de Bartok, para piano y orquesta, que reunió a dos grandes artistas americanos, como lo son Herrera de la Fuente y Alfonso Montecino, fue un verdadero acontecimiento artístico, a pesar de los deslices en la ejecución de la orquesta y del solista. No obstante, tanto el director como el solista ofrecieron una visión clara dentro del marco estético que corresponde a este Concierto, a esa sequedad sonora propia a la primera época de Bartok, en que la columna vertebral que

sostiene sus ideas es el ritmo descarnado, desprovisto de atmósferas circundantes o desarrollo armónico que pueda suavizar su agresividad patética.

Montecino, como excelente músico que es, salió triunfante de una obra que es capaz de derrotar a cualquier pianista y conjuntamente con Herrera de la Fuente realizó una obra de alto valor artístico.

Concluyó este programa con una magnífica versión de "Los pinos de Roma", de Respighi, en la que el director extrajo del conjunto una riqueza de color, intensidades sonoras y tenues matices que en todo momento reflejaron la línea de esta obra. La Orquesta Sinfónica de Chile realizó una labor altamente encomiable, de elevado rendimiento y que corrobora su calidad artística.

Este concierto fue repetido a precios reducidos, el domingo 22, en el Teatro Astor, con un rendimiento superior, inclusive, al del día viernes.

Cuarto Concierto

Se realizó este concierto en el Teatro Astor, el viernes 27 de mayo, bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, con un programa que incluyó: *Suite de Ballet "Fronteras"*, de Luis Herrera de la Fuente, primera audición en Chile; *Concierto N° 2 para piano y orquesta, de Bartok*, solista Adela Ilevicky, y *Sinfonía N° 5, en Mi menor, de Tschai-kovsky*.

La Suite de Ballet "Fronteras", bajo la dirección de su autor, nos permitió escuchar, por primera vez, una partitura de Luis Herrera de la Fuente, obra realizada con maestría, rica de matices, de diáfana orquestación, realizada con severa economía instrumental y gran variedad de ritmos.

El Concierto N° 2, para piano y orquesta, de Bartok, ejecutado por la joven pianista Adela Ilevicky, quien ofreció una versión ordenada, pero ausente de toda

penetración de la esencia de esta obra, permitió a esta artista, no obstante, demostrar su extraordinaria seguridad técnica, fuerza y amplitud de sonido. A la orquesta le faltó ensayos y sólo pudo ofrecer una versión superficial de la sutilísima orquestación, extraordinario brillo y refinamiento musical, que caracteriza a este segundo concierto.

Se puso término al concierto con una versión equilibrada y expresiva de la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky, en la que Herrera de la Fuente demostró, en todo momento, su buen gusto, aunque la orquesta no siempre respondió con eficacia.

Quinto Concierto

Siempre bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, el viernes 3 de junio, en el Teatro Astor, tuvo lugar el quinto concierto de la temporada. El programa incluyó las siguientes obras: *Allende: "La Voz de las calles"; Bartok: Concierto Nº 3 para piano y orquesta; Debussy: "L'après midi d'un faune"; Ravel: "Dafnis y Cloe"*.

El maestro Luis Herrera de la Fuente supo captar la poesía serena, la atmósfera nostálgica y el contenido poético fino y profundamente chileno de "La Voz de las Calles", del maestro Allende, a través de una versión orquestalmente equilibrada.

Se puso fin al ciclo de los tres conciertos para piano y orquesta, de Bartok, con la ejecución del tercero de estos conciertos, el que estuvo a cargo de Herminia Raccagni, quien supo, en todo momento, ofrecer una versión seria y madura, a la que debe agregarse su gran eficiencia técnica y un consciente estudio de los valores estilísticos de esta obra. Por su parte, la orquesta realizó una versión cuidada aunque no totalmente lograda desde el punto de vista de enlace entre el conjunto y la solista.

Tanto la Orquesta Sinfónica como su director realizaron versiones de gran acierto de *L'Après midi d'un faune*, de Debussy, y de la Segunda Suite, de *Dafnis y Cloe*, de Ravel. En la primera de estas obras pudo apreciarse la magnífica calidad del primer flautista, a quien le cupo una responsabilidad destacada y en la que la orquesta demostró profundidad musical, rica en matizaciones y de gran seguridad en los ritmos y afinación. La sonoridad brillante y extraordinaria fuerza que el maestro Herrera de la Fuente le imprimió a la obra de Ravel, le merecieron al director y a la orquesta la entusiasta ovación del público.

Este concierto se repitió el sábado 4 de junio, en la Universidad Técnica de Valparaíso.

Sexto Concierto

El concierto de despedida del maestro mexicano Luis Herrera de la Fuente, realizado en el Teatro Astor, el viernes 10 de junio, incluyó en su programa las siguientes obras: *Beethoven: Sinfonía Nº 7 en La mayor; Alban Berg: Concierto para violín y orquesta*, y *José Pablo Moncayo: "Huapango"*.

El punto culminante de esta velada fue el hermoso Concierto para Violín y Orquesta, de Alban Berg, ejecutado por Pedro D'Andurain, cuya sensibilidad, profundo conocimiento de la obra y segura técnica le permitieron realizar una espléndida versión de este concierto. D'Andurain demostró, una vez más, la etapa de indudable superación y madurez que ha alcanzado y lo que lo coloca entre los más destacados intérpretes actuales.

No cabe duda que este concierto representa una de las obras más hermosas y profundas de la música contemporánea y en la versión que escuchamos, el maestro Herrera de la Fuente se identificó plenamente con su contenido espiritual y, por ende, la Orquesta Sinfónica de Chi-

le supo ofrecer una actuación eficaz que, seguramente, con un mayor número de ensayos, le habría permitido una mayor naturalidad y soltura, como la que el solista supo ofrecer en todo momento.

Se inició este concierto con una versión poco lograda de la Séptima Sinfonía de Beethoven y terminó con el "Huapango", del mexicano J. P. Moncayo, obra un tanto vacía, cuyo interés primordial se encuentra en el material folklórico en que se basa.

Séptimo Concierto

Bajo la dirección del maestro Armando Carvajal, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó el séptimo concierto de la temporada en el Teatro Astor, el viernes 17 de junio. El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Wolff-Ferrari: Obertura "El Secreto de Susana"*; *Beethoven: Concierto para violín en Re mayor, Op. 61*; *Allende: Escenas campesinas*; *Debussy: El Mar*.

Como este año se cumplen veinte años desde la fundación del Instituto de Extensión Musical y de la Orquesta Sinfónica que de él depende, el maestro Armando Carvajal, fundador de la Sinfónica, fue invitado a dirigir el concierto de aniversario. El maestro Carvajal ha dedicado su vida a la actividad musical tanto dentro de la pedagogía como en la de la dirección orquestal desde los tiempos de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y hasta 1940 frente a la Sinfónica de Chile. Con razón se le ha reconocido como uno de los pioneros de la actividad sinfónica en América y este reconocimiento y respeto le fueron espontáneamente otorgados, al subir al podium del Teatro Astor, por el público que lo ovacionó.

Armando Carvajal inició el concierto con una versión bien lograda de la Obertura "Il Segreto di Susana", ópera de Wolff-Ferrari. En seguida, el Concierto

para violín y orquesta de Beethoven, marcó el punto cumbre de este programa, gracias a la interpretación del solista Enrique Iniesta, quien hizo gala de una excelente calidad de sonido, limpidez extraordinaria en la ejecución y una rica gama expresiva que le mereció una prolongada ovación del público.

Las "Escenas Campesinas", de Allende, fue objeto de una magnífica interpretación por parte del maestro Carvajal, quien, hace ya cuarenta años, estrenara esta obra en Chile. Se puso término al concierto con "El Mar", de Debussy, obra que el maestro Carvajal y la Orquesta Sinfónica ejecutaron con propiedad, aunque sin mayor brillo.

Octavo Concierto

Bajo la dirección del eminente director alemán Georg Ludwig Jochum, tuvo lugar el octavo concierto de la temporada en el Teatro Astor, el viernes 24 de junio. El programa incluyó las siguientes obras: *Weber: Obertura "Euryanthe"*; *Strauss: Cuatro Canciones Póstumas*, solista Clara Oyuela, y *Schubert: Sinfonía Nº 7 en Do mayor*.

El maestro Jochum es un artista de gran personalidad, cuya identificación con la música y el equilibrio con que ésta logra materializarse a través de su alto dominio técnico, rica imaginación y profundo sentimiento emocional, hicieron posible su expresión a través de una realidad sonora de alta calidad. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Jochum se transformó, ofreciendo un concierto memorable.

Georg Ludwig Jochum, titular de la Orquesta y del Teatro de Opera de Duisburg, antes de venir a Chile, realizó una amplia gira por Alemania con la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo, frente a la que cosechó los más calurosos aplausos por sus extraordinarias actuaciones. En su primer concierto frente a la Sinfó-

nica volvió a repetir los éxitos obtenidos anteriormente en Austria, Italia, Checoslovaquia, Francia, España, Finlandia, Holanda, Suecia, El Líbano, Japón y América del Sur.

Se inició este concierto con una brillante versión de la Obertura "Euryanthe", de Weber, que se singularizó por su transparencia y brillo. Las "Cuatro últimas canciones", de Richard Strauss, contaron con la inteligente interpretación de Clara Oyuela, quien, como es habitual en ella, hizo gala de musicalidad y de un excelente fraseo. Jochum acompañó a la solista con gran profundidad, logrando

expresar toda la angustia que encierra esta bella partitura.

La Sinfonía N° 7, de Schubert, fue uno de los más grandes aportes a esta temporada de conciertos, en la que el maestro Jochum hizo resaltar toda la luminosidad y genuina poesía de esta obra. La Sinfónica, por su parte, respondió a la batuta del maestro con una precisión y afinación admirables. La riqueza del sonido de las maderas, especialmente de del oboe, la elocuencia de los matices y del fraseo de toda la orquesta y la luminosidad de las cuerdas correspondieron en forma admirable a las exigencias de esta sinfonía.

XIX Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical

Primer Concierto

En el Teatro Antonio Varas, el 13 de junio se inauguró la XIX Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical, en la que la pianista Elvira Savi tocó los *Veinticuatro Preludios de Chopin* y el Cuarteto Santiago ejecutó el *Cuarteto N° 1 de Bartok*.

Elvira Savi se desempeñó con su habitual seriedad y musicalidad en la interpretación de los *Preludios de Chopin* y el Cuarteto Santiago, que ha logrado una etapa de gran madurez, corroboró sus anteriores conquistas, ofreciendo una versión magnífica del *Primer Cuarteto de Bartok*.

En forma unánime, la crítica realizó las cualidades del Cuarteto Santiago en esta ocasión, destacando su probada seguridad técnica, honda penetración de su estilo, eficaz afinación y equilibrio, riqueza expresiva y brillo instrumental.

Segundo Concierto

El 27 de junio tuvo lugar el segundo concierto de cámara de la temporada, en el Teatro Antonio Varas, concierto en el que participaron el Cuarteto Santiago y la pianista Flora Guerra. Inició el programa Flora Guerra con los *Nueve estudios para piano de P. H. Allende* y el Cuarteto Santiago tocó el *Segundo Cuarteto de Cuerdas de Bartok*.

Flora Guerra, al interpretar las obras de Allende confirmó su sólido prestigio de magnífica y seria intérprete y extrajo de los Estudios del gran compositor chileno, su contenido rico y original. En seguida, el Cuarteto Santiago demostró, una vez más, la alta calidad artística lograda por cada uno de sus componentes al ofrecer una interpretación impecable del *Segundo de los Cuartetos de Bartok* dentro de un equilibrio, precisión y una cabal penetración de su contenido estético.

VI Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile

Primer Concierto

El viernes 13 de mayo, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, inició de manera brillante su VI Temporada de Abono. En este concierto se ejecutó, en primer término, la *Sinfonía N° 48 "María Teresa", de Haydn*, en primera audición en Chile; *Brahms: Concierto en Re mayor, Op. 77*, para violín y orquesta, solista Pedro D'Andurain, y *Strauss: Don Juan, Op. 20*.

Como durante este año la Orquesta Filarmónica de Chile ha programado sus conciertos los días viernes, a la misma hora en que se realizan los de la Orquesta Sinfónica en el Teatro Astor, no nos fue posible asistir sino que a su repetición, el domingo en la mañana.

La Orquesta Filarmónica se presentó en un nivel de gran seriedad, con obras cuidadosamente preparadas, cuyo resultado puede considerarse altamente halagador para este conjunto.

Se inició el concierto con *Sinfonía N° 48 de Haydn*, que no pudimos escuchar. En el concierto en Re mayor de Brahms, el acompañamiento de la orquesta estuvo a la altura del sobresaliente desempeño de Pedro D'Andurain. La seguridad, dominio técnico, profunda emotividad y buen gusto con que D'Andurain abordó esta difícil obra nos produjo el impacto emotivo que sólo los más grandes virtuosos pueden ofrecer. El maestro Matteucci, frente a la Filarmónica, demostró ser un acompañante de primera categoría, ofreciéndonos una grandiosa versión del Concierto de Brahms.

Se puso fin a este programa con el poema sinfónico "Don Juan", de Strauss, en una versión seria, trabajada y que demostró el profundo conocimiento de Matteucci de esta emotiva partitura. El

conjunto respondió con precisión, buena afinación y brillo orquestal.

Segundo Concierto

Bajo la dirección del maestro húngaro Pablo Komlos, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Porto Alegre (Brasil), se realizó el segundo concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile, en el Teatro Municipal, el viernes 20 de mayo. En este concierto se tocó el siguiente programa: *Weber: Obertura "El cazador furtivo"*; *Mozart: Concierto N° 2, en Si bemol mayor, para fagot y orquesta*, solista Emilio Donatucci; *Smetana: "El Moldava"*, y *Beethoven: Sinfonía N° 7 en La mayor, Op. 92*.

Este programa de la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Komlos, resultó poco feliz, especialmente si se le compara con el magnífico concierto de inauguración de la temporada. El director conoce bien las obras y sus indicaciones son ajustadas, pero nos dio la sensación, en este primer concierto, de poco vuelo. La Orquesta respondió con cansancio y desgano. No fueron felices las interpretaciones de la Obertura de Weber, pesado "El Moldava" y aunque mucho mejor la ejecución de la Séptima Sinfonía, tampoco fue buena. La primera audición del Concierto N° 1 para fagot y Orquesta en Si bemol, de Mozart, sirvió para lucir al primer fagotista de la Filarmónica, Emilio Donatucci, quien realizó una espléndida labor como solista, en este bello concierto de Mozart.

El concierto se repitió en el Teatro Municipal, el domingo en la mañana, a precios reducidos.

Tercer Concierto

La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Pablo Komlos, realizó su tercer

concierto en el Teatro Municipal, el viernes 27 de mayo, con "El Pájaro de Fuego", de *Stravinsky*; el *Concierto para violín en Mi menor, de Mendelssohn*; solista Alberto Dourthé y la *Quinta Sinfonía de Tchaikovsky*.

El maestro Komlos demostró en este concierto su experiencia, a través de la disciplina, homogeneidad y buena afinación que supo imprimirle a la orquesta. Su interpretación de "El Pájaro de Fuego" fue acertada y de fino colorido, pero en la versión de la Quinta Sinfonía de Tchaikovsky fue donde demostró un fino equilibrio de lo pasional y emotivo dentro de una estructuración equilibrada de los planos sonoros y de una matización de refinado buen gusto.

Alberto Dourthé tuvo una buena actuación en el Concierto de Mendelssohn, luciendo una técnica segura en la versión clara, vibrante y emotiva de este hermoso concierto.

Quarto Concierto

Para dirigir el cuarto y quinto conciertos de la temporada, la Orquesta Filarmónica de Chile invitó al gran compositor y director de orquesta panameño Roque Cordero, gran figura de la música del continente, sobre cuya personalidad y carrera publicamos una detallada noticia en la Crónica de esta misma Revista.

El primero de los conciertos dirigidos por el maestro Cordero se realizó en el Teatro Municipal, el 3 de junio, y se inició con dos composiciones del maestro: *Adagio Trágico* y *Sinfonía Nº 1*. En la segunda parte del programa se escuchó el *Concierto en La, de Mozart*; solista Juan Correa, y la *Obertura "Gruta de Fingal", de Mendelssohn*.

Tanto el "Adagio Trágico" como la Sinfonía Nº 1 de Roque Cordero demuestran la maestría del compositor que domina su oficio, aunque esto se revela más claramente en el "Adagio Trágico", escrito a

la memoria del ex Presidente Remón, página emotiva en la que el dolor se revela a través de un manejo orquestal que acentúa la idea conductora, pero sin desbordes expresivos.

La Sinfonía Nº 1, en cambio, peca por los excesos y un demasiado dilatar y repetir del elemento temático. No obstante, su elaboración hace presentir al músico que más tarde, a través de su Sinfonía Nº 2, habrá de colocarse entre los grandes compositores de Latinoamérica.

Roque Cordero demostró un trabajo minucioso como director frente al conjunto y acompañó con gran flexibilidad al joven clarinetista Juan Correa, en el Concierto en La, de Mozart. El solista supo desarrollar en todo momento sus facultades artísticas y su trabajo fue el de un músico con extraordinarias posibilidades, a pesar de ciertas fallas de fraseo y matización.

Se puso fin a este concierto con una hermosa versión de "La Gruta de Fingal", en la que el maestro Cordero lució sus facultades como director y bajo cuya batuta la Orquesta Filarmónica tocó con honradez y seguridad.

Quinto Concierto

El maestro panameño Roque Cordero se despidió del público chileno con el concierto realizado en el Teatro Municipal, el viernes 10 de junio, en el que actuó como solista el cellista francés Bernard Michelin en el *Concierto para violoncello en Si menor, Op. 104, de Dvorak*. Completó este programa la *Obertura "Egmont", de Beethoven* y la *Sinfonía Nº 5 en Si bemol mayor, de Schubert*.

La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Cordero, ofreció una espléndida versión de la Obertura "Egmont", tanto desde el punto de vista instrumental como estilístico. La Sinfonía Nº 5, de Schubert, aunque menos lograda, demostró por parte del director y de la

orquesta una compenetración con el espíritu de la obra, en la que los defectos de ejecución fueron más bien de forma.

Bernard Michelin demostró, en el Concierto para violoncello de Dvorak, su magnífica técnica, seguridad y autoridad, haciendo gala de fraseo de gran músico y perfecta afinación. Roque Cordero lo acompañó con gran atención, adaptándose a la interpretación del solista y conduciendo la orquesta con un esmero que permitió una versión cuidada, aunque sin la necesaria soltura que demandaba la actuación del solista.

Sexto Concierto

Bajo la dirección del maestro Gustav Konig, titular de la Orquesta Sinfónica de Essen y con la actuación del violinista francés Christian Ferras, la Orquesta Filarmónica ofreció el sexto concierto de la temporada, en el Teatro Municipal, el viernes 17 de junio, con un programa dedicado a obras de Beethoven: *Concierto para violín en Re mayor, Op. 61, Sinfonía Nº 6 y Obertura "Leonora", Nº 3, Op. 72.*

Mientras en el Teatro Astor la Sinfónica de Chile tocaba el Concierto para violín y orquesta de Beethoven con Enrique Iniesta como solista, en el Municipal se escuchaba esta misma obra ejecutada por Christian Ferras bajo la batuta de Gustav Konig, quien supo demostrar a lo largo de todo el programa su profundo conocimiento de la obra de Beethoven, su penetración en el mundo espiritual del maestro de Bonn y su clarísima técnica de comunicación.

Christian Ferras dio pruebas de su bien cimentada fama al ofrecer una versión

depurada, cuidadosa y brillante del hermoso concierto en Re mayor, en el que demostró un absoluto dominio de la partitura y del espíritu beethoveniano, haciendo gala de depurada técnica y musicalidad.

Tanto en esta obra como en la Sinfonía Pastoral y en "Leonora", la Orquesta Filarmónica siguió la batuta del director con gran atención, obteniéndose un óptimo resultado musical.

Séptimo Concierto

En el segundo concierto bajo la dirección del maestro Gustav Konig, el domingo 26 de junio, la Orquesta Filarmónica de Chile ejecutó, en el Teatro Municipal, el siguiente programa: *Schubert: Sinfonía Inconclusa; Mozart: Pequeña Serenata Nocturna; Wagner: Preludio de Lohengrin, "Idilio de Sigfrido" y Obertura de la ópera "Rienzi".*

Una versión muy correcta de la Octava Sinfonía de Schubert inició este programa, en la que, tanto como en la "Pequeña Serenata Nocturna", de Mozart, el maestro Konig dio pruebas de su gran seriedad, profundidad y conceptos muy claros con respecto a la interpretación, los que fueron seguidos con fidelidad por la orquesta.

En la segunda parte de este programa, dedicado a obras de Wagner, a pesar de las imprecisiones de sonido y afinación, el maestro Konig logró imprimir la calidad atmosférica requerida al "Idilio de Sigfrido", y con menor suerte, al Preludio de Lohengrin. La Obertura Rienzi fue ofrecida en una versión muy brillante, que mereció el entusiasta aplauso del público.

