Año I Núm. 1

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

Número especial dedicado a conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven.

MARZO 26 DE MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

COMISIÓN DE REDACCIÓN:

Jorge Urrutia Blondel
Alberto Spikin H.
Cora Bindhoff
Filomena Salas de Orrego

SUMARIO:

"Marsyas" □ *La Sociedad Bach y su obra* □ Carlos Humeres S.: *Apuntes sobre Beethoven* □ Domingo Santa Cruz W.: *Los cuartetos de Bethoven* □ Jorge Urrutia B.: *La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de su orquestación* □ Richard Wagner: *La Novena Sinfonía* □ Alberto Spikin H.: *El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile* □ C. H. S.: *Los libros.*

ILUSTRACIONES

Portada de Roberto Humeres S., Retrato de Beethoven por F. Rumpf, Viñetas de Ximena Morla de Subercaseaux, Sara María Camino de Backhaus, Roberto Humeres S., etc.

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

1827 1927





Ed. SEILER, A. FAHR,
HUPFELD, W. v. HOLWEDE,
C. BECHSTEIN, Jul. BLÜTHNER,
STEINWAY & SONS, SCHIEDMAYER (J. & P.)
J. & C. FISCHER, Autopianos ROTH BROS.

Suc. OTTO BECKER Lda.

SANTIAGO
AHUMADA 113
TEL. 858 CAS. 706

S. O. B. L.

VALPARAISO
ESMERALDA 205
TEL. 2847 CAS. 1257

Impreso en los Talleres de la Editorial Nascimento.—Santiago de Chile, Marzo de 1927.



Quinta y Novena
Sinfonías
de
Beethoven
completas
en
Discos Victor

FONOGRAFIA DEL PASAJE

PASAJE MATTE 25

Teléfono 3076 - Casilla 3582

SANTIAGO



PIANOS

De las famosas marcas:

WINKELMANN

ZIMERMANN KOHLER Y CAMPBELL

AUTOPIANOS

Representación exclusiva de

THE AUTOPIANO

El piano automático preferido de los conocedores

MUSICA IMPRESA

Obras de autores antiguos y modernos
Métodos y textos de estudio
Composiciones para todo instrumento
Obras didácticas — Literatura musical

ROLLOS PARA AUTOPIANOS

ARRIENDOS Y CAMBIOS DE PIANOS

DEPARTAMENTO DE SERVICIO

Afinaciones — Composturas — Transformaciones

CONSULTE NUESTRO SISTEMA DE PAGO A LARGO PLAZO

CARLOS DOGGENWEILER

VALPARAISO - Esmeralda 107 - SANTIAGO - A. Prat 166

"MARSYAS"

HONREMOS al sileno que enseñó a los humanos el arte misterioso de modular, en una frágil caña, los cantos inmortales. Su flauta, nacida del limo de la tierra, mezcló su doloroso acento a la lira apolínea, por cuyas cuerdas de oro se ritma la inmensidad serena de los astros.

Cual nuevo Prometeo, tentó de aprisionar, con manos temblorosas, la armonía del mundo, la música inefable que fluye de la vida de las cosas creadas, y cruel destino le deparó su generoso intento. Su cuerpo, nos cuenta Ovidio, se desgarra; la sangre brota, y se ven las entrañas palpitantes y sus fibras convulsas en la atroz agonía.

Las ninfas, los pastores, los faunos sus hermanos, su discípulo Olimpo, bañan la tierra en lastimero llanto. Sus lágrimas se juntan, y de ellas nace un río: su linfa es transparente en su lecho sonoro, y en su espejo se miran los astros silenciosos que rige Apolo.

Escuchemos la voz inagotable, el enigma profundo que el genio heleno nos legó en su mito. Marsyas-Apolo, el ansia y el reposo, la voz doliente que al fin se funde en la eterna armonía como el río en el mar. Símbolo es Marsyas, patético y sublime, del Artista.



La Sociedad Bach y su obra

CUANDO algunos espíritus entusiastas hablaron por primera vez de constituir en nuestro país una sociedad destinada a renovar por completo nuestro ambiente musical, semejante proyecto no dejó de causar a muchos asombro y escepticismo. ¿Con qué medios contaba la Sociedad Bach, que así fué llamada en homenaje al más grande entre los músicos, para realizar tan audaces y dificultosos propósitos? Carecía de recursos materiales, pero había en sus fundadores completa fe en la fuerza que encierra toda idea verdadera y desinteresada para realizarse y triunfar.

Y así en efecto, por manera verdaderamente providencial, la Sociedad Bach fué encontrando en su camino cuanto necesitaba para subsistir y crecer. Adeptos primeramente; luego, ayuda pecuniaria; en seguida, apoyo entusiasta en el público y en la prensa. Iniciativa absolutamente privada y original, como debe ser toda empresa artística, desdeñó en todo momento el apoyo gubernativo, y así pudo permanecer siempre libre de toda contaminación académica.

También encontró obstáculos: la Sociedad Bach desde su creación suscitó a su alrededor el odio de cuantos, por rutina o por conveniencia, resisten a que se altere la atmósfera de estagnación espiritual que les es favorable. Pero estas luchas sólo sirvieron para fortalecer el prestigio de la Sociedad Bach y hacer brillar mejor la pureza de sus ideales.

Así, la Sociedad, cumpliendo su vasto plan de cultura, ha debido presentar dos aspectos complementarios: de reacción contra el medio y de realización artística.

Las campañas en pró de la honradez de la crítica de arte, de la implantación de la verdadera música religiosa en las iglesias, de la cesación del sistema de monopolio a que estaba sujeto nuestro Teatro Municipal, y por fin la obtención de la ley que reforma por

completo nuestra enseñanza musical, ley cuyo cumplimiento se mantiene en suspenso sin razón alguna, honran a la Sociedad Bach como una institución que, de propio derecho, asume un carácter público por el mejoramiento y la dignificación artística de nuestro medio.

Junto a esta obra de urgente demolición, la Sociedad ha realizado al mismo tiempo una intensa y positiva labor artística, que no encuentra parangón con ninguna iniciativa semejante en nuestro país. Luego de formar un disciplinado conjunto coral de más de doscientas voces, ha ofrecido periódicamente al público una serie de conciertos, vocales e instrumentales, que presentan un cuadro completo de la música a través de los tiempos. Todos los grandes artistas que nos han visitado han prestado su colaboración entusiasta a estas audiciones, cuyos programas han sido siempre modelo de elevada selección a la vez que de la mayor amplitud de criterio en cuanto a la acogida que se da en ellas a las más variadas tendencias estéticas.

En este año, la Sociedad inicia dos nuevas obras que vienen a completar su plan de cultura musical: la fundación del «Conservatorio Bach», establecimiento de enseñanza sujeto a un sistema de estudios racional y verdaderamente artístico, y la publicación de la presente revista.

Esperamos que el público les dispense la misma acogida simpática que le han merecido siempre las actividades de la Sociedad Bach.