Concierto extraordinario a beneficio de los damnificados del Sur

El miércoles 29 de junio, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección del maestro Gus-

tav Konig y con la colaboración de la gran pianista Annia Dorfmann, ofreció un concierto extraordinario a beneficio

de los damnificados de la zona sur. En este Festival de Beethoven se ejecutaron las siguientes obras: *Sinfonía Nº 6 en Fa*

mayor, Op. 68, "Pastoral"; Concierto Nº 1 en Do mayor, Op. 15, y Obertura "Leonora" Nº 3, Op. 72.

CONCIERTOS

Ciclo para Violoncello y Piano de Beethoven en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Un acontecimiento de verdadero valor artístico constituyó la interpretación de la obra integral para violoncello y piano de Ludwig van Beethoven, realizado por Elvira Savi y Hans Loewe, bajo los auspicios del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Las cinco Sonatas para violoncello y piano y las tres series de Variaciones escritas por Beethoven para esta misma combinación instrumental, fueron agrupadas en tres recitales, muy bien equilibrados en duración y estilos, y los solistas se colocaron frente a cada una de estas obras, en una actitud fundamentalmente consecuente con el espíritu de cada una de ellas y con las exigencias propias a la práctica de música de cámara.

Hans Loewe y Elvira Savi no se contentaron con desempeñar correctamente su papel de meros ejecutantes, sino que nos ofrecieron una verdadera interpretación de las obras, expresadas a través de versiones, en que los elementos de estilo, y la posición estética del creador fueron profundamente considerados.

La *Revista Musical Chilena* se complace en publicar en este mismo número, un estudio del compositor y profesor Juan Orrego Salas sobre "La obra para violoncello de Beethoven".

Coro Polifónico de la Papelera de Puente Alto

El 29 de abril, en la Iglesia de San Agustín, el Coro Polifónico de la Compañía

de Papeles y Cartones, acompañado por la Orquesta "Pablo Casals", bajo la dirección de Rafael Vidales, cantó la Misa de Réquiem, de Mozart, actuando como solistas Norma Sanhueza, Raquel Veloso, Adolfo Fleck y Luis Muñoz.

El Coro Polifónico de la Papelera, compuesto exclusivamente por empleados, obreros y miembros de la familia del personal de la Compañía, se fundó en agosto de 1959. A los tres meses, después de actuaciones en Puente Alto, se presentó en Santiago en los festivales corales de la Asociación de Educación Musical y en diciembre de ese mismo año, en el Teatro Municipal, cantó obras del repertorio clásico y dos corales del Oratorio *Himmelfahrt*, de J. S. Bach.

Tanto la Orquesta "Pablo Casals" como el Coro Polifónico de la Papelera, ejecutaron con dignidad la Misa de Réquiem, de Mozart.

Orquesta de Cámara de Las Condes

El 30 de abril, en la Escuela Militar, la Orquesta de Cámara de las Condes, bajo la dirección de su director titular, Tito Ledermann, ejecutó un concierto gratuito al aire libre, en el que se interpretaron las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Coriolano; Mendelssohn: Sueño de una noche de verano, y Liszt: Concierto para piano y orquesta Nº 1*, solista: Margarita Laszloffy.

Conciertos Educativos en la Sala Valentín Letelier

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, a través del Departamento de Extensión Musical Educativa de la Universidad, inició el 28 de abril, en la Sala Valentín Letelier, el ciclo de conciertos gratuitos para estudiantes. El primer programa estuvo a cargo del Cuarteto Santiago, quien ejecutó el siguiente programa: *Mozart: Cuarteto en Re menor, K. 387; Honegger: Cuarteto Nº 2*, y *Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2*.

El segundo programa, el 5 de mayo, fue un Festival Beethoven, a cargo de la pianista Elvira Savi y del violoncellista Hans Loewe. Estos artistas ejecutaron: *Sonata en Sol menor, Op. 5, Nº 2; Doce Variaciones sobre el tema "Ein Maenchen oder Weibchen"* y *Sonata en Do mayor, Op. 102, Nº 1*.

En el tercer concierto de esta serie, el 12 de mayo, actuó el Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música, integrado por Jaime de la Jara, Francisco Quezada, Abelardo Avendaño y Jorge Román, quienes ejecutaron: *Schubert: Cuarteto en un movimiento* (op. post) y *Ravel: Cuarteto en Fa*. La cantante Isabel de Cisneros y Luis López, guitarra, en la segunda parte de este programa, interpretaron obras de Morales, Luis de Milán, Pisador y Juan Vásquez. Isabel de Cisneros, acompañada por el Cuarteto del Conservatorio, cantó una *Suite de seis canciones francesas del siglo XV* para soprano y cuarteto.

El 19 de mayo tuvo lugar el cuarto concierto, que estuvo a cargo del tenor Hans Stein, acompañado al piano por Ruby Reid. Cantó obras de Pergolesi, Caccini, Cesti, Purcell, Schubert, Dvorak, Wolf, Schidlowsky y Revueltas.

Un recital de piano a cargo de René Reyes tuvo lugar el 2 de junio, en el que este distinguido pianista tocó un programa que incluyó obras de Bach, Mozart, Debussy, Allende y el Carnaval, Op. 9 de Schumann.

En el concierto del 9 de junio se realizó un Festival Folklórico a cargo de Margot Loyola. En esta ocasión, la folklorista dio a conocer versiones recogidas por ella de Canciones Pascuenses con acompañamiento de guitarra; Canciones Araucanas, con acompañamiento de kultrum, y Canciones Criollas, campesinas, tonadas campesinas y urbanas y cuecas.

El 23 de junio, el concierto estuvo a cargo del barítono Manuel Cuadros, acompañado por Eliana Valle. Este cantante interpretó obras de Monteverdi, Pergolesi, Mozart, Schumann, Baeza Marmabio y Ravel.

Se puso fin a este primer ciclo de conciertos con un recital de Elvira Savi. Esta magnífica pianista ofreció un hermoso programa que incluyó la Suite inglesa en Sol menor de Bach; veinticuatro preludios de Chopin, Otoñales de Leng y Children's Corner de Debussy.

Coro del Conservatorio Nacional de Música

Bajo la dirección de su director, Gustavo Becerra, el Coro del Conservatorio Nacional de Música se presentó en el Auditorio de la Biblioteca Nacional, el miércoles 25 de mayo, en un concierto gratuito, en el que cantó obras de Lassus, Byrth, Amengual, corales anónimos antiguos y la Cantata Nº 4 de J. S. Bach.

Esta nueva agrupación coral, que cuenta con sólo un año de vida, se destacó por la pureza de las voces, su musicalidad y la justeza de interpretación de los coros cantados en este programa. Acompañó al piano Cirilo Vila.

Concierto de música concreta y electrónica en la Universidad Católica

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 8 de junio, el musicólogo y compositor Samuel Claro Valdés, ofreció una conferencia sobre las nuevas experiencias en el campo de la música concreta y electrónica. Su exposición clara, ordenada y extraordinariamente interesante, reveló al auditorio los aspectos científicos y mecánicos que se relacionan con la elaboración de estas nuevas expresiones sonoras. Tanto desde el punto de vista científico como estético, Samuel Claro supo demostrar cómo trabaja el compositor electrónico, lo que pudo apreciarse claramente a través de los ejemplos sonoros que eligió para demostrar algunos de estos elementos.

En seguida dio a conocer algunas de las obras sobresalientes creadas en Europa dentro de estas técnicas por compositores como los franceses Henry y Shaeffer, dentro de la música concreta, y dentro del campo de la electrónica las "Variaciones Espectrales", de Asuar, y Estudio Nº 1 del propio Samuel Claro, las primeras dos obras chilenas dentro de esta disciplina y luego del maestro de la electrónica en Alemania, Karlheinz Stockhausen: Estudio Nº II y Cántico de los adolescentes.

Conciertos de Cámara en el Instituto Chileno-Alemán

Extraordinaria actividad de conciertos de cámara ha iniciado este año el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. Después del ciclo de Sonatas para violoncello y piano de Beethoven, reseñado más arriba, hubo un recital de "Lieder" para conmemorar los 150º y 100º aniversarios de Chopin, Mahler, Wolf y Schumann. Actuaron en este concierto la soprano Clara

Oyuela, el tenor Hernán Würth y acompañó al piano Elvira Savi.

El 1º de junio se inició el ciclo de seis conciertos de música de cámara, con un Festival Mozart a cargo del Cuarteto Santiago, que interpretó *Cuarteto ne Re menor, K. V. 421*, *Cuarteto en Do mayor, K. V. 465* y *Quinteto en Sol menor, K. V. 516*, con Sofía González como segunda viola.

Un Festival Bach ocupó la segunda fecha de este ciclo, el 8 de junio, en el que la soprano Clara Oyuela interpretó una serie de Arias de diferentes cantatas de este autor, acompañada por Alfredo Kirsch, oboe, y Federico Heinlein, piano. En la segunda parte del concierto, la flautista Klara Fries y Ellen Tanner, piano, ejecutaron Sonatas para flauta y piano, en Si menor y en Mi mayor.

Tres conciertos del Cuarteto "Drolc"

El Cuarteto "Drolc", fundado en 1950 por miembros de la Orquesta Filarmónica de Berlín, ha sido nuevamente invitado a Chile por el Instituto Chileno-Alemán de Cultura en esta gira que el ya famoso conjunto realiza por Latinoamérica, bajo los auspicios del Gobierno de Bonn.

Sus integrantes: Eduard Drolc, primer violín; Heinz Boettger, segundo violín; Siegbert Ueberchaer, viola, y Heinz Majowski, cello, en los tres conciertos realizados los días 15, 16 y 18 de junio, demostraron todas las virtudes de una tradición musical de cámara, que se manifestó tanto en el terreno técnico a través de una sólida unidad de arco, de vibrato y calidad de timbre, dentro de la diferenciación propia a cada instrumento, como en el terreno estético al profundizar en cada obra el estilo que le es propio. Junto a estas virtudes colectivas, cada instrumentista ofreció su aporte indivi-

dual de artista y de profesional de profunda formación.

En los tres conciertos que comentamos, el Cuarteto Drolc nos hizo escuchar las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto en Re mayor, Op. 76, N° 5*; *Honegger: Cuarteto en Do menor (1917)*; *Schubert: Cuarteto en Do menor, Op. póstumo*; *Beethoven: Cuartetos en Si bemol mayor, Op. 18, N° 6, en Fa menor, Op. 95, y en Do mayor, Op. 59, N° 3*; *Mozart: Cuarteto en Do mayor, K. V. 465*; *Haydn: Cuarteto, Op. 1, N° 1, y Brahms: Cuarteto en Do menor, Op. 51, N° 1.*

El último de estos conciertos fue ofrecido por el Cuarteto Drolc, a beneficio de los damnificados del Sur.

Festival Hugo Wolf

Continuando con el ciclo de conciertos de cámara del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el 22 de junio, se celebró un Festival Hugo Wolf, en el que participaron Clara Oyuela, soprano; Hernán Würth, tenor, y Rudolf Lehmann, piano, en "Italienisches Liederbuch", de Heyse.

Festival Beethoven

El Cuarteto Santiago, con la colaboración de Ellen Tanner, piano, realizó el 30 de junio un Festival Beethoven, en el que ejecutaron los siguientes Cuartetos: *en Do mayor, Op. 18, N° 3*; *en Mi menor, Op. 59, N° 2*, y *Cuarteto para violín, viola, cello y piano, en Mi bemol mayor, Op. 16.*

Concierto en el Instituto Chileno-Británico de Cultura

El 24 de mayo, en la Sala de Conciertos del Instituto Chileno-Británico de Cultura, se realizó un concierto a base del siguiente programa: *Benjamin Britten: Seis Metamorfosis, según Ovidio, Op. 49,*

para solo de Oboe, solista Adalberto Clavero; Mozart: Concerto en Si bemol para fagot y piano, con Emilio Donatucci, fagot, y Eliana Valle, piano; Bach: Concerto en Do menor para violín, oboe y piano, con Norma Kokisch, Adalberto Clavero y Eliana Valle.

Inauguración de la Temporada de Cámara del Departamento de Música de la Universidad Católica

En el Teatro Camilo Henríquez, el 14 de junio, se inauguró la Temporada de Cámara del Departamento de Música de la Universidad Católica, la que estuvo a cargo de la Agrupación de Cámara de la Católica, nuevo cuarteto que se suma a los numerosos conjuntos profesionales de la capital. Este conjunto está integrado por los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile: Iniesta, Ansaldi, Díaz y González, quienes ejecutaron el *Cuarteto, Op. 123, de Beethoven*; *Cinco Piezas Infantiles*, del brasileño *Camaargo Guarneri*, y *Quinteto, Op. 44, en Mi bemol, para piano y cuarteto de cuerdas*, en el que actuó la pianista Giocasta Corma.

Aunque cada uno de los artistas mencionados es ampliamente reconocido por su capacidad artística, el novel conjunto no logró, en esta ocasión, superar las dificultades del Cuarteto de Beethoven, aunque se desempeñaron con honradez, seguridad y equilibrio sonoro. Superior fue el resultado de las Cinco Piezas Infantiles, de Guarneri, en las que el primer violín tiene la máxima responsabilidad. En Schumann, tanto el cuarteto como la pianista se desempeñaron con gran sentido de la responsabilidad, a pesar de la deficiente afinación.

Coro de la Universidad de Chile celebra sus 15 años de vida cantando trozos de obras sinfónico-corales

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el miércoles 29 de junio, el Coro de la Universidad de Chile celebró el decimoquinto aniversario de su fundación, con un acto académico. En esta ocasión hicieron uso de la palabra el Secretario de la Universidad, señor Alvaro Bunster y el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier. Los elementos más antiguos de la institución cantaron trozos de las composiciones sinfónico-corales, que el coro ha cantado en sus quince años de vida y con la participación de todos sus integrantes, el Coro interpretó fragmentos del oratorio "El Mesías", de Haendel, y "La Creación", de Haydn. Acompañó en órgano, Cirilo Vila.

Ciclo de Conciertos de la Agrupación G. A. N. D.

El Grupo de Ayuda Niños Damnificados, integrado por profesores y alumnos del Conservatorio Nacional de Música, ha programado una serie de conciertos, el primero de los cuales tuvo lugar el 25 de junio, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con el fin de ayudar a los niños traídos a Santiago desde las regiones sureñas. Como primera medida se ha impuesto, este grupo, la obligación de apadrinar a los niños alojados en el Hogar N° 1 "Japón". Estos conciertos, que alumnos y profesores del Conservatorio ofrecen sin cobrar remuneración alguna, también son gratuitos para el público, pero éste, para poder asistir a ellos, debe presentarse con un paquete que contenga útiles de aseo, libros escolares, li-

bros de cuentos, juguetes, juegos, golosinas, frutas secas, tónicos y vitaminas. Todo lo que se recolecte será donado, cada domingo, por miembros del Conservatorio Nacional, a los niños que se encuentran refugiados en Santiago, a los que visitarán en los distintos hogares infantiles de la capital.

En este primer concierto de G. A. N. D. actuaron la soprano Lucía Gana, acompañada al piano por la profesora Elvira Savi, interpretando obras de Brahms, Orrego Salas y Mozart, y el Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música, integrado por Jaime de la Jara y Francisco Quezada, violines; Abelardo Avendaño, viola, y Jorge Román, cello, quienes ejecutaron Cuarteto en un movimiento de Schubert y Cuarteto en Fa, de Ravel.

Los próximos conciertos tendrán lugar el 2 y 9 de julio, en la Sala Mozart y el Salón de la Biblioteca Nacional, respectivamente.

Segundo Concierto de la Temporada de Cámara del Departamento de Música de la Universidad Católica

El martes 28 de junio, en el Teatro Camilo Henríquez, se realizó el segundo concierto de la Temporada de Cámara, del Departamento de Música de la Universidad Católica, esta vez con un programa dedicado a la conmemoración del natalicio de tres grandes "liederistas" alemanes: Schumann, Wolf y Mahler, a cargo de los solistas Clara Oyuela, soprano; Hernán Würth, tenor, y Federico Heinelein, piano.

El programa comprendió seis canciones sobre textos de Morike, de Wolf, el "Liederkreis", Op. 39, de Schumann, y cinco composiciones vocales de Mahler.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

O V A L L E

Jornadas Culturales en Ovalle

Entre el 21 de abril y el 5 de mayo se realizaron, en Ovalle, las primeras Jornadas de Extensión Universitaria, bajo los auspicios de la Sociedad Musical "Dr. Antonio Tirado Lanás". El Teatro Cervantes, el Salón de Actos del Liceo de Hombres y el Club Social fueron los escenarios del vasto programa cultural presentado.

Dentro del campo de la música, hubo conciertos del Cuarteto Santiago y un Festival Folklórico, a cargo de Margot Loyola y su conjunto.

Temporada de Conciertos

La Sociedad Musical de Ovalle inició, el 11 de abril, la Temporada de Conciertos de Cámara, con la actuación del barítono peruano Manuel Cuadros, acompañado por Cirilo Vila. Estos artistas ofrecieron un programa a base de obras de Bach, Mozart, Schumann, Ravel y Falla.

Este ciclo de conciertos continuará hasta el mes de noviembre, con un concierto por mes, los que estarán a cargo de los artistas: Luis López, René Reyes, Cuarteto del Conservatorio, Hans Stein, Cirilo Vila, Jaime de la Jara y Conjunto de vientos de la Filarmónica de La Serena.

Conciertos del guitarrista Luis López

Bajo los auspicios de la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanás", el guitarrista Luis López ofreció conciertos los días 1º y 2 de mayo, en la localidad de Los Molles, en el Teatro Cervantes y

en la Sala de Conciertos del Club Social de Ovalle. En estos conciertos, el artista tocó obras de Luis Milán, J. S. Bach, Fernando Sor, Albéniz, Moreno Torroba, Granados, Tárrega, Agustín Barrios, Villalobos Fleury y Fernando Cimadevilla, las que fueron precedidas de explicaciones sobre el autor y su obra en general. El artista obtuvo un éxito resonante, tanto en el concierto ofrecido a los obreros de la ENDESA en Los Molles como en el concierto educacional para estudiantes secundarios y en el concierto público.

Concierto de René Reyes

El concierto correspondiente al mes de junio estuvo a cargo del pianista René Reyes, quien ofreció dos recitales, uno educacional y un concierto público. En esta ocasión interpretó obras de J. S. Bach, Mozart, Debussy, Allende y el Carnaval, Op. 9, de Schumann.

A R I C A

Actuaciones del Ballet Nacional

En la primera quincena de abril, y como iniciación de su gira por el Norte del país, el Ballet Nacional actuó por primera vez en Arica, con cuatro funciones en dos días. A teatro lleno se presentaron los ballets "Calaucán", "Milagro en la Alameda", "La Mesa Verde" y "Czardas en la Noche".

Coro Iquique

El Coro de Iquique, integrado por 50 voces mixtas, bajo la dirección de Dusan Teodorovic, se presentó en Arica a fines de abril, con ocasión de la Convención de

Leones. El repertorio de este coro, que ya cuenta con cuatro años de vida, es amplísimo y en el concierto en Arica cantó obras de la polifonía renacentista y canciones del folklore yugoslavo.

Coros de Arica

Actualmente existen tres grupos corales en la ciudad de Arica: el Coro Arica, que dirige Sergio Puente; la Sociedad Coral del Magisterio, bajo la dirección de Guillermo Cárdenas, y el Coro Popular, formado por desplazados de la pampa salitrera, bajo la dirección de Sergio Puente.

El primero de estos conjuntos actúa desde hace seis años y ha dado conciertos en Tacna, Arica e Iquique; la Sociedad Coral del Magisterio, con dos años de vida, se ha presentado en público en Arica y San Fernando, y el Coro Popular, que acaba de formarse, prepara activamente sus primeros conciertos en Arica.

Con estos tres coros se ha iniciado la vida musical de esta ciudad, la que, estamos ciertos, muy pronto tendrá, como las demás ciudades nortinas, conjuntos de cámara y una activa vida musical.

Asociación Coral de Tarapacá

El 26 de mayo se constituyó la Asociación de Coros de Tarapacá, entidad que agrupa a diez conjuntos corales de la provincia y que preside Sergio Romero, de Iquique. La finalidad de la Asociación Coral de Tarapacá es trabajar unidos a favor del arte en general y de la música coral en particular. En la primera sesión de directorio se decidió ayudarse mutuamente y propender a la formación de nuevos coros. Además, se establecieron las bases para un próximo Festival Coral, en Iquique y Arica. Participarán en el Festival Coral de Iquique, en el mes de septiembre, diez coros de la provincia, el que se repetirá en Arica, entre el 29 y

30 de octubre. El repertorio del Festival contará con cinco canciones previamente determinadas para cada coro y cinco obras corales de libre selección, y en el Festival participarán tanto los coros de adultos como los escolares.

Asociación de Profesionales Universitarios de Arica

De reciente formación, la Asociación de Profesionales Universitarios de Arica ha tomado a su cargo las labores de Extensión Cultural en la ciudad. Su presidente, el Dr. Luis Thomas y la directiva, han propiciado la realización de Jornadas Culturales y Conferencias y están gestionando la creación de la Casa de la Cultura y la realización de una temporada de conciertos en Arica.

C O N C E P C I Ó N

Suspendida la gira a Buenos Aires de los Coros Polifónicos de Concepción

Ante la tragedia que ha vivido Concepción, con motivo del sismo que azotó el Sur del país, el H. Consejo de la Sinfónica de Concepción debió suspender la gira que el Coro Polifónico de Concepción realizaría a Argentina en el mes de julio.

El local donde funcionaba el Coro y donde se encontraba el Archivo de partituras, como también las instalaciones del Conservatorio de Música, deberán ser demolidos en gran parte y por el momento todas las actividades han tenido que suspenderse. El Coro Polifónico espera poder reanudar sus actividades dentro de quince días, aunque sea en otro local, el que actualmente se busca con estos fines.

Además, el Coro Polifónico ha tenido que lamentar la muerte de uno de sus

miembros, el joven Orlando Espinoza Pérez, alumno de quinto año de la Escuela de Química y Farmacia, escuela que quedó totalmente destruida por el terremoto.

Censo de las agrupaciones corales de la provincia

El Asesor de Relaciones Públicas, de la Sinfónica de Concepción, se encuentra completando un censo de las agrupaciones corales de la provincia, a fin de determinar las pérdidas de vidas y materiales que sufrieron cada una y estudiar la posibilidad de ayuda.

ANTOFAGASTA

Temporada de Conciertos de Cámara del Departamento de Extensión Cultural de Antofagasta

El 30 de mayo, con la participación de la pianista antofagastina Elba Isabel Rojas, en el Salón de Conciertos del Hotel Antofagasta se inició el ciclo de Conciertos de Cámara que organizó el Departamento de Extensión Cultural de Antofagasta en colaboración con el Instituto de Extensión Musical.

Entre los artistas que actuarán durante esta temporada de cámara, debemos mencionar a Manuel Cuadros, barítono, quien ofrecerá un recital de "Lieder", acompañado al piano por Elvira Savi; recitales de los pianistas Alfonso Montecino y Mario Miranda; un concierto del violinista Alberto Dourthé y otro de órgano, que dará el R. P. Francisco Dusuel; Dúo de pianos de Ana Le Roy y Mario Gómez; presentación del Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical, del Cuarteto Polifónico y solistas del Coro de Madrigalistas.

LA SERENA

Temporada Oficial de la Sociedad Juan Sebastián Bach

La Temporada Oficial de 1960 de la Sociedad Juan Sebastián Bach, de La Serena, contará con seis conciertos sinfónicos, a cargo de la Orquesta Filarmónica de La Serena, bajo la dirección de Jorge Peña Hen, y cuatro conciertos de cámara. Estos conciertos se realizarán con el auspicio de la Municipalidad de La Serena y del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Se inició esta temporada de conciertos el 6 de mayo, con la presentación de la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Jorge Peña, en el Teatro del Liceo de Niñas y con un programa que incluyó Obertura "Titus" y Serenata Nocturna, de Mozart; Concierto para violoncello y orquesta, de Boccherini, solista Roberto González Le-Fevre; Schubert: Sinfonía N° 8, y Nicolai: Las Alegres Comadres de Windsor. Este concierto se repitió en las ciudades de Coquimbo y Viña del Mar.

El segundo concierto sinfónico se realizó el 28 de mayo, siempre bajo la dirección de Jorge Peña y con la participación del Coro de la Escuela Normal de La Serena y del solista Mario Prieto Palacios. El programa tocado por la Filarmónica de La Serena incluyó las siguientes obras: Verdi: Preludio de "La Traviata"; Mozart: Concierto en Re mayor, "Adelaida", para violín y orquesta; Wagner: Idilio, de Sigfrido; Britten: "A Ceremony of Carols".

Para el tercer concierto, el 17 de junio, la Filarmónica de La Serena eligió las siguientes obras: Haydn: Sinfonía "Sorpresa"; Mozart: Arias de Operas, y Rimsky Korsakoff: Capricho Español.

Dentro de la Temporada de Cámara, que se realiza simultáneamente con los

conciertos sinfónicos, hasta la fecha de cierre de este número de la Revista Musical, se han realizado los siguientes conciertos: 13 de mayo: Sonata de Cámara VII, en Fa mayor, Op. 4; J. S. Bach: Concierto en Re menor, para dos violines. Solistas: Manuel Bravo y Carlos Alonso; violines: Mario Prieto y Lautaro Rojas; viola: Lorenzo Recabarren; cello: Roberto González, y piano: Jorge Peña. Se puso término a este concierto con Quinteto en La mayor, Op. 114, de Schubert, con la participación de Nella Camarda, piano; Mario Prieto, violín; Lorenzo Recabarren, viola; Roberto González, cello, y Max Muñoz, contrabajo.

El 3 de junio, con la participación del Conjunto de Cámara, integrado por profesores de la Orquesta Filarmónica y bajo la dirección de Jorge Peña, se tocó el siguiente programa: Vitali: Chacona; Haendel: Sonata IV en Re mayor para violín y piano, con la participación de Carlos Alonso, violín, y Carmen Larraguibel, piano. Mozart: Cuarteto en Do mayor, en el que actuaron: Alberto Harms, flauta; Manuel Bravo, violín; Lorenzo Recabarren, viola, y Edin Hurtado, cello. Se puso término al concierto con "Ma Mere L'oye", de Ravel.

Para el 24 de junio está programado un concierto a base de las siguientes obras: J. S. Bach: Sonata para flauta en Si menor; Albéniz: Suite Española, y Franck: Sonata en La mayor.

PUNTA ARENAS

Dos conciertos de SIRI GARSON, auspiciados por "PRO-ARTE"

La labor de PRO-ARTE en 1959, en cuanto a difusión musical, tuvo fructíferos resultados. Por una parte, la Sociedad desplegó esfuerzos para invitar a destacados solistas, así como también, gracias a la

cooperación del Instituto de Extensión Musical, en sus programas en provincias y de la I. Municipalidad, se desarrolló una temporada de primavera, del mayor valor artístico.

Acaba de iniciarse la temporada de cámara de este año, con dos recitales, a cargo de Siri Garson, notable mezzosoprano noruega, en feliz colaboración con su esposo Alfonso Montecino. Esta conjunción de dos valores temperamentalmente tan elevados, se convierte en veladas inolvidables por la perfección y delicadeza interpretativa de ambos artistas.

Siri Garson amalgama condiciones excepcionales, como intérprete vocal; su voz afinada, de un timbre agradableísimo, formada en la mejor escuela y el encanto de su presencia, son una parte de sus éxitos. Pero lo que fascina en ella como intérprete es su personalísima manera de "revivir" humana, profundamente sentido y hasta sufrido, el espíritu de cada trozo. Porque posee el encanto de su mímica unida a su exquisitez de alma.

No sabríamos sino elogiarla en todos los autores y estilos; sin embargo, su fuerte es el "lied" como también sus canciones noruegas.

La prensa que, como siempre, estimula la labor de "Pro-Arte" en su difusión musical, ha destacado este nuevo éxito que "ha proporcionado un eslabón más a la larga cadena de conciertos que prestigia su labor firmemente dirigida a elevar el nivel cultural de la ciudad y satisfacer un justo anhelo de los no pocos amantes de la buena música, cuyo número, felizmente, va en franco aumento".

Concierto en "Manantiales" (Tierra del Fuego)

Siri Garson y Alfonso Montecino, también ofrecieron en "Manantiales" —uno de los campamentos de ENAP— un con-

cierto auspiciado por la empresa y por la Asociación de Empleados de la misma.

Cabe destacar que es la primera vez que se presentan allá, artistas de la categoría de ambos y que el recital tuvo un éxito que superó todas las expectativas, pues contó con numerosa asistencia, no solamente de habitantes del campamento, sino también de muchos entusiastas que superaron largas distancias en

un afán de participar de tan excepcional velada.

Con esta acogida tan cálida, es de esperar que en el futuro los artistas visitantes cuenten con el mismo apoyo y se mejoren las condiciones todas, a fin de poder incluir a estos núcleos en el campo de la difusión musical ya definitivamente.

BALLET

"London's Festival Ballet"

Primer Programa

Entre el 28 de abril y el 5 de mayo, el "London's Festival Ballet" actuó en el Teatro Municipal de Santiago, bajo los auspicios de la Ilustre Municipalidad de Santiago y el Consejo Británico de Relaciones Culturales, iniciando así los programas artísticos del sesquicentenario de la Independencia.

Como la *Revista Musical Chilena* no fue invitada ni por la Ilustre Municipalidad ni el Consejo Británico, a las presentaciones del "London's Festival Ballet", nos hemos visto obligados, a fin de no dejar fuera de nuestras páginas tan importante evento artístico, a reseñar sus actuaciones a través de los comentarios de la prensa santiaguina.

El "London's Festival Ballet" ofreció diez funciones, correspondientes a dos abonos, en las que se presentaron los siguientes ballets: "Lago de los Cisnes", "Arlequinada", "London Morning", "Etu-des", "Silfides", "The Witch Boy", "Don Quijote", "Symphony for fun", "Conciertos", "La Esmeralda", "Romeo y Julieta", "Baile de Graduados", "Napoli", "Pas de Quatre", "Variaciones para cuatro" y "Príncipe Igor". Todas las presentaciones del "London's Festival Ballet" fueron acompañadas por la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Geoffrey Corbett.

Hans Ehrmann escribe en "La Nación": "Se inició el programa con el segundo acto de "El Lago de los Cisnes", en versión de Dolin, una de las más orgánicas que nos ha tocado ver. Cuidadísima en los detalles, no trata de evadir el hecho de que se trata de un solo acto de un ballet compuesto de cuatro... El cuerpo de baile se reveló en esta obra como muy limpio y disciplinado, no sólo en lo técnico, sino también en el vital plano estilístico... Marilyn Burr fue una Reina de los Cisnes, delicada y técnicamente correcta; Jean Pierre Alban, un buen acompañante... No hay fallas que se puedan especificar ni tímidamente, y sería injusto hablar de "frialdad"; pero tanto a los solistas como al cuerpo de baile les faltó transmitir con mayor intensidad el clima poético de la obra.

"Arlequinada" fue un gracioso "pas de deux", que sirvió para conocer a Belinda Wright y John Gilpin, el bailarín más brillante de la compañía, y justificó los pergaminos de que venía antecedido. Baila con un vigor y vitalidad juveniles, un desenfado atlético y cuidadosamente en-marcado dentro de la disciplina de la danza clásica que en ningún momento se desboca.

"London Morning", con argumento y música de Noel Coward y coreografía de

Jack Carter no es ni más ni menos que una entretenición: una diversión ligera, intrascendente, sin mayores pretensiones... El desfile de diversos tipos y personajes frente a Buckingham Palace y sus espigados guardias es variado y ameno. "Études", de Harald Lander, fue el momento más logrado del programa. Es un notable muestrario técnico que permite al espectador familiarizarse con el vasto vocabulario de la danza académica, y, a la vez, un ballet abstracto de fuste... Cada una de las numerosas escenas no sólo hace nuevas y mayores exigencias técnicas a los bailarines, sino, a medida que varían ritmos y música, cambian también el clima y ambiente del ballet. La coreografía, sin duda, es una de las mejores en su género, y, utilizando recursos muy sencillos, de color, luz y sombra, logra notables aciertos plásticos... Permitió, además, conocer a Toni Lander, quien, junto a Gilpin, fue la mejor figura de este programa."

Segundo Programa

"En su segundo programa, el "London's Festival Ballet" —dice Juan Orrego Salas en "El Mercurio"—, se destacó especialmente en las obras tradicionales, es decir, en "Las Sílides", donde se nos ofreció una excelente reconstrucción de la coreografía original de Fokine y en el "gran pas de deux", de Don Quijote, con coreografía de Anton Dolin y la insuperable actuación de Marilyn Burr y André Prokowsky, paraje que agrega a la muy sólida escuela, común a todo este cuerpo de ballet, un temperamento y sentido del equilibrio plástico propio de los más grandes artistas de su especialidad.

"The Witch Boy", ballet basado en una de las baladas tradicionales de Bárbara Allen, fue acogido con entusiasmo por el público chileno... La obra, basada en una partitura de Leonard Salzedo,

tan experta de construcción orquestal como confusa en su esqueleto rítmico, se presta poco, por esta última razón, para realizaciones plásticas del tipo de la danza pura, con lo cual su interpretación debe predominantemente recurrir a la pantomima, en lo que este ballet abunda y de manera un tanto exagerada... No es, por lo tanto, "The Witch Boy" una obra en que puedan apreciarse las mejores cualidades del "London's Festival Ballet", conjunto que alcanza sus más elevadas realizaciones en la aplicación directa de su excelente formación académica.

"En "Symphony for fun", basada en una hábil partitura de Don Gillis y coreografía de Michael Charnley, se pudo apreciar al conjunto en una esfera más consecuente con la explotación de sus cualidades y méritos, en este caso, puestos al servicio de una idea intrascendente, liviana y agradable, en que Jeanette Minty, Pamela Hart y Ronald Emblem, se desempeñaron con verdadera pericia, secundados con excelencia por el resto del conjunto. La Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Corbet, superó considerablemente las condiciones artísticas de su primera actuación como acompañante del conjunto británico."

Tercer Programa

"Quizás haya sido éste el programa más débil o sin mayores alcances estéticos —dice Jorge Drago, en "La Última Hora"—. Las obras que se presentaron, sin ninguna trascendencia, fueron fáciles, livianas y festivas... En "Concerti", por el coreógrafo ruso David Lichine, pudimos apreciar en dos partes (música de Marcello y Vivaldi, respectivamente) seis movimientos, con precisas figuras, movimientos de grupos, cuartetos y dúos bien definidos y musicales. Este ballet abstracto cuenta con una coreografía simple y, sin embargo, comunicativa y bien amalgamada, realzada por unos vistosos y hermosos trajes.

"El largo "pas de deux", de "Romeo y Julieta" con coreografía de Oleg Briansky, contó con la interpretación de Belinda Wright y el yugoslavo, de 22 años, Jelko Yuresha. Fue danzado por la británica con mucho temperamento (demasiado) y con relativa dignidad por el debutante eslavo, aun cuando a ambos les faltó estilo y el romanticismo requerido. Hubo una Julieta madura y un Romeo muy joven, nervioso e impávido...

"La revelación vino en el dúo de "La Esmeralda", según versión de Oleg Beriosoff con música de Pugni. La australiana Marilyn Burr, que hasta ahora había sido sólo una solista más, superó con creces su mismo partner, el famoso Gilpin... Como última parte se ofreció el siempre ameno ballet "Baile de los Graduados", con música de Strauss y coreografía de Lichine... Se destacaron Diane Westerman, como la traviesa alumna y el australiano Bassilie Trunoff, como el cadete. No así el "tambor" del francés André Prokowsky, quien lo interpretó demasiado amanerado, y sin la soltura y el brillo general de la obra... Siempre hay que destacar la perfecta sincronización y preparación teatral, las luces, el decorado, los trajes y el maquillaje de esta compañía."

Cuarto Programa

El cuarto y último programa del "London's Festival Ballet" se inició con la festiva y vibrante pieza en un acto "Napoli", versión del danés Harald Lander con música de Paulli Hested.

"Esta obra, dice Yolanda Montecinos de Aguirre, en "El Diario Ilustrado", precisa una ejecución brillante, brío, empuje, vitalidad y enorme dominio técnico. La compañía inglesa que nos visita dio pruebas de un discreto nivel, mostrando cierto descenso en relación a anteriores presentaciones. No logró traspasar sino en los dos protagonistas, la correcta trans-

posición de los pasos, con la excepción del vibrante final. Toni Lander, como Teresina, lució exactitud en el estilo, con delicadeza, intencionada malicia y creciente vigor en la tarantella. Esta bailarina supo dar la nota regional y de época a su personaje, dentro de la más ortodoxa y perfecta ejecución de los pasos. El "pas de deux", la mostró ágil, graciosa y de bella línea en el "adagio", conquistó merecidos aplausos en la variación y fue muy bien secundada por André Prokowsky, como Jenaro, quien tiene oportunidad de mostrar su brillante "batterie" y su vigorosa interpretación de la tarantella.

"Dos piezas breves sirvieron para mostrar las posibilidades técnicas de las primeras figuras de este grupo de danza. "Pas de Quatre" (música de Pugni), y su contrapartida masculina "Variación para Cuatro" (música de Koogh), ambas con coreografías de Anton Dolin. Esta interesante pieza clásica fue montada por Dolin, en 1941, con trajes tomados de las célebres litografías de Chalon, y se ha mantenido desde entonces, activamente, en su repertorio. Dolin logra un suceso en la reproducción del estilo y actitudes de esa época, así como del clima de amable rivalidad existente entre las cuatro estrellas de la danza romántica. Toni Lander como Marie Taglioni, el espíritu del romanticismo lunar, no alcanza a dar la nota estilizada que ha venido a constituir el símbolo de la creadora de la técnica "sur pointes". Como siempre, obtiene un éxito en el plano técnico, pero creemos que su actuación la situaba más bien en la línea de la temperamental Fanny Elssler. Carlota Grisi encontró, en Marilyn Burr, una fina y discreta intérprete; Anita Landa, en menor escala, logra un acierto como Lucille Grahn, y Jeannette Minty cumplió con cierto encanto el rol de Fanny Cerito.

"Anton Dolin consigue hacer brillar como nunca a John Gilpin en "Variaciones para Cuatro". André Prokowsky, y en

un nivel inferior Louis Gofrey, cumplieron con virilidad y brío con sus complejas variaciones. Son veinte minutos que precisan la actuación de buenos solistas y un virtuoso como John Gilpin.

"Cerró este último programa que la compañía inglesa presenta en Chile, una versión de Vassilie Trunoff para el "Príncipe Igor", con coreografía de Fokine y música de Bordi. Esta presentación del "London's Festival Ballet", si bien revela mayor brillo que la de Beriosoff mostrada por el "Gran Ballet del Marqués de Cuevas" hace varios años, resulta más deslucida que la ofrecida entre nosotros por Vadim Sulima, que supo dar mayor carácter autóctono a las danzas de las doncellas polovtsianas, salvaje crescendo a las danzas guerreras, así como mayor sugestión a las intervenciones de las doncellas persas. El conjunto inglés, en quien se ve en Europa el mejor conservador de esta joya del ballet moderno, dio una interpretación pareja, un tanto ausente de vigor y empuje. Anita Landa como la niña Polovtsiana, consigue una actuación destacada, e igual ocurre con Vassilie Trunoff, como el joven guerrero, y otro tanto podría decirse de los niños polovtsianos; a las cautivas persas les faltó intención y dramatismo y a las niñas polovtsianas, vigor y empuje."

En un breve balance de esta temporada del ballet inglés, Hans Ehrmann, crítico de "La Nación", dice: "... es nuestra obligación señalar que no hubo suficientes obras de jerarquía para llenar toda la programación. Pero pasemos a lo positivo: "El Niño Brujo" y "Etudes" ocuparon el lugar de honor. En seguida fue interesante ver "Una mañana en Londres", "Symphony for fun" y "Napoli". Y, aunque viejos conocidos, "El lago de los cisnes", "Las Sílides" y "Baile de Graduados", nunca están de más en una temporada como esta.

"En lo concerniente a figuras, descollaron Toni Lander, John Gilpin, André

Prokowsky, y, en un plano menor, Belinda Wright y Marilyn Burr. Gilpin, plenamente justificó su reputación de ser uno de los mejores bailarines del mundo, y Prokowsky, una vez que la madurez complementó su brillante técnica y fuerte personalidad escénica, dará aún muchísimo que hablar. Resumiendo, se trata de una buena compañía. Buena, a pesar de sus limitaciones, gracias a un excelente trabajo de equipo. Es el conjunto más disciplinado y tal vez el mejor organizado que nos ha visitado hasta la fecha."

Estreno de "Pasión" por el Ballet de Arte Moderno

El 11 de mayo, en el Teatro Municipal, el Ballet de Arte Moderno estrenó el ballet en un acto "Pasión", con música de Elgar, y coreografía de Octavio Cintolessi.

"Pasión" es atrayente en lo que se refiere a sus propósitos de composición coreográfica y a la interpretación que a través de ella se hace de la música de Elgar. Con sensibilidad, Cintolessi siguió el proceso de desarrollo de esta partitura, tanto en los aspectos "concertantes" determinados por los episodios entregados al cuarteto de cuerdas, como los "tutti" realizados por el total de la orquesta. Las diversas combinaciones de la pareja de solistas con el conjunto total de bailarines demuestra claramente el desarrollo contrapuntístico de la obra. Muy feliz resultó la composición plástica del "fugato".

La diafanidad de coreografía-música resultó casi violentamente contrastante con el vestuario y escenografía de Hermansen y hasta la luz, de colores tan concretos, nos pareció inadecuada para la abstracción poética en que se desarrolla la obra. Es casi seguro que una iluminación más cálida habría acentuado con mayor hondura la poesía de este ballet.

Se destacaron en "Pasión", Irena Milovan, Jaime Yori y Ximena Hernández.

BALLET DEL MARQUÉS DE CUEVAS

El martes 17 de mayo debutó en el Teatro Municipal el Ballet del Marqués de Cuevas, que en 1956 ya había visitado el país. En esta ocasión se presentaron los ballets: "Blanco y Negro", "El Cisne Negro", "El Amor y su destino", "La Floresta Romántica"; "La Muerte de Narciso", "Trampa de luz", "Diagrama", "Rondó Caprichoso" y "Giselle".