Apuntes sobre Beethoven

I. El significado de Beethoven

A Spengler pertenece la gloria de haber sido el primero en reclamar, para el arte de la música, el papel que le corresponde como valor espiritual en la historia de la cultura humana (1). Bien podemos recorrer las obras que Carlyle, Emerson o Merejkowsky (2) han dedicado a los «héroes», esas figuras representativas que encarnan soberanamente un ideal y compendian toda una época de la historia: ni un solo músico encontraremos mencionado.



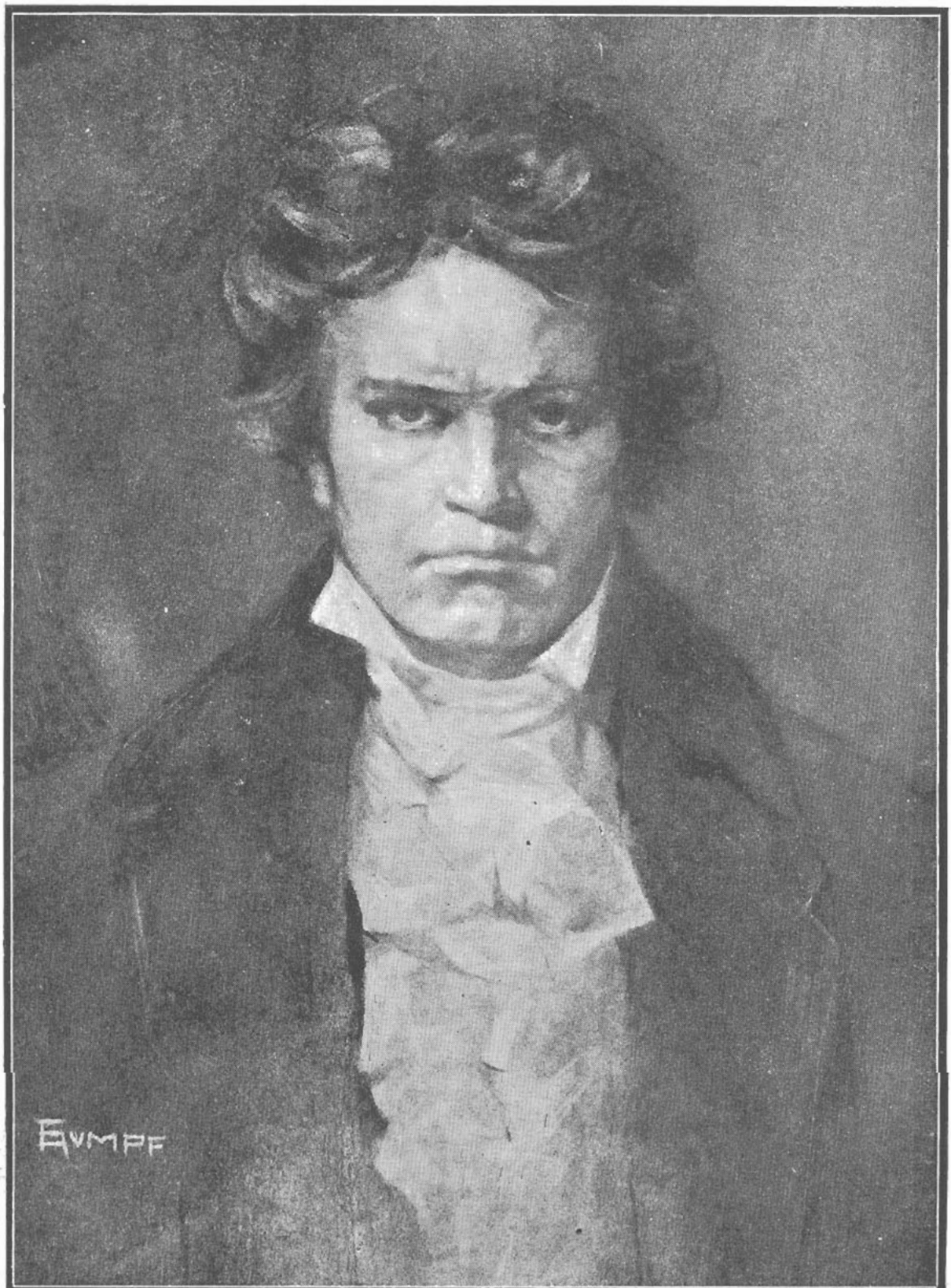
Y es porque, desgraciadamente, la sensibilidad musical es aun una facultad rara, y para muchos aparece inconcebible que los sonidos sean capaces de expresar los más sutiles matices del pensamiento y de la emoción con la misma exactitud que las palabras, las líneas o los colores. Así no debemos extrañarnos que, aunque se reconozca en Beethoven universalmente a un genio de la música, se esté muy lejos de hacerle verdadera justicia en cuanto al valor ideológico de su obra.

Según los autores citados más arriba, en Goethe y en Napoleón encontraremos representado, en pensamiento y en acto, el gran ideal humano incubado por el misterioso cataclismo espiritual que fué

---

(1) «El resultado de nuestros métodos eruditos es una historia del arte de la cual queda excluída la historia de la música. La historia del arte constituye un elemento esencial de toda buena educación: en cambio la historia de la música es cosa de especialistas. Pero esto es lo mismo que si quisiéramos escribir la historia de Grecia excluyendo a Esparta. Así la historia del arte se convierte en una falsificación de buena fe». (La decadencia de Occidente).

(2) On heroes; Representative men; Compagnons éternels.


EVMPF

la Revolución Francesa. El músico queda excluído; y no obstante, el individualismo heroico, el estoicismo ardiente inspirado en los modelos de Plutarco, el sentimiento sublime de la fraternidad universal, todo ese mundo de generosas y exaltadas esperanzas, en la obra de Beethoven lo hallamos compendiado con más pureza que en Goethe y más fuerza que en Napoleón.

Cosa difícil de admitir es esta para quienes no ven, en una sonata o en una sinfonía, otra cosa que una combinación más o menos agradable de notas y de ritmos. El sentido profundo les escapa, y creen alucinados a quienes descubren en ellas sentimientos sublimes y conceptos trascendentales. Estos escépticos tal vez encontrarán la clave del arte de Beethoven si meditan su vida incomparable.

Porque Beethoven, como dice Romain Rolland, no es sólo un músico, sino «la fuerza más heroica del arte moderno, el más grande y el mejor amigo de cuantos luchan y sufren». El hombre y el artista están a igual altura: la vida y la obra se complementan e iluminan.

Rara vez una vida heroica fué moldeada por los golpes del destino con igual majestad. Beethoven, miserable y enfermo, aislado de todos, y escribiendo su «Himno a la alegría», tiene mayor grandeza que Napoleón doblegando toda la Europa bajo su cetro victorioso.

La vida de Beethoven es como el evangelio del verdadero artista. Al leerla, llega hasta nosotros el estremecimiento sagrado que emana de la tragedia de los destinos sobrehumanos.

II. Beethoven y Goethe

Es un espectáculo que hace reflexionar, el que presentan estos dos genios, cumbres de su tiempo, que unidos un momento por la amistad encantadora de Bettina Brentano, se alejan luego a causa del divorcio inevitable de dos temperamentos opuestos.