Según el consenso de la crítica autorizada, este conjunto se presentó en mejores condiciones que la vez anterior y con un abundante plantel de buenas figuras.

Como en el caso del "London's Festival Ballet", la *Revista Musical* fue, una vez más, dejada de lado por las autoridades que trajeron al Ballet del Marqués de Cuevas, quienes olvidan que ésta es la única revista especializada en Música y Ballet existente en el país. Para no dejar fuera de nuestras páginas tan importante visita, nos limitaremos a glosar la crítica periodística.

Primera Función

Yolanda Montecinos de Aguirre, escribe en "El Diario Ilustrado": "Noir et Blanc" nació en 1943, como "Suite en Blanc", con coreografía de Serge Lifar, sobre la partitura de Edouard Lalo, "Namouna", y en el año 1948, fue incorporado al repertorio del Ballet del Marqués de Cuevas... Es una suite de danzas construidas para lucir a las estrellas, sujetos y cuadrillas de una compañía de ballet clásico. Carece de argumento o atmósfera especial... El Blanco tutu y las mallas negras, crean hermosos efectos de plasticidad en movimiento en esta demostración de técnica abstracta sin un motivo ni un desarrollo coreográfico, contra el marco levemente versallesco del decorado. Nina Vyroubova en la variación de "El cigarrillo" mos-

tró su gracia y autoridad a pesar de la pobreza coreográfica de este trozo. Rosella Hightower lució aplomo y seguridad en la variación de La Flauta, con sus perfectos fouettés frente al círculo de bailarinas inmóviles. Beatriz Consuelo, ágil, precisa y de hermosa línea, destacó en el "pas de deux", junto al excelente bailarín y porteur, Wasil Tupin.

"El Cisne Negro", gran "pas de deux" extractado de "El Lago de los Cisnes", ha sido una obra que despierta el entusiasmo del público ante el derroche de virtuosismo de Rosella Hightower. Dio pruebas de su vertiginoso "manage", clara musicalidad y la facilidad con que ejecuta las más complejas combinaciones, tanto en el "adagio" como en el "allegro". Ejecutó con autoridad los dobles giros mostrando en ellos un equilibrio perfecto.

"El Amor y su destino", con coreografía de Serge Lifar y Mimitri Parlic, sobre la Patética de Tchaikovsky, con decorados y trajes de Georges Wakhevitch. Es esta una obra pretenciosa, con escasos momentos de acierto expresivo y validez coreográfica y una considerable confusión... No hay una correspondencia entre la partitura y los movimientos, salvo una reproducción poco dúctil que da a éstos una cualidad geométrica, repetida y monótona."

Segundo Programa

El crítico de "El Mercurio", Juan Orrego Salas, dice, con respecto a este segundo programa realizado también, en el Teatro Municipal, el 18 de mayo: "El camino preparado por el anuncio de figuras de tanto relieve como Rosella Hightower, Nina Vyroubova, Wasil Tupin, Serge Golovine y otros, nos preparaba a presenciar espectáculos de gran categoría artística, los que si no nos han defraudado, en lo que se refiere a la excelencia de algunas de las primeras partes y a la

calidad de sus actuaciones, si nos han dejado una impresión desfavorable en los aspectos de conjunto.

"Aunque formado y entrenado en la recia disciplina de la danza clásica, este cuerpo de ballet no logra transmitir una impresión general de seguridad técnica, de sólida organización escénica y de una categoría profesional que se comparta entre todos sus componentes...

"La coreografía de John Taras, basada en la música de Las Estaciones de Glazounov, y presentada bajo el título de "La Foret romantique", resultó una clara demostración de cuanto hemos afirmado, y los defectos fueron aún acentuándose por una coreografía dispersa, oscura de desarrollo, sin una orientación precisa de estilo; combinación de elementos conocidos de otros ballets caprichosamente encadenados y muy a menudo de un gusto ciertamente cotidiano.

"La coreografía de "La mort de Narcisse", de Serge Golovine, a quien le cupo desempeñar con gran acierto el papel protagónico de la obra, presentó algunos episodios interesantes, especialmente en los "pas de deux", de Narciso y su imagen, destacándose entre éstos el del segundo cuadro, en el cual se logran momentos de verdadera intensidad emotiva y calidad plástica, a lo cual contribuyó la eficacia de Nina Vyroubova...

"El aporte de John Taras, como coreógrafo de "Piege de Lumiere", fue, sin duda, de mucho mayor interés y calidad artística que el de la primera obra comentada. Aunque dentro de un desarrollo excesivamente extendido en proporción a la substancia dramática de la obra, ésta ofreció momentos de gran acierto expresivo y fantasía bien aprovechada. Entre éstos, el "pas de deux" de la libélula azul y blanca nos pareció lo mejor de esta función, especialmente por la muy elevada calidad técnica de los intérpretes."

Tercer Programa

Hans Ehrmann, en "La Nación", al comentar la tercera de las presentaciones del Ballet del Marqués de Cuevas, en el Municipal de Santiago, el 21 de mayo, dice: "Después de los resultados poco satisfactorios de los dos primeros ballets abstractos mostrados por la Compañía del Marqués de Cuevas ("Negro y Blanco" y "La Floresta Romántica"), sería fácil sobrestimar, por contraste, a "Diagramme", de Janine Charrat, que pertenece al mismo género y utiliza el Concierto Brandeburgués Nº 6, de Bach... La coreografía de Janine Charrat es más angular, fría y gimnástica que la música, pero, aunque discrepemos, se halla dentro del terreno de una interpretación perfectamente lícita de la partitura.

"Rondó Caprichoso", con coreografía de Nijinska, tiene cierto aire "demodé"... Como ballet, no tiene mayor importancia ni interés, pero, como vehículo para el lucimiento de una bailarina, es de indudable unidad y fue brillantemente aprovechado por Rosella Hightower.

"La "Giselle", que cerró el programa, no se cuenta entre las mejores que han llegado al Teatro Municipal. La producción es un tanto descuidada, especialmente en el primer acto, y el cuerpo de baile no parece estar excesivamente interesado en el por qué y para qué de sus intervenciones. Sobre todo, faltó una interpretación más consistente, tanto de conjunto como individual."

Este mismo crítico, al hacer el balance de esta breve temporada del Ballet del Marqués de Cuevas, afirma: "Tres programas que constaron de ocho ballets y un dúo, trajo a Chile el Ballet del Marqués de Cuevas, cuya breve temporada de cinco funciones dejó un muy relativo saldo favorable. El repertorio de la Compañía no satisfizo. Lo malograron dos obras abstractas débiles ("Blanco y Negro" y "La Floresta Romántica") y dos

obras pretenciosas y poco logradas ("El Amor y su Destino" y "La Muerte de Narciso"). Este cuarteto fue en gran parte responsable de la forma tibia en que reaccionaron público y crítica.

"Sólo "Piege de Lumière" pudo considerarse un éxito en el doble plano de obra e interpretación.

"Rosella Hightower fue la bailarina que produjo una mayor impresión entre las estrellas del conjunto. A su calidad técnica ya conocida en una visita anterior, añadió ahora una mayor madurez como intérprete. Nina Vyrubova, sin duda es una buena bailarina, pero las funciones en el Municipal no permitieron captar del todo las cualidades que le han dado su gran reputación internacional. En el caso de Serge Golovine, su desarrollo artístico-interpretativo no marcha a la par de su muy brillante técnica.

"Sin embargo, lo que frustró la temporada —además del repertorio— no es adjudicable a los bailarines individuales, sino a una cualidad colectiva de la compañía. Si se considera la calidad de sus artistas, es inconcebible que el rendimiento de conjunto no haya sido muchísimo más alto. Hay una abundancia de buenos bailarines en todos los escalafones del elenco, pero en los espectáculos no lucen como debieran... El Ballet del Marqués de Cuevas no da la sensación, desde la platea, de ser un equipo orgánico y homogéneo, ni se siente en estos bailarines un fervor o una pasión por su trabajo, como sucede con otras compañías..."

Estreno de "Erase una vez..." por el Ballet de Arte Moderno

El bailarín Raúl Galleguillos, formado en la Escuela de Danzas del Conservatorio Nacional, quien más tarde se perfeccionó en Inglaterra, con Sigurd Leeder y Mme. de Boss, al volver a Chile continuó su formación de bailarín clásico con Mme.

Helene Polliakowa. Poco después ingresó al Ballet de Arte Moderno, en el que ha sido primera figura en los ballets "Noches de Walpurgis", "El Lobo", "Ballet Concerto", "Pasión", "Redes" y "La Sífides", y el coreógrafo de "Erase una vez..."

Este pequeño ballet con música de los compositores alemanes contemporáneos Steckel y Toch, orquestada por el compositor chileno Carlos Botto, fue estrenado en el Teatro Municipal el 8 de junio.

El libreto del ballet es de Raúl Galleguillos, y relata un sencillo y poético cuento de un gnomo y un silfo que viven en las penumbras de un bosque al que un buen día penetra un rayo de luz en el que flotan hermosas mariposas. Ellas traen la alegría al gnomo y al silfo, pero así como la luz llegó un día, así se va, y con ella, las mariposas.

La poesía de este tema no estuvo lograda en "Erase una vez...", lo que en gran parte se debe a la música de Stekel-Toch, muy poco apropiada para apoyar los momentos más bellamente inspirados del ballet y también a la poca pericia del novel coreógrafo, cuya realización resultó monótona y confusa.

Se destacó Jaime Yori, en el papel del gnomo y Patricio Guilloff actuó con pericia en el del silfo.

Estreno de "Las Sífides", en el Ballet de Arte Moderno

Nicolas Beriosoff fue contratado por el Ballet de Arte Moderno, para montar "Las Sífides", a fin de que este conjunto pudiese actuar con la bailarina Margot Fonteyn y Michael Somes, del Royal Ballet Inglés, quienes actuaron en Santiago los días 22 y 23 de junio, en el Teatro Municipal.

"Las Sífides", con música de Chopin y coreografía de Fokine, preparada por el maestro Nicolas Beriosoff, en quince días,

se estrenó el 15 de junio, en el Teatro Municipal, con un éxito extraordinario.

La causa fundamental de este éxito del Ballet de Arte Moderno se debe, sin lugar a dudas, a la presencia del coreógrafo-huésped, Nicolas Beriosoff, quien no sólo supo enseñar a los bailarines el complejo lenguaje utilizado por Fokine, sino que darles las indicaciones precisas y sutiles en materia de estilo, necesarias a la creación de este gran ballet.

Cada miembro del Ballet de Arte Moderno bailó con una disciplina digna de todo elogio y los solistas se superaron a sí mismos, especialmente, Irena Milovan, quien estuvo muy bien secundada por Raúl Galleguillos. Estuvieron discretas, pero siempre manteniéndose dentro del clima poético de la obra, las bailarinas Ximena Hernández, Karin Bruno, Diana Escalante y Betsie Calderón.

Margot Fonteyn y Michael Somes con el Ballet de Arte Moderno

La famosa bailarina inglesa se reveló, en esta presentación solística frente al Ballet de Arte Moderno, en el papel de "Las Sílfiles", como una de las más grandes artistas de nuestra época. Su técnica perfecta unida a una gracia incomparable que trasciende con toda naturalidad, su sentido rítmico, su agilidad y precisión, conjuntamente con su extraordinaria musicalidad, revelaron en Margot Fonteyn a la figura más poética y fina de la danza contemporánea. Michael Somes, de gran eficacia como "partner", demostró, no obstante, una actuación un tanto afectada, débil por momentos, y sin la elevación o poesía que requiere este papel.

El Ballet de Arte Moderno actuó con menos eficacia que en el día del estreno de "Las Sílfiles", aunque Irene Milovan se destacó con enorme dignidad frente a la extraordinaria figura de Margot Fonteyn.

En el "pas de deux", de Sylvia, con música de Delibes y coreografía de Ashton, la famosa pareja visitante volvió a demostrar sus virtudes, especialmente Margot Fonteyn, quien hizo gala de oficio, demostrando un temperamento y velocidad verdaderamente increíbles unidos a esa finura tan especial que la caracteriza y que la transforma en ser alado, en flor de belleza incomparable. Su acompañante volvió a revelarse como un acompañante perfecto.

En esta misma velada, el Ballet de Arte Moderno presentó "Redes" y "Pasión", ambas con coreografía de Cintolessi. En ambas obras volvió a destacarse Irene Milovan, haciendo gala de su talento y gran formación técnica. La acompañó con mucha propiedad Raúl Galleguillos.

"Dance Magazine" alaba al Ballet Nacional

En el número de mayo de 1960, Elaine Dulsey, al referirse a su viaje por Latinoamérica, para conocer las escuelas de danza y grupos coreográficos del continente, dice, al referirse a Chile: "En Santiago nos encontramos con la compañía de danza más altamente conceptuada de Sudamérica. El Ballet Nacional Chileno pertenece a la Universidad de Chile y depende del Instituto de Extensión Musical. Su director es Ernst Uthoff, un hombre alto, delgado y vital, con agudos ojos azules. Su esposa es Lola Botka, ambos son ex bailarines del Ballet Jooss, y para nosotros fueron la hospitalidad misma. De inmediato fuimos invitados al espacioso estudio ubicado en uno de los más modernos edificios comerciales de la ciudad. El señor Uthoff nos presentó a la amable Mme. Poliakowa, compañera de Karsavina y Kyasht, quien da clases de ballet a la compañía. La pequeña bailarina de cabellos plateados marcaba los ejercicios con meticulosa técnica de puntas. Fue un verdadero privilegio observar sus instruccio-

nes y sugerencias durante una clase excelente.

"Luego pudimos ver un ensayo de "Milagro en la Alameda", un ballet muy popular y de gran éxito, con coreografía de Uthoff. Los bailarines, muchos de los cuales no se habían destacado durante la clase, se transformaron al comenzar a ensayar. Rara vez he podido observar rostros tan expresivos y animados en una compañía de ballet. Mientras Uthoff nos explicaba brevemente el argumento del ballet, observábamos a los bailarines escuchándolo sólo a medias, tal era nuestro entusiasmo. Considero que esa entrega total, tanto emocional como física a la danza es la mayor virtud de este grupo y es lo que los coloca en un plano superior. Existe una espontaneidad aparente en su manera de bailar y esto es lo que les da esa chispa y eficiencia que no logran otros grupos más técnicamente perfectos. En todos los países que visitamos, tanto los bailarines como el público estuvo de acuerdo en que esta compañía posee algo único, y

creo que esto es el espíritu que le han impreso los Uthoff.

"La escuela de danza es subvencionada por la Universidad y requiere de sus alumnos una formación equivalente a un título universitario. Aceptan alumnos entre 14 y 15 años de edad, que estudian apreciación musical, historia de la danza, notación Laban, Dalcroze, etc., además de dos clases de baile por día, una de ballet y otra de danza moderna.

"Los miembros de la compañía son empleados fiscales y tienen una escala de sueldos con aumentos cada tres años, durante treinta años, después de los cuales pueden retirarse con sueldo íntegro. Tienen, además, seis semanas de vacaciones pagadas por año y gozan de su sueldo completo durante enfermedades o maternidad. Durante los últimos dos años, el Ballet Nacional ha realizado giras por Perú, Argentina y Uruguay, además de Chile. El año pasado ofrecieron 110 representaciones. Cada año presentan ocho programas gratuitos para escolares."

NOTICIAS

David Serendero obtiene premio en el Concurso de Composición para Estudiantes de las Américas

El joven compositor y violinista chileno, David Serendero, ha sido agraciado con un premio de dos mil dólares en el Concurso para estudiantes de Composición de las Américas, organizado por la Broadcast Music Incorporated, de Nueva York, por su cantata "La Leyenda de la Creación". En este mismo certamen, el joven compositor argentino, Mario Davidovsky obtuvo un premio de mil dólares por el Cuarteto Variado para Cuerdas, Nº 2.

El jurado calificador estuvo integrado por los compositores Vicent Persichetti, Gustav Reese, Claude Chapagne, William Schuman, Gunther Shuler, Alexander Richter, Félix Greisler, Gid Waldrop, Guillermo Espinosa, Margaret Hillis, Boyd Teal, Henru Cowell, Ulysses Kay, Wallingford Riegger, William Bergsman, Roger Sessions y Sigmund Levary.

Edgar Fischer invitado al Festival de San Juan de Puerto Rico

El cellista chileno, de dieciocho años, Edgar Fischer Weiss, graduado del Conservatorio Nacional de Música, ha sido distinguido con un beca que le permitió asistir al festival musical de San Juan de Puerto Rico, que dirige Pablo Casals.

Edgar Fischer es uno de los más prometedores talentos de la nueva generación y la crítica, en cada una de sus representaciones en público, le ha vaticinado un extraordinario porvenir. Actualmente pertenece a la Orquesta Sinfónica de Chile, a la que ingresó por concurso, obteniendo el más alto puntaje de la fila de los cellos.

Mario Miranda triunfa en Londres

En el Wigmore Hall de Londres, el pianista Mario Miranda acaba de realizar su debut en Inglaterra. El programa incluía obras de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Webern y Debussy.

La crítica, que en Inglaterra es parca destacó la presentación de Mario Miranda. "The Times", dijo: "...este distinguido joven chileno puede ubicarse, sin lugar a dudas, en la categoría de los intelectuales del piano. Esa ubicación aparece de inmediato tras el intenso, erudito y claro articulado de la Partita V, de Bach. Y fue también evidente en su reverente aproximación a la espiritualidad de Beethoven y su disciplinado tratamiento del romanticismo de Chopin."

Mario Miranda continuará su gira por Europa, con una serie de recitales en Alemania.

Elly Griebe prepara su primera coreografía

La bailarina del Ballet Nacional Chileno, Elly Griebe, debutará en el campo de la coreografía con un ballet aún sin nombre, en el que usará música del compositor chileno Juan Amenábar, y decorados de Rodolfo Opazo.

Este ballet tendrá tres personajes: una mujer, un hombre pequeño y un gigante. Con este trío relatará en forma no carente de humor, cómo se descubrió la primera arma.

Arpista, Isolina Alonso, contratada por la Sinfónica del Perú

Antes de rendir su concierto de graduación como alumna del Conservatorio Na-

cional de Música, la joven arpista chilena, Isolina Alonso, fue contratada como arpista de la Orquesta Sinfónica del Perú. Esta artista se graduó en un concierto público el 4 de mayo de este año e inmediatamente partió a ocupar su nuevo cargo.

Departamento de Música de la Universidad Católica fue oficialmente inaugurado

El sábado 14 de mayo, el Rector de la Universidad Católica de Chile, Monseñor Silva Santiago, inauguró oficialmente el Departamento de Música de esa Universidad, creado a mediados de marzo.

Al ser inaugurado el Departamento de Música que funciona bajo la dirección de su creador y director, el compositor Juan Orrego Salas, este nuevo plantel musical contaba ya con 261 alumnos; el Coro Universitario con 185 voces mixtas, bajo la dirección de Waldo Aránguiz; el Cuarteto de la Universidad Católica; el Conjunto de Instrumentos Antiguos, y el Coro de Madrigalistas. Antes de fines de año se creará la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Los cursos docentes cuentan con cátedras de piano, canto, violín, instrumentos antiguos, historia de la música, armonía, solfeo y educación del oído, composición, instrumentación y orquestación, composición y dirección coral y cultura general de la música. Dentro de poco se inaugurarán los cursos de interpretación superior de la música de cámara y del "Lied", apreciación musical, canto gregoriano, técnica de dirección coral, violoncello, viola y guitarra.

La Universidad Católica ha contratado a los más distinguidos profesores chilenos en las distintas especialidades.

En el campo de la difusión musical, el Departamento de Música iniciará ensayos

públicos de todos los Conjuntos Estables del Departamento, con explicaciones de las obras a cargo de un profesor, los que serán dedicados a los alumnos y público en general. Desde el 31 de mayo al 6 de septiembre, realizará una serie de Conciertos de Cámara, en la Sala Camilo Henríquez, con recitales de canto, de piano, cuartetos, quintetos, sonatas para violín y piano, y un concierto del Conjunto de Música Antigua.

"Premio Educativo Mancini" fue conferido a Nino Marcelli

En la Convención de Educadores Musicales de California, celebrada el 12 de abril de este año, se le otorgó al compositor, maestro y director de orquesta, Nino Marcelli, el "Premio Educativo Mancini", distinción que los Educadores Musicales de California ofrecen anualmente al mejor educador musical de ese Estado.

Nino Marcelli, ampliamente conocido en Chile por su labor como profesor del Conservatorio Nacional de Música, como director de orquesta, por su destacado desempeño en este país, en el que en 1913 presentó por primera vez las nueve Sinfonías de Beethoven, y por su amplia labor como compositor, fue distinguido en 1949 por la Universidad de Chile, nombrándosele Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Entre las obras de Nino Marcelli se destaca su "Suite Araucana", obra premiada en un certamen de competencia para composiciones orquestales americanas en el New York Stadium, la que fue dada a conocer en Nueva York por la Orquesta Filarmónica de esa ciudad bajo la dirección de Rodzinsky y luego en San Francisco, por la Orquesta Filarmónica de esa ciudad, bajo la dirección de Hertz y luego en Londres, bajo la batuta de Sir John Barbirolli.

Cursos Vespertinos de Educación Musical en la Universidad de Chile

En el Instituto Secundario de la Facultad de Música se inauguró, a mediados de junio, los cursos vespertinos de extensión musical. Después de una larga preparación y respondiendo al deseo de gran número de estudiantes universitarios, empleados y obreros, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical y la Secretaría General de la Universidad de Chile, iniciaron cursos vespertinos, cuyo objeto es ampliar la cultura musical de vastos sectores que, por razones de horario derivadas de su trabajo, no pueden seguir cursos regulares de música e instrumentos en el Conservatorio Nacional de Música.

Estos cursos vespertinos ofrecen al alumnado enseñanza de teoría y solfeo, armonía, estudio de canto, violín, guitarra, acordeón y clarinete, ramos que podrán ampliarse a otros instrumentos en el futuro. Estos cursos se complementan con clases de apreciación musical y conjunto coral que serán obligatorios para todos los alumnos.

El profesorado se ha elegido entre los miembros docentes del Conservatorio Nacional, se aplicarán los mismos planes de estudio de este establecimiento y los exámenes serán válidos.

Orquestas Sinfónicas del Perú, Colombia, Argentina y Uruguay, proponen al Alcalde de Santiago realizar conciertos en el Teatro Municipal

Con motivo del terremoto que asoló el sur de Chile los días 21 y 22 de mayo, la Organización de Conciertos "Gerard" ha dirigido una comunicación al Alcalde de Santiago, señor Ramón Álvarez Goldsack,

ofreciendo realizar un festival extraordinario con actuaciones de las Orquestas Sinfónicas Nacional de Argentina, "Sodre" del Uruguay, Sinfónica Nacional de Perú y Sinfónica Nacional de Colombia, para reunir fondos para los damnificados.

Estos conciertos tendrían lugar en el Teatro Municipal de Santiago.

El otro espectáculo que se propone es la actuación, entre los días 1 al 15 de septiembre, del Teatro de Cámara de Buenos Aires, con las siguientes operetas: "Pinpinome", "Hind und Zurueck", "Il filosofo di campagna", y "La astuzie feminili".

Tres artistas chilenos triunfan en Europa

Luis Rodríguez, acordeonista, becado por la firma Matt Hohner, para estudiar acordeón en la Escuela de Música de Tossinger, acaba de ofrecer un concierto en esa ciudad, ejecutando la parte solista del Concierto para Acordeón y orquesta Nº 1 de Hugo Hermann. Al comentar el "Tos-singer Zeitung", la actuación del joven chileno, dice: "Nos sorprendió que este joven artista chileno diera tan excelente rendimiento, haciéndonos oírlo muy brillantemente y por primera vez de memoria. Fue llamado tres veces a escena por el público que llenaba la sala. Le auguramos un gran porvenir en el desarrollo de sus estudios a este destacado alumno de la profesora y concertista Ly Braun, especialmente ahora, que se prepara para entrar al curso de solistas."

Hilde Schenk Hauser, la joven cantante chilena, sobrina de Blanca Hauser, quien actúa bajo el nombre de Hilde Daiberti, triunfa también en Europa. Después de haber realizado profundos estudios de canto con Blanca Hauser y de música con el maestro Armando Carvajal, la joven artista se ha perfeccionado en Italia con Rosa Pampanini y con Ercilde Cervi Caruli.

El debut de Hilde Daiberti junto al tenor Belton, de la Scala de Milán y bajo la dirección del maestro Ferrarotti, ha sido un extraordinario éxito. En las funciones que posteriormente este conjunto realizó en Francia, la cantante Daiberti repitió el éxito obtenido previamente en Italia, confirmando los dones de su voz de lírico spinto, su excelente formación, brillante y extensa voz que superó todas las dificultades de la partitura. Hilde Daiberti cuenta en su repertorio 11 óperas, en italiano, alemán y francés, y un vasto repertorio de cámara.

Lizzy Lazarus Donoso, formada en la Academia de Canto de la profesora Blanca Hauser, acaba de ganar en Munich la medalla de oro correspondiente al tercer premio en el Concurso de Lieder del Conservatorio de esa ciudad.

Lizzy Lazarus hizo sus estudios de música y repertorio de cámara con el Maestro Armando Carvajal.

Hernán Pelayo ofrece conciertos en EE. UU. a beneficio de los damnificados del Sur

El barítono chileno, Hernán Pelayo inició una serie de conciertos en los EE. UU., a beneficio de los damnificados del sur del país, los que se realizarán en el Hollywood Bowy de Los Angeles, con participación de las estrellas del cine, televisión y radio, personajes del Gobierno y la Cruz Roja.

Recital de Siri Garson en Lima

La mezzo-soprano noruega Siri Garson, acompañada al piano por su marido, Alfonso Montecino, ofreció un recital de "Lieder", en la Sala "Entre Nous", de la Sociedad Filarmónica de Lima. En esta ocasión, Siri Garson cantó el ciclo completo del "Viaje Invernal", de Schubert.

El crítico de "El Comercio" de Lima, dice: "La cantante noruega posee todas las cualidades necesarias al "liederista"; buena técnica vocal, hondura interpretativa, correcta pronunciación y ostensible musicalidad. Mención igualmente elogiosa merece el desempeño de Alfonso Montecino, quien tuvo a su cargo la parte instrumental, y nótese que decimos parte instrumental y no "acompañamiento". Montecino es, sin duda, un notable pianista, pero su talento para hacer música de cámara es no sólo poco frecuente, sino verdaderamente muy raro entre los virtuosos de algún instrumento." Y "La Prensa", por su parte, comenta: "La extraordinaria variedad de sentimientos, desde los que van desde el ámbito dramático hasta los más íntimos y tiernos, fueron captados por la mezzo-soprano Garson, quien posee una voz grata y convincente unida a excelentes recursos de técnica vocal."

Coreógrafos chilenos preparan nuevos ballets

Patricio Bunster, del Ballet Nacional Chileno trabaja en una obra sobre "Variaciones para la mano izquierda" de Ravel y el joven bailarín M. Prieto, hace sus primeros ensayos coreográficos sobre "Variaciones Sinfónicas", de César Frank.

Tobías Barros acaba de terminar el libreto del nuevo ballet que prepara Octavio Cintolessi, con música de Juan Orrego Salas, "El Guerrillero", sobre la vida de Manuel Rodríguez, ballet que estrenará el Ballet de Arte Moderno a fines de año.

Conciertos de obras de compositores chilenos en el Philadelphia Composers Forum

El 8 de junio, en la Philadelphia Art Alliance, se celebró un concierto de obras de compositores chilenos, concierto que forma parte del Festival de Música del

Hemisferio Occidental, que se celebra en la ya mencionada ciudad.

Actuaron en esta ocasión, la pianista chilena María Inés Becerra y un Cuarteto de Cuerdas integrado por Herbert Light y Vivia Waters, violines; Leroy Fenstermacher, viola y Anne Goodman, cello. Hizo un comentario sobre la personalidad de los autores Gustavo Becerra, Alfonso Leng, P. H. Allende, Miguel Aguilar, Carlos Botto y Domingo Santa Cruz, cuyas obras fueron dadas a conocer en esta ocasión, el Dr. William Rex Crawford.

El programa estaba compuesto por las siguientes obras: Becerra: Cuarteto Nº 4 (1957); Leng: Cuatro Doloras; Allende: Tonadas 5, 6 y 7; Aguilar: Sonata Nº 3; Botto: Sonatina (1958) y Santa Cruz: Cuarteto Nº 1 (1930).

El crítico de "The Evening Bulletin", Max de Schauensee, escribe: "Aquellos que asistieron a este concierto esperando escuchar música nativa india o influenciada por España, deben haber sufrido una sorpresa mayúscula. La música de Becerra, Leng, Allende, Aguilar, Botto y Santa Cruz podría haber sido escrita por Bartok, Hindemith o Von Webern. No cabe la menor duda de que los compositores chilenos desean divorciarse de toda influencia nacionalista... Parece que aquel lejano país tiene un grupo de compositores cerebrales y eficientes, por lo que pudo juzgarse anoche."

Al analizar algunas de las obras de este programa, el crítico comenta: "La Sonatina de Carlos Botto (1958) tiene gran atractivo rítmico y el Cuarteto Nº 1 de Santa Cruz, aunque demasiado largo, es una obra de muy buen gusto, sofisticada y de genuina calidad. Santa Cruz, jefe del movimiento musical chileno, es, indiscutiblemente, un compositor de gran experiencia. Sus pasajes en distintas tonalidades fueron fascinantes, y tanto la sensibilidad como la profundidad son medios que domina."

Al referirse a la actuación de la pianista chilena María Inés Becerra, califica a esta artista de talentosa y agrega que tocó las obras de sus compatriotas con gran pericia.

Tapia Caballero ofrece en San Salvador un concierto a favor de los damnificados

En el Teatro "Diario" de San Salvador, el pianista chileno Arnaldo Tapia Caballero ofreció un concierto cuyo producto fue destinado a los damnificados del sur de Chile. En esta ocasión, nuestro artista ofreció un programa a base de obras de Beethoven, Chopin, Debussy, Granados y Falla.

Al comentar este concierto, la prensa salvadoreña dijo: "Tapia Caballero mostró dentro de su gran equilibrio y dominio del instrumento, su pasión, pulcritud, precisión y forma perfecta."

Coro de la Universidad de Howard visitará Chile

Entre el 3 y el 7 de agosto, el Coro de la Universidad de Howard, de Washington D.C., compuesto de sesenta voces se presentará en Chile por primera vez. Figuran en el programa de este conjunto una serie de compositores latinoamericanos: Villa-Lobos, Santa Cruz, Orrego Salas, Roberto Caamaño, Julio Perceval, etc.; entre los norteamericanos, William Schuman, Aaron Copland, John Antes, Alan Hovhannes, Howard Hanson y Russell Woollen. El repertorio incluye también obras de los grandes maestros europeos del siglo XVI y obras de J. S. Bach, y Mozart.

Estreno de "El Príncipe Mendigo" por el Ballet Nacional Chileno

El 7 de julio próximo se estrenará en el Teatro Victoria "El Príncipe Mendigo",

con coreografía de Uthoff y escenografía y trajes de Hedi Krasa, a beneficio de los damnificados de la zona sur.

Con este espectáculo se clausurará el Año Mundial del Refugiado, movimiento que se ha puesto totalmente al servicio de los damnificados.

Coreógrafo John Taras monta "Diseño para Cuerdas" con el Ballet Nacional Chileno

El famoso coreógrafo y director artístico asistente del New York City Ballet, John Taras, se encuentra en Chile, gracias a una gestión del Servicio de Intercambio Cultural del Departamento de Estado, trabajando con el Ballet Nacional Chileno, grupo con el que montará su coreografía "Diseño para Cuerdas".

John Taras es una de las personalidades más brillantes del ballet contemporáneo. Formado en la Escuela Norteamericana de Ballet, debutó en 1940 como coreógrafo y bailarín en el Ballet Theatre, para el cual montó el ballet "Taraziana" con música de Mozart. En 1947 se vincula al "Ballet Society", organización que fundara en Estados Unidos Georges Balanchi-

nes y Lincoln Kirstein, componiendo para ella el ballet "El Minotauro", con música del norteamericano Elliott Carter. Anteriormente había actuado con la "Compañía de Alicia Markova y Anton Dolin", el "Original Ballet Russe", el "Metropolitan Ballet" y el "Ballet Internacional del Marqués de Cuevas."

Su labor artística lo ha llevado a actuar con gran éxito en temporadas del "Ballet Danés", el "Ballet de Montecarlo", el "Netherland Ballet" y en el "Festival de Música de Aix-en-Provence". Entre sus coreografías, merecen mencionarse "Camille", con música de Schubert, obra basada en la Dama de las Camelias, que montó para Alicia Markova, para quien creó también "El Pájaro de Fuego", obra que el "Ballet Theatre" presentó en 1945, con trajes y decorados de Chagall. Para el Ballet del Marqués de Cuevas montó "Trampa de Luz", y "La Foret Romantique", coreografías sobre las cuales reseñamos en esta misma revista al referirnos a las presentaciones en Chile del Ballet del Marqués de Cuevas.

En su reciente visita a Buenos Aires, John Taras montó con el Ballet del Teatro Colón, de Buenos Aires, "Variaciones Concertantes", de Alberto Ginastera.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Estado de la nueva edición de obras completas de Mozart

Como hemos informado anteriormente, la Bärenreiter-Verlag (Kassel) edita la nueva edición crítica de las obras completas de Mozart, que publica la "Fundación internacional Mozarteum", de Salzburg. La dirección corrió hasta ahora a cargo del Dr. Ernst Fritz Schmid (Augsburg), que falleció en enero de 1960.

De la Serie I (Obras religiosas para canto) se han publicado Vísperas, Cantatas religiosas y masónicas y un tomo de Oratorios. En el curso del año se grabarán, por lo menos, otros dos tomos de esta serie: el "Requiem" y un tomo de las "Pequeñas obras religiosas".

En la Serie II, que abarca las obras teatrales de Mozart, han aparecido en 1960: "Ascanio en Alba", "El director teatral", "Zaida", la música escénica para "Thamos" y "Apolo y Jacinto". En breve seguirán los fragmentos de la ópera bufa "La oca del Cairo". En el programa de edición de 1960, figuran además, en esta serie, "Mitridates" y el tomo de ballet. De la Serie III (Canciones y cánones, están actualmente en preparación tres volúmenes.

La Serie IV está hasta ahora representada por varios tomos de sinfonías (obras para orquesta). Se han publicado los tomos 3, 5 y 7 con las versiones sinfónicas de las Serenatas KV 204/213, 250/248 y 320 y, por último, el tomo 9, con las tres últimas sinfonías. Se está grabando el tomo 4º de Sinfonías, el tomo 2º de Serenatas y el tomo 1º de las danzas. También en la Serie V (Conciertos instrumentales) están en preparación varios volúmenes. Recientemente se ha publicado el tomo 7º de los conciertos para piano, y el tomo 8º aparecerá este año. De

la música para piano se han editado hasta ahora dos volúmenes: las obras para dos pianos y las obras de piano para cuatro manos. En 1960 se espera, además, un tomo de "Variaciones".

Probablemente, aparecerá, también en 1960, el tomo "Mozart, los documentos de su vida", que prepara O. E. Deutsch, y el tomo de ilustraciones "Mozart y su mundo en grabados de la época". El arduo trabajo de los llamados "Cuadernos de estudio de Attwood", que se editarán por primera vez en las nuevas obras completas, sigue avanzando.

Muchas veces se han encontrado durante la preparación de la nueva edición borradores hasta ahora desconocidos de Mozart, por ejemplo, nuevos croquis y proyectos para "El director teatral", para el concierto de piano en La mayor, KV 414, y para el quinteto de piano 452. También ha aumentado considerablemente el número de cadencias auténticas para los conciertos de piano.

Fallecimiento de Edwin Fischer

El famoso pianista, director de orquesta y pedagogo musical, profesor Edwin Fischer, uno de los mayores intérpretes de la música clásica de piano, falleció en Zurich el 24 de enero de 1960, a los 73 años. De 1905 a 1914, Edwin Fischer fue profesor de piano en el Conservatorio "Stern", de Berlín. Desde 1916 se presentó como solista en muchos países y fue considerado como el mayor virtuoso de piano de la actualidad. En 1931 fue llamado al Conservatorio de Berlín. Después de la Segunda Guerra Mundial, Edwin Fischer fue director del Conservatorio de Lucerna y se destacó también con su orquesta de cámara en numerosos festivales internacionales de música. Fischer había reanudado la antigua tradición de dirigir la orquesta desde el piano. En el perí-

dico de Hamburgo "Die Welt", escribió el crítico musical, Karl Grebe, sobre la muerte del gran pianista: "Edwin Fischer era una de las figuras sobresalientes de la época. Como el violinista Adolf Busch, Fischer fue para su generación la encarnación del pianista, cuyo enorme talento no se limitó nunca a lo meramente "virtuoso", a la especialidad, sino que su elemento vital era el piano como arte puro. Su máxima creación es su orquesta de cámara. Las muchas orquestas de cámara de nuestro tiempo, consagradas a la música clásica, proceden de ese tipo de orquesta que él creó. Es natural que una personalidad como la de Edwin Fischer tenía que manifestarse también literariamente. Sus estudios sobre grandes maestros y sus consideraciones musicales en general perpetuarán su nombre más allá de la muerte".

Música moderna

En la serie de conciertos "Música contemporánea", se ejecutaron en Berlín, en los primeros conciertos del año 1960, varias obras nuevas de compositores contemporáneos europeos. De Henri Pousseur, de 31 años, compositor belga, se oyeron las "Rimas experimentales para diferentes fuentes sonoras". Pousseur trata de abrir nuevas dimensiones al ámbito sonoro. Con orquestas distribuidas por la sala y con altavoces como órganos de sonidos electrónicos, trata de abrir una nueva perspectiva a la composición. Fuerte impresión dejó en Berlín la cantata "Un hijo extraviado", del compositor sueco Bo Nilsson. El suizo de 38 años, Jacques Wildberger, escribió sobre breves poesías japonesas la cantata "Vosotros pensáis que la vida es corta", para coro mixto y 10 instrumentos. La obra contiene impresiones fantásticamente desarrolladas en 4 tiempos, que están ordenados según el curso de las estaciones del año.

El italiano Luigi Dallapiccola se revela en su "Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956", bajo la gran influencia de Schönberg y Alban Berg. La obra reúne 3 tiempos de orquesta de cámara y dos himnos para soprano. Del mismo Schönberg se oyó en Berlín el "Primer salmo", última composición no terminada del maestro, y "Paz en la tierra". De la obra de Anton Webern, que es, con Schönberg, el que más ha influido en la música moderna, se interpretó la orquestación del tiempo a seis voces, del "Sacrificio musical", de Bach. Otra versión de una obra de Bach fue una variación para orquesta de Stravinsky, de las variaciones canónicas para órgano de Bach, "Desde el Cielo".

En Berlín se estrenó el oratorio "Regnum Dei", de Joseph Ahrens. El compositor, de 55 años, que vive en Berlín, intenta aquí una síntesis de formas gregorianas y modernas.

La Filarmónica de Berlín interpretó esta temporada la cuarta y última sinfonía, del compositor austriaco Franz Schmidt (1874-1939). Schmidt estuvo durante mucho tiempo al frente del Conservatorio de Viena y recibió en 1939 el premio Beethoven de la Academia de Prusia de Bellas Artes. Su oratorio, "El libro de los siete sellos" (1938) se considera como la obra de música sagrada más importante de la moderna música austriaca. La cuarta sinfonía en Do mayor fue escrita en 1934 y concebida por Schmidt como réquiem a la muerte de su hija. Según el crítico musical del diario berlinés "Der Tagesspiegel", "impone el sostenido aliento de esta música; principalmente el adagio con su grandiosa culminación de los instrumentos de viento, es una música grandiosa y trágica, fijada con magistral seguridad en la orquesta".

En Munich se interpretó recientemente en la serie de conciertos de "Música viva", la obra del compositor contemporáneo italiano Goffredo Petrassi "Coro di

morti", un madrigal dramático para coro, tres pianos, instrumentos de viento y batería. La obra se escribió sobre el texto del famoso diálogo de Giacomo Leopardi. Petrassi escribió ese "coro de los muertos" en 1941 y la obra está penetrada de la tragedia de aquellos años. En ella se une la sonoridad de la antigua música coral italiana con la forma monumental de Monteverdi y el estilo de Verdi constituyendo un todo de inusitada y vigorosa polifonía y de fuerza expresiva.

Bajo la dirección de Igor Markevitch se consagró en Hamburgo un concierto sinfónico a la música moderna francesa. Al principio, se interpretaron los "Hymne", de Messiaen, una obra de juventud del año 1932, la que contiene ya la nueva armonía que caracteriza el posterior desarrollo de Messiaen. Además, se escuchó la famosa "Suite", de Ravel, de "Dafnis y Cloe" (con la parte de coro), y de Igor Stravinsky se interpretó la "Consagración de la primavera", cuya nota folklórica hizo resaltar especialmente Markevitch.

53,3 millones de discos

Según una estadística reciente, en 1959 se produjeron en la República Federal de Alemania 53,3 millones de discos. Es digno de nota el hecho de que la demanda de música clásica ha aumentado considerablemente. La exigua venta de discos de música recreativa fue compensada por una venta mayor de discos de calidad, especialmente de discos microsurco de repertorio clásico. La producción de discos de música clásica aumentó de 6,3 millones en 1958 a 8,5 millones en 1959.

Premio Bach de 1960

El Premio Bach de la ciudad hanseática de Hamburgo, del año 1960, se ha concedido al compositor Wolfgang Fortner.