«En Toeplitz, escribe Goethe a Zelter, he conocido a Beethoven, cuyo talento prodigioso me ha asombrado, pero que, desgraciadamente, es un ser indomable. Cree que este mundo es una invención detestable, y aunque semejante punto de vista sea justo, no es el más apropósito para hacer la vida llevadera a Beethoven mismo ni a los que lo rodean». El gran escritor atribuía esta peculiaridad del carácter de Beethoven a la progresiva sordera que amargaba su existencia; pero las razones profundas que determinaban esta actitud en frente a la vida, es muy poco probable que escaparan a su vista penetrante.

Para otros, el humor turbulento del músico y su visión aguda y realista del sufrimiento humano, es una resultante característica de su ascendencia flamenca; pero el concepto de la vida que se

desprende de la creación beethoveniana tiene un alcance más general y filosófico, en el cual debemos buscar la verdadera razón de antagonismo que lo separaba del genio de Goethe más bien que en razones materiales que resultan demasiado simplistas y pueriles.

Se ha calificado siempre de «olímpico» el genio de Goethe, y para muchos, el gran poeta es una especie de Apolo germánico. A los ojos de Eckermann aparecía como un semidiós impasible ante el dolor humano, cuyo sentido él comprende muy de otra manera que los demás mortales. Nutrido de la serena especulación spinoziana, su espíritu se cierne por encima de las imperfecciones y de los accidentes, y reposa en el esplendor simple y reconfortante de las eternas leyes. En él reside lo que denominó Nietzche el principio «Apolíneo», de la razón luminosa y ordenadora.

Beethoven, en cambio, encarna genuinamente el principio «Dionisíaco», que representa la pasión, lo irracional e infinito, espíritu que exalta las almas entusiastas y hace estallar las revoluciones. Es por esto símbolo de su época mucho más propiamente que Goethe y que Napoleón, que traicionando su «demonio» interior, en su vida no siempre estuvieron de acuerdo con sus principios.

La anécdota que nos muestra a Beethoven encasquetándose el sombrero al paso del cortejo imperial, mientras Goethe, el cortesano, se inclina reverente, es un símbolo. Conocida también es su divisa: «Por encima de todo, amar la libertad», e igualmente significativas estas palabras que dirige a Bettina: «Me hallo en sociedad como el pez en la arena, que se agita en vano sin poder escapar hasta que una piadosa Galatea lo restituye a la inmensidad del mar».

En Goethe, el principio del orden se sobrepone a su individualismo fundamental, y este orden cuyas consecuencias políticas repugnan con tal fuerza al espíritu «indomable» de Beethoven, transportado al plano de la vida afectiva crea una segunda razón al divorcio existente entre los dos genios. Goethe domina toda reacción sentimental por un ejercicio continuo de su poderoso carácter, y llega a adquirir, con los años, ese aspecto de impasibilidad juzgado por algunos patrimonios de los espíritus superiores.

Cuando le anuncian la muerte de su hijo, Goethe, sometiéndose a la eterna necesidad exclama: «Non ignoravi me mortalem genuisse», sabía bien que había engendrado un mortal, palabras que encierran sin duda una sabiduría sublime. Pero no hay menos sublimidad en el paroxismo de dolor que causa a Beethoven el intento de suicidio de su indigno sobrino.

La cumbre a donde llega Goethe por su elevada mente, Beethoven la alcanza también por su corazón vasto como el mundo, al través de todos los dolores humanos. De esa región serena y luminosa emanan algunas de sus postreras composiciones, que parecen ins-

piradas en estas frases dirigidas a la condesa Erdödy, que encierran la experiencia altísima de toda su vida:

«Nosotros, seres finitos que poseemos un espíritu infinito, hemos nacido para el sufrimiento y para la alegría, y se puede decir que los elegidos obtienen, con el sufrimiento, la alegría».

III. Los tres estilos

Pocos estudios hay más apasionantes para la crítica que el que ofrece esta personalidad poderosa y siempre fiel a sí misma que se desenvuelve indefinidamente al través de una serie contínua de hermosas obras. Tímidamente, al principio, somete su inspiración viva y fresca a la elegancia prestada de un arte cortesano, en cuyas formas caducas no podrá contenerse por mucho tiempo su genio turbulento. Ya en la sonata para piano op. 26, en la Sinfonía Heroica, en los tres cuartetos op. 59, encontramos al genio que marcha decididamente por su propio camino: estas obras en las cuales reconocemos a Beethoven en su fisonomía peculiar, son el punto de partida de lo que se ha convenido en llamar su *segundo estilo.*

A este período pertenecen casi todas sus obras que gozan de mayor popularidad, y que muestran más exactamente la imagen del músico que todos conocen. Aquí hallamos a Beethoven «en lucha con el mundo para hacer al mundo mejor», noble e impetuoso, abrumado a ratos por la tristeza o bien exaltado por la embriaguez de una incontenible alegría, lleno de ingenuidad en medio de su fuerza prodigiosa y heróica. El «Espíritu de la tierra» cuyo esplendor Fausto no puede contemplar, reside en su alma titánica: en el poderoso dinamismo que precipita los ritmos de algunas obras se cree sentir la presencia de una fuerza elemental formidable que estalla y arrastra como una tempestad. En otras, hay la calma serena de las montañas y de los árboles, un sentimiento religioso de la vida sencilla y beatífica que alienta en la naturaleza que tanto amaba.

A medida que avanzamos en las obras de este período, el más extenso en su producción, notamos una evolución continua hacia una forma de expresión más rica y más libre, pero llega un momento en que el hilo conductor se interrumpe, y nos encontramos de improviso maravillados delante de la transfiguración final del genio de Beethoven que produjo esas obras incomparables que son las cinco últimas sonatas para piano y los cinco últimos cuartetos (1).

No es fácil descubrir el enigma que encierran estas obras, que justifican las palabras del poeta Grillparzer sobre la tumba de su autor: «Beethoven ha llegado hasta el punto donde el arte y aun

(1) La Novena Sinfonía y la Misa en Re, también de esta misma época, no representan a nuestro juicio con tanta pureza y elevación como estas obras el último aspecto beethoveniano.

el pensamiento hacen alto», y que cien años después de su creación todavía se mantienen muy por encima de la comprensión común. Su técnica, sin duda más compleja que la de sus composiciones anteriores, no puede darnos la clave; hay aquí un nuevo *acento*, profundamente espiritual e íntimo, que nos habla de los milagrosos florecimientos que un dolor sobrehumano es capaz de producir en un alma de tan prodigioso temple. Preferimos aquí ceder la palabra a Lenz (1), que en una obra célebre, ha logrado a nuestro juicio mejor que ninguno, revelar la esencia de lo que constituye el *tercer estilo* beethoveniano:

«Se podría comparar la tercera manera de Beethoven, dice este autor, a la segunda parte del Fausto de Goethe. El conjunto de ese estilo, de esas ideas tan excepcionales, es a su segunda manera lo que la segunda parte de la gran concepción de Goethe es a la primera. Es el genio que construye con sus sueños su propio cielo. Los afectos presentes no desempeñan ya el rol predominante: el poeta se detiene ante ellos como nos detenemos ante un recuerdo. La tercera manera de Beethoven es *un juicio dado sobre el cosmos humano, no ya una participación a sus impresiones.*

«Los últimos cuartetos no son otra cosa que el cuadro de la vida del justo, de los recuerdos de su paso por la tierra, recuerdos confusos como son los recuerdos de una cosa tan frágil y tan múltiple como es la humana existencia una vez que se ha dejado atrás en el camino. El maestro escribirá las cinco últimas sonatas para piano en ese estilo de mística revelación, que es toda su tercera manera. Las ideas de Beethoven, tales como ese estilo tan excepcional las presenta, son siempre complicadas; son la manifestación de su pensamiento cuando pertenecía a una vida que transcurre por completo fuera de la existencia real».

Rara vez en el arte se alcanza a esta altura en que el dolor humano se dilata hasta un plano de cósmica grandeza, y logra, por su propia inmensidad, la bienaventuranza. Si queremos buscar ejemplos que sean dignos de ponerse junto a las últimas obras de Beethoven, sólo podremos encontrarlos en la obra sublime de Juan Sebastián Bach.

IV. A UN SIGLO DE DISTANCIA

Debussy fué el primero que escandalizó a sus contemporáneos haciendo duras críticas a diversas obras consagradas del maestro. Estas críticas se han multiplicado en la actualidad hasta el punto que no hay snob que no juzgue ya de muy mal gusto admirar a Beethoven.

¿Cuál es el fundamento de este momentáneo desprestigio que

(1) Beethoven et ses trois styles.

encuentra, en las actuales tendencias de la música, la creación beethoveniana? Se dice que ella no responde, ni por su fondo ni por su técnica, a nuestra nueva manera de sentir. Se reprocha a Beethoven de ser «más grande hombre que músico», de «tener la monotonía oratoria de lo sublime», de «que su fuerza llega a ser a veces insoportable» que «desdeña el encanto y la elegancia» de «no salir jamás de sí mismo ni de sus pasiones, admirables sin duda, pero poco variadas» de «no expresar jamás sino su propio drama» (1).

De estos juicios, bastante rigurosos, en los cuales no obstante existe una salvedad respecto de las sonatas y de los cuartetos del último estilo, donde «la elocuencia continua deja lugar a la emoción continua, y donde el sentimiento rompe las reglas y libera las formas» podemos formarnos idea clara de la posición que ocupa el arte beethoveniano en nuestros días. La tendencia moderna le reprocha, por una parte, su falta de refinamiento técnico, la monotonía rítmica y la insistencia tonal, y por otra la expresión íntima de su «propio drama» que choca a la concepción objetiva y antiromántica del arte actual (2).

Es este un sentir casi unánime, cuyo valor tendríamos derecho de juzgar con la misma rigurosa medida que se ha empleado para criticar la obra de Beethoven. Pero comprendemos que esto nos llevaría a cometer iguales errores de apreciación, que resultan inevitables si se adopta un punto de vista absoluto para juzgar las obras de arte de épocas diferentes.

Como dice M. Maurice Boucher, (3) existe una *actualidad espiritual* que se refleja en la creación artística de cada tiempo. Las fluctuaciones de estas corrientes espirituales a través de la historia, explican el disfavor o el auge que alcanzan en una época las obras de un arte anterior, según que respondan o no, por algún aspecto, al sentir peculiar de esta época.

Hay épocas como la presente, en que la vida fluye al exterior, y se diversifica en lo visible y lo aparente, y nada impide creer que a esta época suceda otra de mayor concentración e interioridad, en la cual la obra de Beethoven recobre nuevamente el prestigio espiritual que constituye en gran parte su valor y significado.

CARLOS HUMERES S.

---

(1) André Suarés.—Vues sur Beethoven. Rev. Musicale.

(2) Ortega y Gasset llama impropiamente a esta tendencia «deshumanización del arte».

(3) L'actualité spirituelle—Rev. Musicale—Decembre, 1926.

Los cuartetos de Beethoven

NO será, de seguro el menor de los beneficios que nos reporte la conmemoración universal del centenario de la muerte de Beethoven, el obligar a la crítica de hoy a volver sus ojos hacia la figura inmortal del maestro. El ambiente en que las corrientes musicales de nuestros días se desarrollan, ha ido paulatinamente distanciándonos de la concepción beethoviana del arte y haciendo que, sobre su valor, circulen aun entre los entendidos, apreciaciones que la historia no podrá con toda certeza recoger.

Se han hecho interesantes estudios sobre las causas de esta «falta de actualidad» por que pasan los músicos de la primera mitad del siglo XIX; algunos han señalado en ello un síntoma de decadencia para el arte actual, otros, por el contrario, una liberación de moldes hechos y un ensanchamiento de los límites, tanto estéticos como técnicos, de la composición musical. Sin entrar a un análisis que nos llevaría muy lejos de los propósitos de este artículo, consignaremos el fenómeno innegable de nuestra mayor afinidad con el lirismo esencialmente refinado y movible de Bach, o con las sutilezas de la armonía moderna, que con la gran arquitectura tonal de Beethoven. Cada época parece buscar en el pasado un espejo de sí misma: nuestra inquietud intelectual, nuestro sentimiento pagano o nuestro misticismo, se complacen en mirarse a través de una canción polifónica, de un aria de Monteverde o de un motete de Victoria. Diríase que la evolución contemporánea nos lleva navegando ante otro continente que el que ve alzarse la cumbre del genio beethoviano.

Sin embargo, cuando uno vuelve la vista hacia ella y cuando, dejando atrás los elementos que nos separan, penetra en la majestad de su dominio, uno pierde, como ante las montañas reales, la noción misma de que pueda existir otra cumbre; uno se abisma en la fuerza, en el atrevimiento y en la riqueza y sólo escalando la cima, allí donde las montañas se hablan ante la inmensidad del cielo, uno puede abarcar con la mirada la serie inmensa de alturas que dominan la historia musical.

Nuestra intención es acercarnos hoy día al genio beethoviano, penetrar en sus selvas y llegar por ellas a la visión del maestro, fuera del tiempo musical perecedero, para ello hemos escogido el

sendero noble y por desgracia, poco conocido entre nosotros de los cuartetos.

Los cuartetos se han difundido en Chile menos que las sonatas y las sinfonías a causa de la dificultad verdadera que hay para tener de ellos siquiera pasables ejecuciones. La música de cuarteto, además, se presta poco a ser reducida en un instrumento como el piano que la hace aparecer hueca e inexpresiva.

Para nosotros, ellos tienen, dentro de la obra de Beethoven, el interés especial de presentarnos una serie relativamente reducida de composiciones que atraviesa los tres estilos en que se ha convenido en dividirla, y que en el último, llegan a las producciones que podrían llamarse el testamento musical del genio.