El premio se concede cada tres años y está dotado con 10.000 marcos. Los premios anteriores fueron Paul Hindemith (1951), Philipp Jarnach (1954) y Boris Blacher (1957). Fortner, nacido en Leipzig en 1907, es desde 1957 profesor del Conservatorio de Freiburg. Fortner es uno de los principales compositores alemanes de la actualidad y se consagró desde hace más de 10 años a la técnica dodecatonal. Hace 30 años se dio a conocer Fortner en el Festival de músicos alemanes, por la brillante audición del primer cuarteto de cuerdas. Ya esta obra de juventud, del compositor de 23 años, reveló su extraordinario talento. De sus nuevas obras hay que hacer resaltar: el oratorio "El sacrificio de Isaac" y la ópera "Bodas de Sangre", según el texto de García Lorca, que representa uno de los puntos culminantes del teatro lírico moderno. Además, compuso obras para orquesta, un concierto para violín, numerosos "lieder", ballets y cuartetos para instrumentos de arco.

La ópera cósmica "Aniara" en Hamburgo

El 19 de marzo se estrenó en Hamburgo la primera ópera sobre uno de los grandes temas de la actualidad, el vuelo en el cosmos, la ópera en dos actos "Aniara", del compositor sueco Karl-Birger Blomdahl. El libreto, adaptado para la escena por Erik Lindegren, se basa en la epopeya en verso "Aniara", de Harry Martinson. En la obra de Blomdahl se expone el destino de unos hombres que abandonan la tierra, contaminada de radiaciones, en la nave cósmica "Aniara". Por un error técnico, no llegan a su destino, que es Marte, y siguen navegando en el infinito del cosmos. Los nombres de las personas de la ópera tienen generalmente fuerza simbólica y aluden a las cualidades del hombre y encarnan la nostalgia, el miedo

y la sensualidad. Transcurren 20 años hasta que, finalmente, toda la vida en la nave cósmica se extingue. La escenificación de Hamburgo fue de Günther Rennert, que hizo una versión originalísima de la obra.

Al estreno de Hamburgo asistieron críticos de muchas capitales europeas y numerosas personalidades de la vida cultural internacional. En el "Svenska Dagbladet", el crítico sueco Per-Anders Hellquist, dijo: "La representación de Hamburgo decide si "Aniara" ha de entrar como primera aportación sueca en el repertorio internacional de óperas. En este momento, un crítico sueco no tiene la suficiente objetividad para decir la última palabra. Pero puede juzgar desde su especial punto de vista la representación y la nota tiene que ser muy alta. Es indudablemente el "regisseur" Rennert el que da a la representación ese tono. La labor de Helga Pilarczyk en su papel de Daisy Doody fue brillante, lo mismo que la de Herbert Fliether y Joan Carroll. El resto del conjunto no desmereció en su alta calidad". En "Expressen", de Estocolmo, se hace resaltar: "Hamburgo sobresale en las escenas de masas. El hombre que la dirige, el director Rennert, es un maestro y un genio". Otros críticos extranjeros manifestaron, después de la representación, que se trata de un atrevido intento en un campo nuevo del arte de la ópera y de la "regie".

"El revisor", de Werner Egk

"La ópera de Werner Egk "El revisor", tiene todas las probabilidades de ser la comedia musical de más éxito entre las nuevas óperas de Alemania después de las composiciones de Richard Strauss".

Con estas palabras caracteriza el crítico de la "Rhein-Neckar-Zeitung", Heidelberg, la importancia de la representación de la obra en el "Nationaltheater", de Mannheim, esta temporada. La ópera se estrenó en 1957 y entretanto, se ha representado en numerosos teatros europeos. "La obra de Gogol es una de las obras más acabadas de la literatura mundial. Sería imposible realizarla más. Werner Egk ha demostrado lo que esta obra puede significar para la ópera y ha escrito una de las óperas modernas más importantes. El reparto en Mannheim era de primer orden, destacándose Fred Dalburg como gobernador. Werner Egk ha realizado plenamente la idea del teatro musical y ha hecho una composición asombrosa gracias a una serie de ideas melódicas". La dirección musical corrió a cargo de Karl Fischer y la escenificación, de Ernst Poettgen.

Danzas de los mayas

El Teatro de Arte de Guatemala presentó con gran éxito, en cinco ciudades alemanas, danzas de los mayas. Según la reseña del "Stuttgarter Zeitung", el grupo coreográfico centroamericano fue "entusiásticamente celebrado" en Kiel, Hamburgo, Maguncia y donde quiera que se presentó. Por primera vez se ofreció una impresión directa del arte de la danza de los mayas. El programa del Teatro de Arte se basó, en Alemania, en el "Popol-Vu", una redescubierta colección de leyendas. "Los artistas del Teatro de Arte supieron fascinar con la reproducción del carácter y de los movimientos de los animales. La vivencia más impresionante fue la presentación de Rabinal-Achi, la única obra escénica que se ha transmitido de la época precolombina. En todas partes donde actuó el grupo de danzantes guatemaltecos, se impusieron al público por la intensidad de su representación".

NOTICIAS VARIAS

"La Atlántida", partitura que Manuel de Falla dejara inconclusa y que fuera revisada y completada por Ernesto Halffter, será presentada en forma teatral en la próxima temporada lírica del "Teatro alla Scala", de Milán.

*

Un Concurso Internacional de Canto y otro de Improvisación al Organo, tuvo lugar en Viena, entre el 23 y el 31 de mayo. Los concursantes no podían ser menores de 17 años ni mayores de 30 (Concurso de Canto), ni mayores de 50 años (Concurso de Improvisación al Organo).

*

El dramático caso de Niccola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, del que recientemente se ha vuelto a ocupar la prensa norteamericana y europea —caso que fue llevado a las tablas con la obra teatral "Under the bridge", del dramaturgo norteamericano Maxwell Anderson, con quien solidarizó, entre otros, el ilustre pintor norteamericano Ben Shahn, inmortalizando a los dos anarquistas italianos, en uno de sus famosos cuadros—, será puesto nuevamente en escena, esta vez como una ópera lírica, que será presentada en la próxima Temporada Lírica 1960-61, del Metropolitan Opera House. A este efecto, el compositor norteamericano Marc Blitzstein ya ha comenzado a escribir la partitura de dicha ópera, que le ha sido comisionada por la Fundación Ford, en la cual se recuerdan las dramáticas circunstancias en que Sacco y Vanzetti fueron acusados de ser los autores de un doble homicidio cometido en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial y ajusticiados, no obstante la larga campaña mundial

con que se les quiso salvar de la silla eléctrica.

*

Se han iniciado, en Nápoles, en la sede del Conservatorio "San Pietro in Maje-lla", las manifestaciones con que la "Asociación Alessandro Scarlatti", de esa ciudad, celebra este año el tercer aniversario del nacimiento del compositor. Fuera de esta iniciativa, tanto el Ministerio de Educación como la Inspección de Instrucción Artística han preparado programas de interesantes celebraciones, a las que se sumarán otras que tendrán lugar en diversas ciudades italianas, en las cuales ya se ha dado comienzo a los preparativos para recordar dignamente al gran músico siciliano.

*

La tercera edición del Festival de los Dos Mundos de Spoleto, tuvo lugar entre el 8 de junio y el 11 de julio.

*

Compositores de todo el mundo, que al 30 de junio no hayan cumplido aún 50 años, podrán participar al Primer Premio de Composición Musical Reina María José. Para optar a este premio, los concursantes deberán presentar un Cuarteto de Cuerdas con una voz cantada.

*

El 35 Festival S. I. M. C. se efectuará este año en Alemania, en la ciudad de Colonia. El Jurado Internacional, que tendrá a su cargo la elección de las partituras que se ejecutarán en dicho festival, está formado por Elliott Carter (EE. UU.),

Wolfgang Fortner (Alemania), Mario Pergallo (Italia), Marcel Mihailovici (Francia) y Karl-Birger Blomdahl (Suecia).

*

En la temporada concertística 1959-60, del "Teatro Carlo Felice", de Génova, ha sido interpretada, en primera ejecución pública en Italia, la "Misa de Réquiem" para solos, coro y orquesta, del compositor suizo Heinrich Sutermeister.

*

La ópera "Macbeth", de Ernst Bloch, ha sido programada en la Temporada Lírica 1959-60, del "Teatro alla Scala", de Milán, después de haber estado ausente de los teatros de ópera italianos por más de 20 años. Este espectáculo operístico, con que el "Teatro alla Scala" ha querido rendir un homenaje al músico desaparecido hace algunos meses, ha puesto en luz el agudo ingenio lírico del compositor, pero ha permitido, asimismo, constatar que la obra de Bloch no sólo no resuelve ningún problema estilístico, sino que es una música de una cierta solemnidad, de un estilo impersonal y de modestas proporciones dramáticas.

*

Las crónicas del último Festival de Donaueschingen, registran la noticia del homenaje rendido por tres compositores de nuestros días al más entusiasta de los sostenedores del Festival, el príncipe Max Egon. De las tres obras que Pierre Boulez, Wolfgang Fortner e Igor Stravinsky han dedicado a la memoria del moderno mecenas de la famosa institución musical de vanguardia, la partitura de Stravinsky ha sido la que ha provocado la perplejidad de la crítica: su título, "Epitaphium für den Grabmal des Prinzen Max Egon zu Fürstenberg", supera en

número de palabras al número de los 7 compases (cuatro asignados al arpa y los otros 3 a la flauta y al clarinete), de que consta la composición que se desarrolla en 50 o 55 segundos.

*

Una de las rarísimas obras del género solístico, destinadas al fagot, la "Suite-Concertino", de Ermano Wolf-Ferrari, ha sido incluida entre los interesantes conciertos del III Programa de la presente Temporada Sinfónica de la RAI, con la participación del fagotista Giovanni Graglia.

*

La ópera lírica contemporánea ha estado representada últimamente en los programas radiales italianos por una típica ópera de cámara: "Romeo y Julieta", del compositor alemán Boris Blacher, ópera que fue estrenada por la "Radio Berlín" en 1947. Otra de las óperas breves puestas en onda por la RAI ha sido "El revisor", de Werner Egk, inspirada en la homónima comedia de N. Gogol, y cuya première mundial tuvo lugar en mayo de 1957, en el Festival de Schwetzingen.

*

Dentro del ciclo de las celebraciones scarlatianas, en curso en toda Italia, el "Teatro Massimo", de Palermo, ha presentado, a principios de abril, "Il Mitridate Eupatore" (ópera basada en la tragedia en 3 actos, del poeta-libretista Girolamo Frigimelica Roberti), cuya edición moderna se debe a la revisión de Giuseppe Piccioli. Se sabe que cuando el Teatro "San Giovanni Crisostomo", de Venecia, comisionó al ilustre compositor siciliano una ópera de argumento histórico, Alessandro Scarlatti —que ya había tratado el tema de Mitridate sin hacerlo pú-

blico—, volvió sobre este argumento, después de lo cual "Il Mitridate Eupatore" fue presentado en Venecia el día de la Ascensión, de 1707.

*

Siempre, en relación con las celebraciones del 3.er centenario del nacimiento del músico que con justos títulos puede ser considerado el fundador de la escuela operística napolitana, la RAI ha organizado una serie de transmisiones dedicadas a la obra de Scarlatti. Entre ellas, merecen mencionarse —además del oratorio profano, "Las Estaciones" y de "Il Mitridate Eupatore", que en el momento de escribir estas notas, ya han sido puestos en onda—, el oratorio "La Vergine addolorata" (revisión de G. Pannain), que será transmitido durante el mes de mayo, "San Filippo Neri" (revisión de G. Piccioli), que entrará en onda junto con "Il Credo concertato" (revisión de J. Napoli), en junio. Fuera de las obras ya mencionadas, la RAI transmitirá más adelante otros trabajos de A. Scarlatti, entre los que figuran "Concerti grossi", "Sinfonía" y algunas arias de "Rosaura", mientras, directamente desde el "Teatro Bellini", de Catania, retransmitirá la ópera "Griselda".

*

En los primeros días de abril, la radio italiana presentó una novedad absoluta para Italia, de uno de sus más ilustres músicos contemporáneos, el cual puede ser considerado como jefe de la escuela dodecafónica clásica italiana: se trata de Luigi Dallapiccola y de su "Requiescant" para coro y orquesta, obra que consta de 5 partes y cuyo estreno mundial absoluto tuvo lugar en Hamburgo, a fines de 1959.

*

La novedad de fines de marzo del "Teatro alla Scala", de Milán, fue la ópera

de Ferruccio Busoni "Dottor Faust", obra rica en méritos y también en defectos y más apropiada, tal vez, para una audición sinfónica que para una ejecución teatral.

B É L G I C A

Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica

A guisa de preámbulo

No creo sea necesario presentar el Concurso Musical Internacional Reina Isabel, de Bélgica, que, desde su fundación en 1938, ha lanzado artistas tan famosos como David Oistrakh, Emiel Guillels, Leonidas Kogan, Berl Senofsky, John Browning, Vladimir Askenazy, etc.

Por lo demás, el prestigio y la personalidad de la Reina Isabel, de Bélgica, contribuyen a dar a este certamen un lustre particular.

Prueba irrefutable de la importancia de este concurso es el elevado número de sus participantes. Este año, reservado a los pianistas, se registraron 62 inscripciones, representando veinte nacionalidades. Después de las pruebas eliminatorias de primer grado, que comenzaron el lunes 2 de mayo, quedaron en liza 24 candidatos, cuyo número quedará reducido a 12 una vez terminadas las eliminatorias de segundo grado. Estos 12 finalistas permanecerán ocho días en los camarines particulares puestos a su disposición en la Capilla Musical de la Reina Isabel, para estudiar un concierto inédito encargado a propósito a un compositor contemporáneo, cuyo nombre se ignora aún.

Para algunos —para los primeros—, este certamen será el comienzo de una gran carrera de virtuoso, ya que el prestigio del concurso es tal, que los premios que se conceden van, generalmente, acompañados de un cortejo de contratos. No hay que olvidar que el público —el gran

público— siente cierta debilidad por los laureados de los grandes concursos. Creo, sin embargo, que el gusto del público por este género de competiciones no es siempre muy simpático ni muy puro, y que a veces es incluso cruel e injusto con los vencidos. Es costumbre halagar este gusto, que se ejerce en todos los sectores y, por lo tanto, no tenemos más remedio que conformarnos si en nuestro fuero interno lamentamos que esta costumbre se haya extendido a las artes.

De todos modos, convendría hacer una distinción entre la afición del público por las competiciones y el espíritu de competición que anima a los que participan activamente en ellas. Visto bajo este ángulo, el espíritu de competición puede muy bien ser creador y, en este caso, se confunde con un vivo deseo de emulación que mueve a los candidatos a clasificarse entre los mejores y no entre los primeros. Ello es debido a la multiplicidad de concursos que se celebran en el orbe, destinados a lanzar al "mercado" virtuosos trascendentes que, en realidad, sólo son, como sucede en las esferas cinematográficas, simples estrellas fugaces. Después de todo, es justo que el reinado de ciertas estrellas del cine sea algo efímero, ya que la publicidad, más que el talento, les dio popularidad. Con los futuros virtuosos no sucede lo mismo. El profano no puede imaginar la cantidad de talento, trabajo, inquietudes y sacrificios que hace falta a los artistas que se inscriben en una competición como el Concurso Musical Internacional Reina Isabel, de Bélgica. Mis críticas son harto vanas, pues se dirigen a la marcha irrevocable del tiempo que trastorna las cosas e introduce en las materias del arte ciertas nociones desconocidas antaño.

*

Terminaron las pruebas eliminatorias y, pese a mis deseos, no me es posible formu-

lar pronóstico alguno. Abundan poderosas razones. En un certamen como éste no se trata únicamente del valor intrínseco del concurrente; la resistencia física, el dominio de los nervios y la fatiga son factores que contribuyen ampliamente. Es así como el candidato que en las pruebas eliminatorias causa excelente impresión, puede muy bien demostrar cierto azoramiento en las finales de clasificación de los laureados. Otros, por el contrario, es en las pruebas definitivas donde mejor hace resaltar sus aptitudes y su dominio pianístico. De todos modos, yo rompo mi lanza a favor de dos jóvenes concurrentes que, según mi modesta opinión, tienen grandes posibilidades de clasificarse entre los primeros laureados: el americano John Perry y el español Alberto Giménez Attelle.

Ambos tocaron la obra impuesta en las pruebas eliminatorias —Fantasía y Fuga en Do mayor, de Mozart—, con mucho sentido del colorido pianístico y del ritmo. Quizás en algunos momentos, Alberto Giménez peque de celeridad, pero esto se borra en seguida ante la claridad de la expresión.

Recuerdo, antes de terminar, que el sábado 28 de mayo y después de haber escuchado a los doce finalistas que desfilarán por pares, a partir del sábado 23 de mayo, el jurado establecerá la clasificación final.

Muy difícil es hacer conjeturas sobre el lugar que el jurado atribuirá a los doce finalistas en la clasificación final, ya que todos ellos han demostrado poco más o menos idéntica virtuosidad en las pruebas eliminatorias y, por consiguiente, sólo la obra impuesta encargada a un compositor contemporáneo, cuyo nombre no se ha hecho aún público, será capaz de deshacer el empate.

FEDERICO GUARDÓN.

Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica

Clasificación final de los doce finalistas

Gran zafarrancho en el Palacio de Bellas Artes, de Bruselas. Son las 11 de la noche y el público, ahito de música, aplaude sin mucho entusiasmo la actuación de los dos últimos finalistas: el americano Kenneth Amada y el austríaco Walter Kamper.

En los grupos que no tardan en formarse en el bar y en los salones, se formulan pronósticos, comparaciones, suputaciones. Los más exaltados enarbolan sus respectivos programas como una prueba convincente; los más tímidos discuten entre ellos de bemoles y sostenidos.

El Palacio de Bellas Artes tiene algo de hipódromo y de "kermesse" heroica. ¡Singular público! Damas encopetadas y rutilantes conversan con jóvenes estudiantes algo desaliñados; vejetes luciendo smoking de nylon hacen monerías en torno de un grupo de muchachas vestidas muy a la ligera. ¿Dónde termina el snobismo y dónde comienza el amor del arte?

Una cosa es cierta. Toda esta gente se halla aquí reunida bajo la égida de Beethoven, Brahms, Liszt, Prokofieff, Rachmaninoff. Estos ilustres músicos no imaginaron jamás que un día provocarían esta fiebre colectiva.

A la 1 de la madrugada en punto, entran en escena los miembros del jurado. Inmediatamente, la Reina Isabel aparece en el palco real. Su nieto, el príncipe Alejandro, que ocupa una butaca de platea, une sus aplausos a los del público. El presidente del jurado se levanta y da lectura de la clasificación final:

1. Gran Premio Internacional Reina Isabel, de Bélgica (150.000 francos): Malcolm Frager (Estados Unidos).

2. Premio del Gobierno belga (100.000 francos): Ronaldo Turini (Canadá).
3. Premio del Conde de Launoit (75.000 francos): Lee Luvisi (Estados Unidos).
4. Premio de la Provincia de Brabante (60.000 francos): Alicia Mitchenko (Unión Soviética).
5. Premio de la Villa de Bruselas (50.000 francos): Gabor Gabos (Hungría).
6. Premio de la Baronesa de Boël (40.000 francos): Shirley Seguin (Estados Unidos).
7. Premio de Roberto Desprechins (35.000 francos): Walter Kamper (Austria).
8. Premio de la Obra de los Artistas de Lieja (30.000 francos): Joury Airepétian (Unión Soviética).
9. Medalla de Bronce (25.000 francos): Jerónimo Loewenthal (Estados Unidos).
10. Medalla de Bronce (20.000 francos): Agustín Anievas (Estados Unidos).
11. Medalla de Bronce (15.000 francos): Alberto Giménez (España).
12. Medalla de Bronce (10.000 francos): Kenneth Amada (Estados Unidos).

El público acoge favorablemente la clasificación de los cuatro primeros laureados y con gran descontento el lugar que el jurado ha atribuido a los demás finalistas. Pero como en todos los concursos o competiciones, la decisión del jurado es inapelable y la imparcialidad de los miembros que componen el del Concurso Reina Isabel es sobradamente conocida, no tenemos más remedio que conformarnos, tanto más que en el certamen que nos ocupa las pruebas eliminatorias son tan severas y difíciles, que los candidatos que logran clasificarse entre los doce finalistas, pueden considerarse como verdaderos virtuosos a quienes, por el solo hecho de ser laureados del Concurso Reina Isa-

bel, se abren de par en par las puertas que deben conducirles a la celebridad.

FEDERICO GUARDÓN.

ESPAÑA

Música joven en España

Gracias a la iniciativa del joven compositor Juan Hidalgo, la vanguardia española ha formado un grupo, cuyo objeto es la defensa de las tendencias más avanzadas de la música, como lo hacen el "Domaine Musical", de París, y los "Incontri", de Milán. "Música abierta" ha dado su primer concierto en Barcelona, con cinco estrenos mundiales. La "música para siete instrumentos" (flauta, piano y quinteto de cuerdas), de Joaquín Homs (nacido en 1905), representaba la transición entre los jóvenes compositores y los padres de la música nueva: Schoenberg, Berg y Webern. Homs, del cual han sido ejecutadas obras en los festivales internacionales de la SIMC, de París, Varsovia y Estocolmo, es, a través de Roberto Gerhard, un alumno indirecto de Schoenberg. Su obra está escrita en un estilo dodecafónico estricto. Su musicalidad se inspira con acierto del misterioso universo sonoro del "Wozzeck".