Menos variados en cuanto a su forma que las sonatas para piano, y más que las sinfonías, los cuartetos, con su agrupamiento natural en los tres períodos, en que Beethoven los compuso, son una especie de síntesis para cada uno de los estilos.

Tienen los cuartetos, además, un aspecto particularmente atrayente para nosotros, y es que su técnica está menos distante de la nuestra, que lo que se diferencian la escritura pianística o la orquestación de Beethoven de las composiciones para piano u orquesta de nuestro tiempo; están, por eso, más naturalmente a nuestro alcance. Schönberg, el gran modernista austriaco, ha afirmado que su técnica procede de los últimos cuartetos, y no tenemos entre los demás compositores actuales uno solo, que se declare el heredero o continuador de las sonatas o de las sinfonías.

No sabemos bien, si será efecto de esa misma perfección técnica que hace a los cuartetos más aptos para que nuestro espíritu penetre en aquello que la obra de Beethoven tiene de musical puro y de trascendente, pero ellos nos hacen la impresión del género en que Beethoven se mueve con mayor naturalidad. No conocemos que haya habido edición alguna seriamente hecha, ni ejecución famosa, como ha ocurrido con las sonatas o las sinfonías, en que la música de los cuartetos haya sido adicionada, enmendada o variada en su instrumentación. La arquitectura musical, que Beethoven tiende constantemente a ensanchar, que en las sonatas uno siente estrechada a veces por el instrumento y que en las sinfonías se nota, por momentos, demasiado aparente en su construcción, es en los cuartetos más ponderada y fundida en todas sus partes.

Por fin, la evolución capital del maestro, la *polifonización* de su escritura, alcanza en el cuarteto, conjunto esencialmente polifónico, alturas equivalentes a las producciones contrapuntísticas más hondas y expresivas de Bach.

La penetración íntima de los cuartetos, como en general la de cualquier producción de Beethoven, exige de nuestra parte cierta actitud que neutralice algunas características que pertenecen hoy a la base misma de nuestro juicio musical. Debemos comprender

el fondo épico de su personalidad, exaltado por las ideas de su tiempo y aislarnos de la técnica de nuestra época, para sentir su arquitectura y la fuerza que se desprende del tonalismo absoluto que fundamenta su armonía.

Beethoven es ante todo un hombre de la revolución francesa en el más alto sentido que puede darse a este calificativo, lleno de ideales democráticos, prendado de los héroes antiguos que habían engrandecido los pueblos. Romain Rolland ha demostrado comprender profundamente la esencia de su genio, al presentárnoslo, no únicamente en cuanto gran compositor, sino como uno de los héroes morales más grandes de la humanidad.

A pesar de haber conocido de cerca los resplandores del siglo galante, tanto en la corte de Bonn, con sus arzobispos-príncipes electores de vida regocijada, cono en medio de la más encumbrada aristocracia vienesa, Beethoven fué desde muy temprano un hombre de ideas avanzadas y aun cuando no aceptaba los excesos de la revolución, simpatizó con sus ideales y penetrado de la importancia que ellos tenían para la humanidad futura, los vivió. Bien conocida es la primitiva dedicatoria de la III sinfonía, compuesta «sobre Bonaparte» cuando este era el caudillo revolucionario y dejada después «al recuerdo de un gran hombre», cuando Napoleón se coronó emperador.

La vida de Beethoven contribuyó a acentuar en su personalidad el concepto del deber moral de sobreponerse a las mayores desdichas, y ser, por sus semejantes, un espíritu elevado y vigoroso. No es necesario repetir aquí la larga serie de contradicciones de todo género que habrían aniquilado la vida a cualquier naturaleza vulgar, y que de Beethoven hicieron un hombre superior: soledad perpetua de un alma, como él decía, inclinada al afecto y a la sociabilidad; privaciones materiales increíbles, males físicos que no sólo arruinaron su salud sino que lo hirieron en el órgano esencial de su arte, el oído, y lo enmurallaron en el silencio de sí mismo. Sin embargo Beethoven, ya viejo, escribe al sobrino que tantas amarguras le causó: «nuestro tiempo tiene necesidad de espíritus fuertes, que fustiguen la miseria de las almas humanas»; «mi carácter moral, dice a la Municipalidad de Viena, con la satisfacción del mayor triunfo, es hoy día públicamente reconocido».

Este aspecto heroico, este estoicismo místico-humanitarista es lo primero que debemos penetrar en la obra musical de Betthoven. De la conciencia que tiene sobre la importancia de su ejemplo para la «pobre humanidad», para la «humanidad futura», fluye su estilo grandioso y a la vez sencillo. Beethoven nos habla como un caudillo, con ideas simples, capitales, que repite hasta la saciedad. De ahí la popularidad increíble que ha alcanzado en el mundo entero, desconocida para todos los otros grandes compositores de la historia.

Tanta comprensión como nos pide la íntima naturaleza heroica

de Beethoven, nos exige su técnica, que puede resumirse en el sentido arquitectural y en el tonalismo de su obra. De estas dos características nos separan los que hicieron después de él un fin de la forma musical, y el cansancio innegable y la monotonía que nos produce hoy la eterna fluctuación de los únicos modos, el mayor y menor, agotados en cien años.

La música era en la época de Beethoven esencialmente formal. El arte galante del siglo XVIII, que había encerrado en estrechos límites la armonía y sobre todo, el contrapunto de Bach, concentraba el interés de la composición en las disposiciones equilibradas y lógicas de la forma sonata.

Beethoven no se separó de esta característica de su tiempo, e hizo de la forma su vehículo natural. Como Bach había asimilado la fuga, y sin salirse de sus límites, nos la presenta siempre diferente, Beethoven agranda, reforma, sintetiza y varía en cada obra, una arquitectura que es siempre la misma y siempre nos parece nueva.

Haciendo un estudio detenido de las sonatas para piano o de los cuartetos, uno ve en seguida cómo es imposible toda sistematización y cómo querer deducir de los aspectos más frecuentes reglas generales, sería falsear la naturaleza misma de la composición.

Hay en la arquitectura de Beethoven todos los estilos: templetes galantes y frívolos como los de Versailles, en el segundo cuarteto del op. 18; obras de construcción sólida y desarrollada como el cuarteto N. 1 del op. 59; obras sintéticas como los primeros tiempos de muchos de los últimos cuartetos, verdaderas catedrales, enormes en sus líneas, como la sonata para piano op. 106, el cuarteto op. 130 y la IX sinfonía.

No menos disposición de nuestra parte exige la comprensión del tonalismo absoluto de Beethoven. Con él asimila también una de las características de su época, característica que ensancha, agota y que se proponía romper cuando tenía, al morir, el propósito de escribir una gran obra «en modos antiguos», (como la «canzona di ringraziamiento» del cuarteto op. 132), que reconciliara el mundo moderno con el pasado.

El sentimiento sólidamente tonal penetra en la esencia misma de la naturaleza de los temas y del desarrollo de Beethoven. Se ha observado que los motivos principales de su obra son por lo general variaciones o derivaciones del acorde tonal, esto les comunica un aspecto lógico y popular, para nosotros muchas veces sinónimo de vulgaridad. El plan de sus sonatas es un juego constante de desplazamientos tonales caracterizados por estados de translación y de reposo, que, partiendo invariablemente del tono principal, vuelven a él a través de modulaciones que se hacen más o menos atrevidas según la época de composición de la obra.

Inspiración épica del alma que, cuando las desdichas la acosan, canta la alegría de la vida; arquitectura de grandes líneas, que exige

para su apreciación cierta distancia del detalle; sentido tonal robusto y lógico, son las tres características con que debemos comulgar para tener de la obra de Beethoven una comprensión exacta. Agréguese a ellas una de menor importancia: el separarnos de los progresos técnicos y de las posibilidades instrumentales de nuestros días, disponiéndonos con una comprensión inteligente a apreciar los recursos de que cada género disponía hace cien años.

La obra de Beethoven ha sido dividida por la crítica en tres estilos, correspondientes a otras tantas etapas de su vida. Este seccionamiento es útil, no tanto como división cronológica de las obras sino como una manera de hacer más evidente la evolución que ellas representan. No se podría, sin caer en graves errores, partir en trozos separados algo tan continuo como la serie de las composiciones de Beethoven; hay producciones de todos los *estilos* en cada una de sus etapas y aun entre las diversas partes de una misma obra.

Los cuartetos, sin embargo, admiten un seccionamiento natural en las tres maneras de composición, separados como están por períodos de silencio de varios años, durante los cuales Beethoven llega a hacer predominar en sus obras características diferentes. No por eso deja de haber verdaderas regresiones en el espíritu de algunos tiempos, como los finales de los cuartetos op. 59 n. 2 y op. 130, y anticipaciones como el N. 4 del op. 18 en do menor y el trágico op. 95.

De las diez y siete obras de que consta la colección de los cuartetos, pertenecen al primer estilo los seis compuestos entre 1798 y 1800, que publica en 1801 dedicados al Príncipe Lobkowitz. Después de un período de silencio en que Beethoven se consagra de preferencia a otros géneros, comienza el 26 de Mayo de 1806 la composición del op. 59 dedicado al Conde Rasumoffsky. El op. 59 que comprende tres obras, forma con los cuartetos op. 74 y 95, dedicados al Príncipe Lobkowitz y a Zmeskall von Domanovetz respectivamente, el grupo correspondiente al segundo estilo.

A partir de 1810 en que Beethoven termina el op. 95 comienza una nueva larga interrupción en la serie de cuartetos cuya composición no reanuda sino en 1824, terminada ya la última sonata para piano, (1822) y estrenada la IX Sinfonía y la Misa en Re. Entre 1824 y 1826 escribe las tres obras dedicadas al Príncipe Galítzin, op. 127, 130 y 132, y las op. 131 y 135 que dedica al Barón Stutterheim y a su amigo Johann Wolfmeier respectivamente. Hay que agregar además la «Gran Fuga» op. 133 dedicada al Cardenal Archiduque Rodolfo, primitivamente destinada a servir de final al op. 130 y publicada como décimosexto cuarteto.

Así como hay críticos que inician el segundo estilo de Beethoven con la sonata para piano op. 31 N. 2 y otros con el op. 28, (sonata pastoral), hay quienes lo llevan hasta la última, op. 111, e incluyendo igualmente en él la IX Sinfonía, reservan la tercera

manera sólo para los cinco últimos cuartetos. No vemos la razón para este modo de apreciar las obras del maestro, desde que no puede hablarse de inferioridad o menor complejidad de las últimas cinco sonatas para piano con respecto a los cuartetos posteriores al op. 127. Aun más, si se piensa en relacionar los acontecimientos de su vida con las evoluciones de la obra, las amarguras por que pasa en 1802 cuando su dolor estalla en el Testamento de Heiligenstadt, serían paralelas de las de 1816, (fecha de composición del op. 101 para piano), cuando su sordera se vuelve absoluta y las privaciones de la pobreza le impiden en cinco años componer otra cosa que tres sonatas para piano. En ambas crisis, la personalidad de Beethoven se habría acentuado más y provocado en su arte una nueva forma de expresión.

Como hemos dicho más arriba, el op. 18 con sus seis cuartetos, comprende el grupo más antiguo de composiciones de Beethoven que conocemos para este conjunto y las únicas asimilables a su primer estilo. Escritas durante los últimos años del siglo galante, llevan su sello en el carácter amable y en el optimismo que respiran. Casi todas ellas están en modo mayor: primer cuarteto en fa, segundo en sol, tercero en re, quinto en la y sexto en si bemol. El cuarteto número cuatro en do menor, es como una anticipación al segundo estilo beethoviano; representa entre los cuartetos el papel que la sonata patética, (con la cual tiene singulares analogías de carácter), hace entre las sonatas de la primera época.

Las obras del período a que pertenece el op. 18 han sido agrupadas como *imitaciones* de los maestros que precedieron a Beethoven, sobre todo Haydn y Mozart, por los cuales él sintió la admiración general en su tiempo. Esto ha sido causa de que muchos las hayan juzgado de poco interés o tratados demasiado superficialmente. Los cuartetos del op. 18 son, para quien los mire con detención obras, en su estilo, tan perfectas y tan fluidas como los modelos de que proceden; en ellos, más que una imitación, hay una *asimilación* de procedimientos, con los cuales Beethoven hace obras definitivas. Es en lo que difiere la «imitación» de un genio, que adquiere primero la técnica de los que lo han precedido antes de sobrepasarlos, de la imitación vulgar del estudiante mediocre destinado a seguir perpetuamente la rutina de las recetas y los tratadistas.

Como síntesis de la primera manera de Beethoven, son particularmente interesantes los cuartetos del op. 18; ellos contienen su característica esencial: la forma clásica del siglo XVIII, más robusta y definida, con algunos destellos ya del vuelo apasionado de más tarde.

Todos ellos, como en Haydn y Mozart, son en cuatro movimientos. El minué, último resto de la antigua suite, y poco a propósito, por su carácter de danza, para recibir un contenido emocional, aparece reemplazado por el *Scherzo* en varias ocasiones. Este nuevo

tiempo, invención beethoviana, conserva el ritmo ternario y las líneas generales del minué que sustituye, tomando un carácter más libre, un acento menos amanerado, a veces jovial y en otras arrebatado y trágico.

Esta uniforme división de los cuatro movimientos no obsta para que Beethoven les dé otra forma u otro orden del que habían fijado sus predecesores: en el cuarteto en do menor aparece en vez del tiempo lento de rigor, en el segundo lugar, un scherzo, de forma sonata, que no excluye el minué; en el V cuarteto, en la, el minué aparece también en el sitio del tiempo lento y cede su puesto a un «Andante cantabile» con variaciones; en el VI en, si bemol, introduce una característica que hace más tarde frecuente, anteponiendo al rondo final una introducción lenta, «La Malinconia», de acento íntimo y expresivo, que reaparece varias veces en curso del mismo rondo.