José Cercós (nacido en 1925), ha escrito para esta ocasión "Continuidades", una obra de grandes dimensiones sobre el principio de la "Klangfarbenmelodie" y con una percusión compleja. Los sonidos ya no son más que colores, y su duración no tiene un valor propiamente rítmico o de acentuación sino, solamente, el de las longitudes relativas. El conjunto aparece como una estructura estática, decorativa, entrecortada de improvisaciones de solistas o de grupos sobre notas determinadas.

Con un mínimo de medios empleados (mezzo, flautín, vibráfono y contrabajo), los "Comentarios a dos textos, de Gerar-

do Diego", de Luis de Pablo, consiguen una riqueza sonora, agógica y formal poco corriente y que demuestra la fantasía y el gusto de su autor. A los treinta años, el bilbaíno de Pablo es el jefe de la vanguardia madrileña. Es autodidacta, como la mayoría de los músicos españoles, que no tiene la posibilidad de estudiar en el extranjero los secretos de los nuevos lenguajes sonoros. Sin embargo, sus composiciones dan fe de un conocimiento minucioso de la técnica de Schoenberg y Webern, así como de las obras de los compositores de su generación: Boulez, Stockhausen, Nono, etc.

Juan Hidalgo, en cambio, ha estudiado en el extranjero. Nació en las Islas Canarias, en 1927. Descontento de sus estudios musicales tradicionales en Madrid y Barcelona, su inquietud le ha hecho hacer saltos estéticos considerables, y de la escuela de Nadia Boulanger, en París, pasó a las enseñanzas de Bruno Maderna, para llegar, finalmente, a John Cage. En el idioma musical de este último encontró el vehículo más apropiado para su propio pensamiento. Después de haber escrito, bajo la influencia de Milán, "Ukanga" y "Caurga", compuso su "Cuarteto 58", para cuarteto de cuerdas. Esta obra representaba la tendencia más avanzada de la vanguardia de Barcelona. Siguiendo la línea de Cowell, Cage y Christian Wolff, este cuarteto se aplica a devolver a los sonidos toda su independencia, liberándolos de la "cola" de las relaciones melódicas. Una música llena de fantasía, rica de colores, seductora, en la cual el cronómetro viene a reemplazar el compás tradicional, en pro de una mayor libertad agógica. Cada ejecución cobra así una fisonomía nueva.

José-María Mestres Quadreny, nacido en Barcelona, en 1929, es, en lo que a las modernas técnicas de composición se refiere, un autodidacta. Su "Música de cámara N° 1", para flauta, violín, contrabajo, batería y piano, es una obra de escritura puntual, elegante, agradable al

oído, sobria de concepción. El título de sus movimientos: "Metafonía, Monodía, Coral", indica claramente la estructura general de la obra.

El concierto estaba dirigido por Jacques Bodmer, el joven director de la Orquesta Filarmónica de Barcelona, que había movilizadado para esta ocasión los mejores músicos de su orquesta.

La solista de los "Comentarios", de Luis de Pablo, era la mezzosoprano Anna Ricci.

El concierto tuvo lugar en la capilla románica de Santa Agueda, en presencia de un público numeroso y atento, que supo expresar, según las obras, su entusiasmo o, al menos, su agradecimiento por el esfuerzo de información realizado. La mayor parte de los críticos se abstuvo de asistir. Uno de los pocos presentes deplora que "la música dodecafónica, que está en vías de desaparecer del mundo musical (?), haya escogido Barcelona como último refugio."

19-5-60.

Concursos Internacionales de Orense

Los Concursos Internacionales del Conservatorio de Música de Orense, en colaboración con "Música en Compostela", que se celebrarán todos los años, en 1960 tendrán lugar a mediados de septiembre y será un Concurso para los pianistas de cualquier nacionalidad y sin límite de edad. El Patronato ha creado el "Premio Antonio Iglesias", dotado de la cantidad de 25.000 pesetas.

Este concurso no tendrá obras impuestas y constará de dos partes: *Prueba eliminatoria*, en la que cada concursante interpretará, a su elección, una obra de Chopin, Schumann y Albéniz, compositores cuyos centenarios se celebran este año.

Esta prueba se hará en Santiago de Compostela.

Prueba Definitiva, que tendrá lugar en Orense. Los concursantes, seleccionados en la prueba eliminatoria, interpretarán un programa, a su elección, dividido en dos partes: cada una de estas partes tendrá un mínimo de duración de media hora y un máximo de cuarenta y cinco minutos; en este programa estarán incluidas, obligatoriamente: A) obras preclásicas; B) clásicas; C) románticas; D) modernas o contemporáneas, y E) españolas.

Las solicitudes de inscripción, enviadas por correo certificado, deberán ser recibidas antes del 25 de agosto, acompañadas del "curriculum vitae" de cada concursante y de cuantos documentos estime necesario para acreditar su formación musical. Además, deberá enviar una relación de las obras elegidas para las dos pruebas, indicando su duración aproximada.

El derecho de inscripción es de 250 pesetas. El tribunal, además de estimar las actuaciones de cada concursante, juzgará, asimismo, acerca de la altura e interés de los programas por ellos presentados. Su fallo será inapelable.

El Conservatorio de Música de Orense será beneficiado de un recital público, dado en su honor por el pianista que obtenga el Primer Premio del Concurso.

El primer premio, dotado de 25.000 pesetas, ofrece, además, al concursante que lo gane, seis recitales en las Sociedades Filarmónicas de Galicia; un recital en el Ateneo de Madrid; un concierto con la Orquesta Filarmónica de Madrid; actuaciones en radio, TV de Madrid y un disco grabado por "Hispavox", de Madrid. Habrá, también, un segundo premio, dotado de 10.000 pesetas, y un tercero, con 5.000 pesetas.

Inscripciones e informaciones a: Concursos Internacionales del Conservatorio de Música de Orense, Plaza Mayor 2. Orense, España.

FRANCIA

*Concurso de canto de
Toulouse*

Podrán participar los cantantes de ambos sexos, de cualquier nacionalidad, mayores de 18 años y menores de 30 cumplidos, en el año en curso. El Concurso tendrá lugar entre el 6 y el 11 de octubre de 1960, en el Teatro Capitole y constará de tres series de pruebas; dos eliminatorias y una final. En ellas deberán cantar "Lied" y un trozo de ópera, ópera cómica u ópera bufa, en la lengua original del trozo interpretado y cada concursante deberá poder cantar en dos idiomas como mínimo.

Los candidatos deberán inscribirse antes del 19 de septiembre de 1960, enviando sus solicitudes en un formulario especial a: Secretariado del Concurso Inter-

nacional de Canto, Donjon du Capitole, Toulouse, France, incluyendo certificados de estudio, documento que demuestre la edad, nacionalidad y domicilio del candidato y dos buenas fotografías.

H O L A N D A

*Semana Internacional de Música
Contemporánea*

La Semana Internacional de Música Contemporánea, organizada por la Fundación Gaudeamus, se realizará en Bilthoven, del 3 al 11 de septiembre de 1960. Los compositores, nacidos después del 1º de enero de 1923, pueden participar con obras no ejecutadas para orquesta, coro, música de cámara, música concreta o electrónica.

ENTREVISTAS

Roque Cordero, gran figura de la música americana

Hemos tenido la oportunidad de escuchar al maestro panameño Roque Cordero, dirigiendo dos conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile, en uno de los cuales se tocaron dos composiciones suyas, la *Primera Sinfonía* y el *Adagio Trágico*. En una conferencia, dictada por él, bajo los auspicios del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, nos dio a conocer la "Evolución artística de un compositor panameño", del primer compositor panameño de música seria, Roque Cordero, haciéndonos escuchar, en esta oportunidad, su obra *Patria*, para narrador y coro a capella, y el *Quinteto para flauta, clarinete, violín, cello y piano*, obra que fue estrenada en el Festival de Montevideo de 1957.

Conocíamos, con anterioridad a su llegada a Chile, su *Segunda Sinfonía*, obra que fue aclamada en el Segundo Festival de Música Latinoamericana de Caracas, en abril de 1957, como una de las obras de mayor relieve dentro de la producción del continente.

Después de haber escuchado estas obras, no nos cabe la menor duda de que Roque Cordero, conocido hasta hace poco sólo dentro de un reducido núcleo de músicos profesionales, merece que su nombre adquiriera resonancia en todos los centros musicales del mundo, donde se ejecuta música contemporánea.

Roque Cordero inició su carrera de músico en Panamá, terreno que en la música había sido sustentado hasta el momento por un grupo de aficionados, entre los que se destacan los nombres de Alberto Galimany y Ricardo Fábrega, quienes componen música popular, apoyados en la rica tradición vernácula y criolla. Era necesaria la aparición de una personalidad artística capaz de absorber

y utilizar estos medios, a través de una sensibilidad amplia, que se saliera de los estrechos marcos de la imitación o de la transcripción de lo folklórico. Roque Cordero demuestra estar dotado, desde un comienzo de su carrera artística, de todas las cualidades necesarias. En su patria adquiere, Roque Cordero, sus primeros conocimientos técnicos con Herbert de Castro y después con el gran violinista Alfredo. Saint-Malo, pero es en Estados Unidos donde adquiere las herramientas necesarias para expresar toda la riqueza de su pensamiento musical.

En 1943, el Instituto Internacional de Educación, de Nueva York, le otorga una beca para estudiar educación musical en la Universidad de Minnesota, en Minneapolis. Dimitri Mirtopoulos, en aquel entonces director titular de la Sinfónica de Minneapolis, conoce la partitura de *Capricho Interiorano* y alaba la orquestación de esta obra, del joven panameño. Su entusiasmo lo lleva a presentarle al notable compositor vienés Ernst Krenek, quien dictaba cursos en la Universidad de Hamline, pidiéndole que lo aceptara como alumno de contrapunto y composición. Su trabajo con Krenek, durante cuatro años, marcó un nuevo punto de partida en su carrera musical. En aquel tiempo, Krenek ya gozaba de una bien establecida fama como exponente del "método de componer con doce tonos relacionados, los unos con los otros", de Schoenberg. No obstante, debemos dejar en claro que Cordero se había iniciado en la composición de doce tonos antes de llegar a los Estados Unidos o de conocer a Krenek.

Gracias a la beca que le concedió Mirtopoulos, para que pudiese terminar sus estudios, en 1947 obtuvo la graduación *magna cum laude*, en Hamline University. En el intertanto, Roque Cordero trabajó arduamente en la composición y en 1945 terminó su *Primera Sinfonía*, obteniendo mención honrosa en el Concurso

Reichold. La *Obertura Panameña Nº 2*, escrita el año anterior, fue estrenada por la Sinfónica de Minneapolis, bajo Mitropoulos, en 1946. Este mismo año escribe la *Sonatina Rítmica*, para violín y piano; *Cinco Miniaturas y Nueve Preludios*, para piano. Entre las obras escritas antes de la Segunda Sinfonía merecen destacarse *Dúo 1954*, para dos pianos; *Movimiento Sinfónico*, para orquesta de cuerdas; *Introducción y Allegro Burlesco*, para orquesta; *Adagio Trágico*, para orquesta de cuerdas; *Sensemayá*, para coro, tambor y bailarín; *Salmo 113*, para coro mixto; *Patria*, para narrador y coro a capella, y un *Concierto en Mi menor, para piano y orquesta*.

En el campo de la dirección orquestal, Roque Cordero pudo realizar, en Estados Unidos, una labor importantísima a través de la beca que le concedió Serge Koussevitzky para que estudiara con Stanley Chapple, en el Berkshire Music Center de Massachusetts, durante 1946, la que después le concedió el Gobierno panameño para que continuara sus estudios con Leon Barzin y, finalmente, la famosa beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que le permitió finalizar sus estudios de dirección orquestal en el período 1949-1950.

Al regresar a su patria como profesor al Instituto Nacional de Música, en 1951, fue nombrado director ayudante y en 1953, director titular del más importante plantel musical de Panamá. Una vez colocado en esta posición clave, para la que se encontraba magníficamente preparado, Roque Cordero inició la reforma educacional, la que redundó en un gran paso hacia adelante en el campo de la música panameña.

Roque Cordero no sólo se destaca como reformador sino que también como formador de jóvenes compositores. Entre los nuevos compositores panameños merecen especial mención sus alumnos Marina Saiz Salazar, cuya *Sonata para piano* fue im-

presa por la Unión Panamericana de Washington y quien, además, tiene a su haber un interesante Ensayo para Orquesta, una Fuga para Cuarteto de Vientos y varias obras para piano. José Luis Cajar es otro de sus destacados alumnos, quien no sólo ha creado obras como el Quinteto de Vientos y una obra orquestal sino que ha sido formado por Roque Cordero como director de orquesta y actualmente ocupa el cargo de director asistente de la Orquesta del Instituto Nacional de Música y ha actuado como director invitado de la Orquesta Sinfónica Nacional. Ambos son, también, profesores del Instituto Nacional de Música.

La enseñanza y los deberes administrativos le requieren gran parte de su tiempo y un gran esfuerzo, no exento de dificultades, las que siempre surgen en el camino del reformador e innovador, pero los frutos ya se están viendo, porque comienzan a egresar profesores para la educación secundaria, quienes propulsarán una mejor enseñanza musical en las escuelas, la formación de grupos corales e instrumentales y lo que más interesa a Roque Cordero, la formación de profesores para la escuela primaria.

La labor docente y las dificultades de toda índole no han estancado su labor creativa, y Roque Cordero sigue produciendo obras de importancia que enriquecen la música de Latinoamérica. Después de la *Segunda Sinfonía* que obtuvo el Premio del Festival de Caracas, escribió los *Cinco Mensajes Breves*, para orquesta, encargo de la Orquesta Cívica de Minneapolis y el *Cuarteto de Cuerdas*, encargado por la Fundación Coolidge para el Festival Interamericano de Washington de 1961.

Una de las importantes controversias continentales, en la que Roque Cordero tuvo un papel predominante, fue la surgida en Caracas entre los adictos a la música nacionalista y aquellos que adherían al método de los doce tonos. El com-

positor planteó el problema, basándose en la razón y explica que toda la discusión se basaba sobre premisas falsas, puesto que no podía existir un conflicto directo entre nacionalismo y la composición a base de los doce tonos. "Componer a base de los doce tonos —dice Cordero— es, sencillamente, una innovación técnica y, como todas las técnicas, un medio hacia un fin. En cambio, el nacionalismo no es una técnica sino que un fin en sí mismo. Lo único importante —continúa diciendo— es si el individuo con esa u otra eti-

queta es realmente un compositor. Para mí, un compositor es aquel que, teniendo algo que decir lo dice, con un perfecto dominio técnico, y revelando su pensamiento musical a través de la realidad concreta del sonido. Este pensamiento musical debe ser expresado en el lenguaje de su época."

La Revista Musical, en aquel entonces, se hizo eco de esta controversia, publicando en su número 67 un interesante estudio de Roque Cordero sobre "¿Nacionalismo versus Dodecafonismo?"

ALTAMENTE IMPRESIONADA POR EL AUJE MUSICAL NORTEAMERICANO HA REGRESADO CARMEN ORREGO

Directora del Departamento de Extensión Musical Educativa de la Universidad de Chile

Carmen Orrego, directora desde 1953 del Departamento de Extensión Musical Educativa de la Universidad de Chile, formado por Filomena Salas, en 1950, inició, a fines del año pasado, un viaje por las Universidades del oeste de los EE. UU., para investigar la labor de extensión universitaria que se realiza en ese país. Visitó en su gira las Universidades de Berkeley, Davis, Los Angeles, Austin (Texas), Sacramento y el San Francisco State College.

Hemos encontrado a Carmen Orrego nuevamente frente a las labores de su Departamento, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, y nuestra primera pregunta fue, ¿qué es lo que en Estados Unidos se hace con respecto a extensión musical?

—En todas las universidades y colleges que visité —responde Carmen Orrego— no existe una organización docente y de conciertos como la creada por nosotros en la Universidad de Chile. Nuestra doble función pedagógica y de difusión les

llamó poderosamente la atención y en vez de investigar, fui yo la que tuve que informar. No obstante, existen otras entidades, todas ellas magníficas, para hacer llegar la música al estudiante y al público en general, pero no de índole universitaria. Por ejemplo, todas las universidades tienen Departamentos de Extensión, que organizan conciertos de primera categoría, a los que los estudiantes tienen acceso a precios muy bajos, pero éstos no tienen carácter docente. Además, hay las Agrupaciones privadas y los Centros de Estudiantes, que también realizan una intensa actividad musical. Uno de los centros educacionales que más se interesó por nuestra labor fue el San Francisco State College, donde pude darles ideas sobre centralización artística para estudiantes. Otra cosa que les interesó muchísimo, fue nuestra iniciativa de los Festivales de Arte Universitario, el primero de los cuales se celebró en octubre del año pasado y cuya finalidad y éxito se debieron a que en él realizamos los valores artísticos y cul-

turales de la juventud estadounidense, dando a conocer sus manifestaciones artísticas, tanto dentro como fuera del ambiente universitario. Todas las universidades que visité se interesaron por realizar algo similar a lo nuestro, porque están preocupándose seriamente de combatir la especialización a través del humanismo artístico.

Nuestra próxima pregunta se refirió a los "Schools of Music" de las universidades norteamericanas y Carmen Orrego se demostró altamente impresionada por la óptima calidad de estos centros de educación musical. En todas ellas existe un gran sentido profesional, excelentes maestros, departamentos de investigación dotados de bibliotecas, discotecas, archivos y todos los implementos necesarios para la investigación musical. Todas estas escuelas tienen pequeñas orquestas de cámara, y grupos de música de cámara en los que se destacan los instrumentistas de viento. En cuanto a la creación misma, Carmen Orrego no pudo darnos mayores datos porque no tuvo la oportunidad de escuchar obras de compositores jóvenes.

Al referirse a las orquestas sinfónicas, nos dice que éstas nunca pertenecen a las universidades, sino que son creadas por empresas privadas las que, naturalmente, contratan a los profesionales formados en las universidades. No obstante, los programas de estas orquestas no tienen por fin la educación musical, sino que la entretenimiento del público a base de programas rutinarios en los que la música contemporánea es desconocida. Los grupos de cámara universitarios, en cambio, basan sus programas en excelentes versiones, con marcada preferencia por la música barroca, unos, y por la más avanzada música contemporánea, otros. A propósito de esto, Carmen Orrego nos relata una de las más extraordinarias experiencias musicales que le tocó escuchar durante todo su viaje. En el Teatro Schoenberg, de la Universidad de Los Angeles, se realizó un espectáculo de Danza Improvisada, con

acompañamiento de música concreta, en la que los bailarines improvisaban a la manera del jazz. En seguida, vino el concierto de música concreta, llamada "Sounds Events", durante el cual se escucharon los más extraños fenómenos acústicos. El público, que escuchaba en la obscuridad, se sintió captado por el frenesí de esta música y participó en ella con gritos, llantos y toda suerte de manifestaciones, produciendo, él también, una especie de contrapunto a la música. Este es uno de los fenómenos más extraordinarios de historia colectiva jamás producido por una manifestación artística, termina diciéndonos.

Hablando de la difusión de la música en gran escala, Estados Unidos tiene montado, a base de dos medios irrefutables, la verdadera mantención de la cultura musical: el disco y las Estaciones de Radio F. M. (Frecuencia Modulada). La música de todos los tiempos y de todas las tendencias está grabada en discos de gran valor artístico y escaso precio; por lo tanto, al alcance de todos y las empresas privadas, a través de las Estaciones de Radio F. M. no comerciales, que se dedican exclusivamente a dar a conocer la música de todos los tiempos, a través de programas continuados de alta jerarquía, con explicaciones de las obras, charlas especializadas y con la participación de grandes solistas y conjuntos. Estas radios existen en todo el país y son mantenidas por suscriptores convencidos del extraordinario aporte cultural que esto significa para el país.

Para tener una cultura musical, es necesario hacer escuchar música, ¿cuándo se comprenderá en Chile que la difusión del disco debe de ser tan amplia como la del libro y no boicotearla a través de impuestos prohibitivos? Sólo una pequeña minoría puede asistir a un concierto; en cambio, la radio y el disco son los verdaderos medios de difusión, como lo ha comprendido tan bien el norteamericano.

DISCOS

por Luis Gastón Soublette

Entre las grabaciones recientemente aparecidas destacaremos en primer lugar una versión de la Sexta Sinfonía de Beethoven de la Orquesta Filarmonía, dirigida por Otto Klemperer, en sello Angel. Han aparecido, también en este sello, las Canciones sin Palabras de Mendelssohn, por el pianista Walter Gieseking y un disco con los 16 Valses de Brahms y 24 Preludios de Scriabin, por la pianista Gina Bachauer.

La RCA Victor ha entregado una interesante grabación de la Primera Sinfonía de Dimitri Schostakovich, por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Jean Martinon, que trae, además, en la otra cara la suite "La Edad de Oro", del mismo compositor. Mencionaremos también en este sello la 9ª Sinfonía de Schubert, por la Orquesta Sinfónica de Boston, bajo la dirección de Charles Munch y las Imágenes para Orquesta, de Claude Debussy, por la misma orquesta y el mismo director.