Sin embargo, la observación de más interés que podemos hacer ya en el op. 18, es la tendencia que demuestra Beethoven a agrandar, a complicar el tipo «sonata» del primer movimiento y a extenderlo a otras partes del cuarteto. En las sonatas para piano esta evolución no es tan pronunciada en el primer estilo. Como ya hemos dicho, el scherzo del IV cuarteto en do menor tiene la misma forma del primer movimiento que lo precede; igualmente los finales de los cuartetos II y IV tienden a asemejarse al tipo sonata, que hallamos claramente definido en los tiempos que terminan los cuartetos III y V.

El tipo sonata mismo, lo encontramos en los cuartetos del op. 18 más preciso que en Mozart. Beethoven poseía de él la concepción de una verdadera lucha entre dos elementos, el contradictor, (wiederstrebend) y el suplicante, (bittend). En el cuarteto en do menor, sobre todo, es particularmente interesante el contraste temático del primer movimiento.

Como obras, en general, cada uno de los cuartetos encierra su propia belleza: en el primero, en fa, admiradmos la unidad del primer movimiento, de índole rítmica y la suavidad del «Adagio affettuoso ed appassionato»; en el segundo, en sol, llamado el cuarteto de las cumplimientos o de las reverencias, nos cautiva la elegancia esencialmente galante que predomina en él; el tercer cuarteto, en re mayor, es con toda seguridad una de las composiciones más perfectas del género, con su aire flexible, sus tiempos tan bien ponderados, su expresión sencilla y natural; el cuarteto en do menor, hemos dicho que es una anticipación al segundo estilo del maestro: excepción hecha del admirable scherzo, uña de las joyas de la música de cámara, predomina en él un sentimiento arrebatado y grandioso como en la patética; con el quinto cuarteto volvemos al reino de Mozart, con características personales beethovianas, sobre todo en la admirable coda que cierra las variaciones del tercer tiempo,

en que se desliza un presentimiento del «preislied» de los Maestros Cantores; el sexto cuarteto en si bemol es una mexcla de gracia haydiana con la suavidad tierna de Mozart, en él está la «Malinconia» en que sentimos un eco de la tristeza del «Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo» de Bach.

Compuestos los cuartetos del op. 18 abandona Beethoven casi por seis años la producción de obras de este género. El cuarteto en fa mayor, inicial de los tres que componen el op. 59, es de 1806, en pleno segundo estilo del maestro.

Dentro de esta segunda época, que la crítica ha llamado de *transición* hallamos, además del op. 59, los cuartetos op. 74 y op. 95 compuestos en 1809 y 1810 respectivamente, en total cinco obras. A diferencia de los cuartetos de la primera época que guardan uniformidad entre ellos, los del segundo estilo pueden ser estudiados separando las tres obras del op. 59, que tienen ciertas afinidades entre sí, de los dos restantes cuartetos, concebidos cada uno con características propias.

El op. 59, publicado en 1808 con dedicatoria al entonces Embajador de Rusia en Viena Conde Rasumoffsky, comprende los cuartetos en fa mayor, mi menor y do mayor; el primero de ellos que domina entero el «opus» con su arquitectura grandiosa nos transporta a considerable distancia del VI cuarteto del op. 18 que lo precede en la colección: hallamos en él todas las características de la segunda concepción que Beethoven adquiere de las formas clásicas.

Desde luego sorprende la mayor personalidad del vuelo beethoviano; hay en él más gravedad, más soltura y sobre todo más riqueza temática y de desarrollo que en la marcha algo amanerada aun del op. 18. La escritura misma de los instrumentos es otra: abundan disposiciones en que el cuarteto se extiende y abarca los límites extremos de la sonoridad de que es capaz; el diálogo de los instrumentos es vivo, cada uno parece haberse independizado y estar lejos del antiguo papel muchas veces de simple compañía que representaba; hay disposiciones notabilísimas de sonoridad en que el cuarteto, con sus dobles cuerdas, se expresa a seis u ocho voces como la orquesta.

Vincent D'Indy, en el estudio admirable que hace de la sonata de Beethoven, asigna como característica de la segunda época un ansia del maestro por hallar una nueva arquitectura, «por hacer algo más que sus predecesores, por sobrepasarlos». En este afán, cambia, primero, la forma y construcción de sus obras, suprime el tiempo sonata o lo *pasea*, literalmente, por todos los lugares de la composición, relegándolo al final e introduciéndolo en el tiempo lento o en el scherzo. Después, vuelve por él y le da preponderancia sobre todas las formas, haciéndolo tipo único, y diferenciando los movi-

mientos de la sonata sólo por el carácter de sus temas. En los cuartetos hay mayor uniformidad; la tendencia que ya hemos señalado en la primera época de hacer extensiva la forma-sonata a otros movimientos que el primero, llega en la segunda a su apogeo: en los op. 59, 74 y 95, hay a lo menos dos tiempos de tipo-sonata, si no tres. A diferencia también de la evolución de las sonatas, en que Beethoven varía el número de los movimientos y los reduce a veces a tres y a dos, (sonata op. 53 dedicada a Waldstein, de 1804), los cuartetos se mantienen, sin alteración, en la división clásica de cuatro partes. A este respecto el maestro introduce, sin embargo, una pequeña novedad al iniciar los op. 59 N. 3 y op. 74 por una introducción lenta, y al preceder también, (como en el VI cuarteto del op. 18) el final de unos compases «Larghetto expresivo» en el op. 95.

Se puede decir con toda propiedad que en la segunda época el cuarteto de Beethoven crece, ya sea en extensión, (op. 59) o en riqueza concentrada, (op. 95). Anotando rápidamente sus características tenemos: el primer movimiento se hace más complejo, los temas principales se subdividen aun en dos o tres elementos que contrastan entre sí, los «puentes» (transiciones que unen los cuerpos del edificio), se individualizan en verdaderos temas; el desarrollo no contiene sólo pequeños fragmentos modulantes de los motivos principales sino que introduce contracantos nuevos, episodios imprevistos. El tiempo lento, ya muy interesantes en el op. 18 (cuarteto III), toma caracteres de una expresión tal, que los instrumentos, (cuarteto op. 59 N. 1) parecen cada uno concentrar en sí mismos la razón de ser de la composición. El scherzo a partir del op. 74 se ensancha y las tres antiguas divisiones del minué las lleva a cinco. El rondo final propiamente dicho desaparece y se transforma en un rondo-sonata o en un verdadero tiempo sonata. El plan de las modulaciones también se agranda, (op. 59 N. 1 y 95) y los ritmos de Mozart se vuelven inquietantes y novedosos, (scherzo del op. 59 N. 2).