Una especial mención merece la grabación de Petrouchka, de Igor Stravinsky, aparecida últimamente en sello Mercury y en una versión de la Orquesta Sinfónica de Minneapolis, bajo la dirección de Antal Dorati.

En sello Deutsche Grammophon, dos grabaciones se destacan: un disco que trae la Sinfonía Inconclusa, de Schubert, y la Sinfonía Nº 88, de Haydn, en versiones de la Orquesta Filarmonía de Berlín, bajo la dirección de Wilhen Furthwaengler y la magnífica versión realizada por la Filarmonía de Berlín, bajo la dirección de

Ferenc Fricsay, de la Música incidental de Sueño de una Noche de Verano, de Mendelssohn.

La Phillips incorporó un nuevo autor al repertorio entregando dos obras de Max Reger: Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart, y Suite Romántica, ambas obras ejecutadas por la Orquesta Sinfónica de La Haya, bajo la dirección de Willem van Otterloo. En el mismo sello aparecieron últimamente las Sinfonías N.ºs 53 y 67, de Haydn, por la Orquesta Sinfónica de Viena, bajo la dirección de Paul Sacher; la Sinfonía Nº 1, de Brahms, por la Orquesta Sinfónica de La Haya, bajo la dirección de Willem van Otterloo y por los mismos intérpretes, la Sinfonía en Re menor de César Franck.

La Industria Franco-Chilena del Disco ha entregado últimamente cinco grabaciones del más alto interés. En primer lugar mencionaremos dos discos con música de Antonio Vivaldi, uno en sello Vogue Contrepoint, que trae dos conciertos para guitarra y un Concierto para dos cornos, en una versión del Collegium Musicum de París, bajo la dirección de Roland Duatte. El otro, en sello Decca, trae cuatro conciertos: en La mayor, en Sol menor, en Re menor y en Sol mayor, interpretados por la orquesta de Cámara "Virtuosi di Roma", que dirige Renato Fasano.

En sello Vega, la Industria Franco-Chilena del Disco ha traído dos Cuartetos de Bela Bartok: El Nº 3 y el Nº 5, interpretados por el Cuarteto Parrenin, y "Le Pauvre Matelot", "Complainte", en tres actos, de Darius Milhaud, por Orquesta y cantantes de la Opera de París.

HEMOS LEIDO...

PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL DE SANTA FE. El Instituto Social, creado por la Universidad del Litoral, con el propósito de establecer sólidos vínculos de unión entre ese centro de cultura y el medio en que actúa, tiene a su cargo, no solamente la divulgación de conocimientos útiles entre las masas populares, difundiendo la obra que realizan los investigadores en el claustro, sino también la intervención directa en aquellos problemas de índole cultural, económica o social que afectan al país, y en particular al litoral. El Instituto Social divide sus actividades en tres Departamentos: de Enseñanza, de Estudio e Investigaciones y de Acción Cultural. Este último departamento, cuya finalidad principal es fomentar y divulgar la labor artística y literaria en general, abarcando el hecho histórico, el tradicional, el folklórico, la poesía, la literatura novelística y descriptiva, las artes plásticas, la música, el teatro y las expresiones ambientales y estilísticas en general, nos ha hecho llegar tres publicaciones suyas de gran interés, las que pasamos a comentar:

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y SUS PROBLEMAS, *Leopoldo Hurtado*, 1936. El bien conocido crítico musical de "La Prensa" de Buenos Aires, analiza, en este folleto, los problemas a que tiene que enfrentarse la música contemporánea y divide su estudio en tres núcleos principales: a) cuestiones de índole estética; b) factores económicos y c) problemas de carácter técnico.

Leopoldo Hurtado destaca el cambio de actitud del auditor actual frente a la música antigua y la música moderna, subrayando que a la primera la recibimos con simpatía y la segunda en actitud crítica, lo que obliga al compositor actual a refugiarse en lo que se ha llamado "minorías selectas". Luego analiza la lucha del creador frente al público, al impresor de sus obras, al mercado de producción y al em-

presario, para terminar refiriéndose a las nuevas técnicas concretas y electrónicas, las que todo compositor del futuro debe visualizar porque, agrega, "no podemos prever hasta qué punto puede influir esto decisivamente en la técnica musical y en el porvenir de las actuales formas artísticas."

EL NACIONALISMO MUSICAL EN MANUEL DE FALLA, por *F. Adolfo Masciopinto*, 1952. El autor, en esta breve biografía de Manuel de Falla, divide en cuatro etapas fundamentales la solución estética del gran compositor hispano. La primera etapa, *Floración*, corresponde a los primeros pasos cumplidos en Cádiz y Madrid, de la que nos quedan sus primeros ensayos teatrales, y *La Vida Breve*; el segundo, *Plenitud*, que tiene como escenario París impresionista, donde las añoranzas del terruño le inspiraron páginas como *Los Nocturnos*, difundidos luego bajo el nombre de *Noches en los Jardines de España* y las *Siete Canciones Españolas*. El tercer momento llamado *Apogeo*, tiene de nuevo como ámbito la propia Patria, encontrando en Madrid y Granada la inspiración necesaria para las obras maestras de su producción, que ha de resolver ahora con una técnica renovada en la experiencia anterior y la cuarta y última, que llama el *Exodo*, cumplida voluntariamente en las Islas Baleares y en las sierras de Córdoba, donde se afanó en dar término a lo que consideraba su obra maestra: *La Atlántida*.

LA LECCIÓN DE JUAN SEBASTIÁN BACH A LOS MÚSICOS Y LOS HOMBRES, por *Juan Suñe Sintés*, 1951. En esta conferencia dictada por el maestro Suñe Sintés, en agosto de 1951, en el aula "Alberdi", de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, valora las grandes perspectivas del pensamiento de Juan Sebastián Bach en el plano artístico y filosófico.

El maestro Suñe Sintés, gran intérprete de la música de Bach, recalca el hecho de que este compositor fue ante todo un gran místico y el misticismo, la fuente de su fe y de su piedad. La preocupación del más allá, después de la muerte, es un leit motiv latente en su producción, la muerte ni temida ni deseada, pero sí esperada como un símbolo de liberación.

Al sintetizar el mensaje de Bach a los hombres, dice el autor: "Situémonos en su plano moral y en su clima espiritual, pues la grandeza no importa, sino como al más simple y sincero, como al más firme en su lenguaje, como al más claro en su intención, como al más elevado en sus ideas y como al maestro en sus enseñanzas y en su deseo de ser útil y de hacer partícipes a los demás de sus dones y todo porque fue sincero para consigo mismo y para con Dios, y porque poseía el don ma-

ravilloso de adaptación a la Gran Ley de Creación que emana de lo Alto, y como hombre el más maravilloso aun, de amor a sus semejantes."

WHAT IS ART, por León Tolstoy, *The Library of Liberal Arts*. Hemos recibido una nueva edición en inglés de ¿Qué es Arte?, de León Tolstoy, escrita en 1896 y que sigue siendo uno de los más vigorosos ataques contra el formalismo y la doctrina del arte por el arte.

Aunque la teoría de Tolstoy es partidista y en ciertos aspectos hasta fanática, no debemos olvidar su importancia histórica y el hecho de que su idea, de que el arte es la transmisión de una emoción sentida por el artista, inició una especulación muy provechosa sobre estética.

M. V.

REVISTAS

THE MUSICAL TIMES, marzo y abril, 1960. Dos importantes encuestas realiza The Musical Times, en estos números. En la primera de ellas hace comparecer a los jóvenes compositores británicos contemporáneos John Addison, Arthur Butterworth, Philip Cannon, Hugo Cole, Adrian Cruft, Stephen Dodgson, Alun Hoddinott, Bryan Kelly, Thea Musgrave, Leonard Salzedo y Graham Ehetam, quienes nos hablan de sus ideales y de sus metas, informan sobre sus composiciones más importantes, comentan sus obras y el estado actual de la música y en qué forma esto los afecta personalmente.

La segunda encuesta nos presenta a los críticos musicales británicos Frank Howes, Martin Cooper, Mosco Carner, Percy Carter, Joan Chissell, Noel Goodwin, William Mann, Donald Mitchell, Andrew Porter, Charles Reid y John Warrack, todos ellos pertenecientes a la prensa londinense. Los tan vilipendiados críticos dan

a conocer sus puntos de vista sobre la crítica, sus posibilidades y su aporte a la vida musical de un país.

Otro artículo de interés en este número de The Musical Times, es el dedicado al crítico musical y compositor Kaikhosru Shapurji Sorabji.

THE MUSIC REVIEW, february, 1960. Merece destacarse, en este número, el estudio de Peter Gradenwitz, sobre "Las obras religiosas de Arnold Schönberg", en el que analiza "La Escala de Jacob", el "Credo", "Moisés y Aron", "El camino bíblico", etc. También nos da a conocer el punto de vista del compositor sobre el problema religioso, al citar una carta inédita de Schönberg, escrita al Dr. G. Wolsohn, en abril de 1951, algunos meses antes de su muerte: "Considero que debemos tratar de revivir nuestra antigua religión. Me parece que la época de la árida creencia en la ciencia ha pasado definitivamente;

para mí terminó hace más de cuarenta años. Pero creo que las fórmulas del antiguo lenguaje bíblico ya no son convincentes dentro de nuestro actual uso del lenguaje. Debe hablársele al pueblo de nuestra época, en nuestro estilo y sobre nuestros problemas." Estas palabras explican por qué escribió textos filosóficos, basados en los salmos, para algunas de sus obras. Otros artículos de interés, en este mismo número, son el de Victor Landau, sobre "Paul Hindemith, un estudio sobre la teoría y la práctica"; el análisis de David Brown de los "Tres Cánticos", de Benjamín Britten y el estudio que Hans F. Redlich le dedica al dodecafonista vienes, Hanns Jelinek.

MELOS, marzo y abril, 1960, Arthur Dangel publica exhaustivos análisis de los Impromptus I y II de Wolfgang Fortner.

PANORAMA E AVVENIRE DEL BALLETO, por Luigi Guadagnino. Hemos recibido esta separata de la Revista "Letterature Moderne", en la que Luigi Guadagnino, a vuelo de pájaro, pasa revista a la historia del ballet, desde el siglo XV a nuestros días.

Al referirse al ballet contemporáneo en su patria, preconiza que éste debe generarse espontáneamente, sin restricción de esquemas, dándole rienda suelta a la libertad creadora a través del uso de anti-guas y nuevas técnicas.

BOLLETINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA", *septiembre-diciembre, 1959*. Merece destacarse el interesante artículo en francés sobre "La interpretación de Salicus, según las conclusiones de la Semiología", de importancia para los estudios del Canto Gregoriano, a la luz de la nueva ciencia de la semiología, que permite conocer los principios rítmicos de la notación neumática, gracias a un procedimiento conocido y practicado desde los primeros tiempos de esta notación.

MÚSICA, Revista de la Fundación de la Orquesta Filarmónica de Sao Paulo. En un hermoso formato y bellamente impresa, esta revista trae numerosos artículos sobre música contemporánea y un estudio sobre los "Problemas del compositor joven", por Osvaldo Lacerda, alumno de Camargo Guarnieri. Este joven compositor tiene a su haber numerosas obras para piano, violín, canto, viola, flauta y conjuntos de cámara; es, además, director del coro de la Sociedad Paulista de Arte y profesor de la Academia Paulista de Música. Otros artículos se refieren a la personalidad y obra de Villa-Lobos y Agostinho Cantu

LA RASSEGNA MUSICALE, N° 4, 1959. En este número se continúa con el artículo VIII de "Studi Monteverdiani", por G. Pannain y el segundo de "Boccheriana" por Guklielmo Barblan. Merece destacarse, además, el análisis sobre "Il suno e l'immagine", de A. Bonaccorsi y en la Sección Notas y Comentarios, la nota sobre Música Hebrea y sus actuales métodos de investigación

FRANCESCO TISSONI, "30 Solfeggi Parlati". Edit. Forlivesi, Firenze, 1959.

El profesor del Conservatorio G. Verdi de Milano, preparó en 1955 una colección de solfeos rítmicos "Compuestos según los programas ministeriales para la preparación a los exámenes de licenciatura de Teoría y Solfeo . . . , etc."

De tal modo, ha quedado perfectamente definido el carácter de la colección; nos queda, sin embargo, hacer dos acotaciones: En primer término, los ejercicios que contiene, constituyen verdaderas composiciones, de escritura notoriamente violinística. En segundo lugar, la verdadera "concentración" de problemas de mensura musical y de lectura en claves, que ofrecen, nos pone ante la melancólica certidumbre de que los licenciados italianos deben ser reales conocedores del solfeo, en

contraste con los nuestros, que no pasan de analizar teóricamente muchas de las dificultades que dicha disciplina encierra.

R. LIPIZER. "*La Tecnica Superiore del Violino*". Edit. Ricordi, Milano, 1958.

En 1933, vio la luz la 1ª edición del grueso volumen que comentamos. Su circulación ha sido relativamente restringida, ya que se dirige su contenido hacia aquellos instrumentistas que, habiendo superado todas las etapas de la preparación mecánica, desean poseer una enciclopedia en la cual encontrar la solución de posiciones, arcos y digitaciones para

los pasajes "di bravura" que surgen en las obras de su repertorio.

Prácticamente no hay problema de esta naturaleza que no haya sido contemplado y metodizado hasta sus límites. El instrumentista responsable que precise de una buena referencia, lo consultará frecuentemente. Esta misma condición hace que algunos encuentren semejanzas entre las páginas de Lipizer y las de Sevcick, Kreutzer u otros, pero más bien diríamos que el primero compendia y amplía el más alto nivel de los segundos.

M. C.

PARTITURAS

REQUIEM DI MADRID para coro y orquesta de Vittorio Fellegara

Esta obra obtuvo el Segundo Premio en su categoría, en el Concurso Internacional de Música Contemporánea, realizado en Roma, en 1958. Vittorio Fellegara demuestra una sólida técnica basada en el puntillismo weberniano y una búsqueda de sonoridades nuevas a través de una orquestación de sumo interés. El coro ha sido tratado como elemento colorístico, en audaces combinaciones estructurales y rítmicas. Basado en un texto de Federico García Lorca, el *Requiem di Madrid* constituye una expresión renovada de los procedimientos seriales nacidos de la música dodecafónica. Esta obra ha sido editada por la Editorial Suvini Zerboni de Milán.

Hemos recibido también, de la Editorial Curci, de Milán, FAVOLETTE, seis pequeñas piezas para piano, de *Ottorino Gentilucci*, basadas en poesías de Margarita Gentilucci-Sallusti. Dedicadas a principiantes del instrumento, por su lenguaje delicado y su evidente sentido pedagógico estas piezas constituyen una hermo-

sa colección digna de figurar en los programas de estudio de un Conservatorio Musical. No así una colección pedagógica, también para piano, de *Francesco Tissoni*, editadas por G. Zanibon, de Padova. Los cuatro tomos que componen esta colección abarcan los dos primeros años de estudio; sin embargo no aportan nada nuevo ni en estilo ni método.

S. C.

Música para órgano

Bajo la dirección del maestro Sandro Dalla Libera, la Editorial Ricordi ha publicado una selección de obras organísticas italianas, de los siglos XVI y XVII. La época del pleno apogeo de las escuelas organísticas de Venecia y Roma, se muestra con amplitud en esta selección que comprende diversos trozos de autores, como Fogliano, Segni, los Gabrieli, Palestrina, Merulo, Ingegneri, Frescobaldi, Rossi, Pasquini y Zipoli. Esta *Antología Organística Italiana* ha sido excelentemente impresa y contiene notas biográficas y un estudio sobre la ejecución de órgano en la

época de que se trata. No sólo por la reunión en un solo tomo de una selección de obras de alto valor artístico, como por lo cuidado de la edición, esta Antología será un aporte significativo a la mejor apreciación de la música de órgano, que se escucha hoy en día con creciente interés.

La misma editorial ha publicado una selección de obras organísticas de Giovanni Gabrieli, recopiladas de las ediciones originales de 1593, 1595, 1607, 1608 y otras posteriores. Sandro Dalla Libera ha tenido también a su cargo la transcripción a la notación actual, y las anotaciones sobre la interpretación y ejecución, y la nota histórica correspondiente.

La editora Guglielmo Zanibon, de Pa-

dua, ha publicado recientemente "Giga", para gran órgano, de Ulises Matthey (1876-1947), quien fuera un connotado concertista de órgano, pedagogo y compositor. También figuran editadas un "Preludio e Toccata", de Piero Giorgi, profesor en el Conservatorio "Rossini", de Pesaro, y una "Elevación", de Francesco Mantica. Seleccionando entre diversos autores de música religiosa, la misma editorial publicó una recopilación de 15 Composiciones para órgano o armonio, música que cumple en forma acertada el propósito de la edición, que es el de proporcionar nuevo repertorio a la música litúrgica.

D. Q.

REVISTA DE REVISTAS

- ARTES PLÁSTICAS. Dirección General de Cultura. La Habana, Cuba.
- ARMAS Y LETRAS. Enero-marzo; abril-junio; julio-septiembre y octubre-diciembre de 1959. Monterrey N. L., México.
- AUDIOMÚSICA. N.os 10, 11, 12 y 14, de 1960. México, 1960.
- ANALES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARCOS. N.os 19-20. Lima, Perú.
- BOLLETTINO. Roma. Settembre-Dicembre, 1959.
- BEGEGNUNGEN IN BAYREUTH. Edition Musica Bayreuth.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Bogotá-Colombia, N° 189, abril de 1960. Schoenberg: Mi evolución. / Lawrence K. Moss: El seminario de estudios musicales avanzados de Princeton / Jacques Faytand: Roger Ducasse / Hisao Tanabe: Música Japonesa.
- BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO. Año XXXII, Lima, diciembre de 1959. N.os 1-4.
- BULLETTINO DELL'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Anno XIII, marzo de 1960, N° 1. Salvatore Guidi: Piero Baglioni.
- CARNET MUSICAL. Marzo-abril, 1960. México D. F. N.os 181-182.
- CULTURA Y VIDA. N° 12, 1959, Moscú-Rusia.
- ESTUDIOS AMERICANOS. N.os 94-95 y 96-97, Sevilla-España.
- GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Ano x, Lisboa-Marco, 1960.
- FESTIVAL DE MUSIQUE. Saison, 1960, Geneve-Suisse.
- LITERATURA SOVIÉTICA. Revista Mensual. Moscú, 1960.
- MUSICA D'OGGI. Ricordi Anno III, N° 1, 1960. Ricardo Malifero: La musica nell scuelo americane.
- MUSICA D'OGGI. Ricordi Anno III, N° 2, 1960. Mario Rinaldi: "Un Ballo in maschera" di Verdi. / Heinrich Kralik: L'Insegnamente della musica nella scuola primaria austriaca.
- MUSICA D'OGGI. Ricordi Anno III, N° 3, 1960. Claudio Sartori: Giovanni Battista Sammartini e la sua corte / Suzanne Alworod: L'educazione musicale nella scuola francese.
- MUSICA D'OGGI. Ricordi Anno III, N° 4, 1960. Vincenzo Terenzio: L'Andalusismo gitano e la grande cuerda espanola.
- MUSICA. Orquestra Filarmonica Sao Paulo Ano 1, Sao Paulo, 1960. N.os 6-7. Gian Carlo Menotti: Musica de hoje / Osvaldo Lacerda: Problemas do jovem compositor / Organologia.
- MÚSICA. Boletín Interamericano N° 15, enero de 1960. Unión Panamericana. Heitor Villa-Lobos by Carleton Sprague Smith / Marcos Romero: Heitor Villa-Lobos.
- MÚSICA. Boletín Interamericano N° 16, marzo de 1960. Lawrence K. Moss: El Seminario de Estudios Musicales Avanzados de Princeton.
- MUSICALBRANDE. Arvista piemonteisa Mars 1960, Ann II.

- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 46, Nº 4.
Justin Gray: Music Education and Creativity.
- MUSIC INDEX. Volume II. Number, 5-9-11.
- MOSCOW NEWS. N.os 3 al 31. Edición en idioma inglés. Moscú-Rusia.
- RITMO. Año xxx, Nº 309, marzo de 1960.
Rene Dumesnil: Heitor Villa-Lobos.
- THE WORLD OF MUSIC. Octubre 1959. Nº 3.
Jack Bornoff: Hermann Scherchen Youth and Music / John Ecarts: Electronic Experimentation Flourishing.
- THE WORLD OF MUSIC. December, 1959, Nº 4.
- SCHOLA CANTORUM. Febrero, 1960, Nº 254.
- SCHOLA CANTORUM. Marzo, 1960, Nº 255.
- MÚSICA SOVIÉTICA. Nº 12, 1959, y Nº 1.
Editadas en Moscú, en idioma ruso.
- VIDA MUSICAL. Nº 23, 1959. Editada en Moscú, en idioma ruso.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año xv, Nº 234, abril de 1960. Enzo Valenti Ferro: El centenario de Hugo Wolf.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año xv, Nº 235, marzo de 1960. Carlos Garde: Slessandro Scarlatti.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año xv, Nº 236, mayo de 1960. Jeremy Noble: "Edipo" en el Sadler's Wells.