Señalaremos por último un aspecto de la escritura beethoviana que es a nuestro juicio de gran interés: la tendencia polifónica de la composición. La música galante del siglo XVIII era poco afecta al contrapunto y al desarrollo en imitaciones; concentraba su interés en la forma. Los grandes maestros sintieron luego que no podían prescindir de lo que, hasta pocos años antes, había sido la base misma del arte musical, y así vemos a Mozart ir en muchas ocasiones hacia un desarrollo propio del estilo fugado. Beethoven, sin ser un hombre que pretendiese volver al pasado, consuma en su obra la alianza que más tarde Wagner lleva al más alto grado, de la concepción *melódica*, con el estilo y prácticas de la época de Bach. Ya en la segunda manera con que Beethoven concibe el cuarteto vemos su tendencia francamente polifónica, (entendiendo por esto

la singularización de las voces). Así lo demuestran el primer tiempo del cuarteto en fa op. 59 N. 1 y sobre todo el final del op. 59 N. 3, (fuga un poco efectista), y el «Allegretto ma non troppo» del op. 95 con su admirable intermedio, verdadera pequeña fuga de un cromatismo muy semejante al de Bach.

Del op. 59 es sin duda la mejor obra el primero de los cuartetos, en fa mayor, que es indiscutiblemente una de las composiciones más geniales de Beethoven. El allegro inicial, basado en dos temas de gran vuelo, es de sorprendente riqueza, en la sola exposición no contamos menos de nueve elementos diferentes, magistralmente aprovechados después en un desarrollo variado e igualmente rico. La reexposición final del mismo tiempo nos ofrece ejemplos bellísimos de disposición instrumental. Sigue al allegro un tiempo-filigrana, de una gracia y colorido sin segundo en el resto de las composiciones de Beethoven. A este sucede el «Adagio molto e mesto», tipo genuino de la escritura honda y noble que adopta el maestro, para terminar la obra con un final-sonata sobre un tema popular ruso, que en honor de Rasumoffsky introduce también en el scherzo del siguiente cuarteto. De las dos obras, (cuartetos en mi menor y en do mayor) que completan el op. 59, son particularmente interesantes el scherzo del primero y la introducción y el final del segundo. El rondo final del cuarteto en mi menor nos desconcierta por la vulgaridad incomprensible de su tema.

El cuarteto op. 74, en mi bemol mayor, es contemporáneo de la sonata para piano op. 81, (los adioses); en Alemania se le llama el «Harfenquartett», (cuarteto de las arpas), por ciertos efectos de «pizzicatti» arpegiados que tienen cierta sonoridad análoga al arpa. Su carácter es fresco, finamente romántico especialmente en su introducción expresiva y en las variaciones que nos transportan al número 5 del op. 18. El primer movimiento, con su desarrollo cortísimo, tiene el sello sintético que Beethoven da en adelante por lo general a sus tiempos iniciales.

El op. 95 el «Quatuor Serioso», nos trae un eco de la Apassionata, con la cual además de analogía espiritual tiene semejanzas de escritura (ambas obras están en fa menor, e inician su tiempo final con un dramático llamado en séptimas). Su primer movimiento es, sin duda alguna, de las composiciones más originales de Beethoven: tema hosco y desesperado cuyo fragmento inicial, un grupo de cuatro semicorcheas, fa, sol, la bemol, sol, presente durante casi todo el trozo, le comunica un aire tempestuoso y agitado. Hay en este «Allegro con brío» las transiciones más bruscas, las modulaciones más imprevistas; uno se sorprende ante superposiciones rítmicas y efectos de armonía increiblemente atrevidos para 1810. El resto de la obra lo componen, un «allegretto», a que ya hemos hecho referencia por su intermedio fugado, todo él en re mayor, (parentesco tonal bien lejano del sexto

grado alterado), que se enlaza a un admirable scherzo nuevamente de índole trágica. Después de unos pocos compases intensamente expresivos, pasamos en forma violenta a un final apasionado y dramático que se termina por un verdadero «presto» huracanado y lleno de atrevidas apoyaturas.

DOMINGO SANTA CRUZ.

(*Continuará*)



La obra sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de orquestación

ADEMAS de «Fidelio», de los Conciertos con acompañamiento de orquesta, las Oberturas y algunas otras obras diversas, son principalmente las Sinfonías las que forma el block característico del pensamiento musical confiado por Beethoven al «gran instrumento de las infinitas irisaciones». Son por lo demás, las más conocidas y ejecutadas de sus obras orquestales y presentan un interés personal de innovación, que junto al ya aportado al desarrollo de la sonata, constituyen el distintivo de la genialidad del gran artista.

Antes de la Primera Sinfonía (Op. 21, que data de 1799) no existe, por lo menos con número de obra ninguna composición orquestal de Beethoven, a excepción de los Conciertos de piano Op. 15 y Op. 19, (el Septeto Op. 20 es una genuina manifestación de música de cámara, aunque bien cercana al límite de la orquesta).

Se sabe, sin embargo, que en su juventud hubo varios ensayos de obras de esta especie entre 1794 y 1796, tales como algunas danzas para conjuntos reducidos (18 minuetos y 12 alemandas) y dos cantatas.

La sonata, ya sea para piano o traducida en música de cámara (tríos, cuartetos, quintetos) es lo que cautiva a este príncipe de la forma y lo único que encontramos antes de la primera obra netamente sinfónica que Beethoven creyó digna de un número de obra, de su publicación y ejecución.

Si nos atenemos a este primer ensayo y lo comparamos con las obras posteriores del mismo género, deducimos, y el fenómeno es perfectamente natural, que la técnica orquestal fué adquirida por Beethoven muy gradualmente.

Esta Primera Sinfonía se caracteriza, aparte de su parentesco, temático sobre todo, con sus predecesores de la sinfonía: Haydn y Mozart, porque es un admirable ejemplo de orquestación transparente, simple y normal, donde a pesar de haber cierta mayor individualidad en el uso de los instrumentos de madera y metal, y pequeños efectos de contraste, no pasa de ser en nuestro tiempo un simpático modelo de fluidez, equilibrio y justo conocimiento técnico de los procedimientos orquestales usados en la época. En 1800,

sin embargo, al estrenarse, produjo perplejidad y admiración, (y no fué la menor causa una especie de herejía, que consistió en comenzar la obra, no afirmando su reposada y normal tonalidad de do mayor, sino con acordes pertenecientes a tonalidades ajenas).

Nótese desde luego un recurso de orquestación usado ya por Haydn y Mozart, y bastante después por Beethoven, que consiste en la duplicación de la melodía, confiada a las flautas, oboes y clarinetes, solos o en combinación, por los fagots, a una o dos octavas hacia el registro grave, produciendo así una sonoridad menos transparente, y que sugiere, como dice Ricardo Strauss «a un anciano siguiendo con voz desfalleciente las melodías que encantaron su juventud».

También usa Beethoven ya en esta Primera Sinfonía el procedimiento que llegó a ser invariable costumbre, de dar en los tríos de sus «tempo di menuetto» o scherzos, el primer rol a los instrumentos de viento. Esto lo observamos, además del Trío del Menuetto de esta sinfonía, en el Trío del Scherzo de la Segunda, en el de la «Heroica» donde los cornos pasan al primero, por no decir único plan de la orquesta, en el Trío del Menuetto de la Octava (aquí también el violoncello pasa al primer plan) y el presto del Scherzo de la Sinfonía con coros. Por último, vemos afirmarse definitivamente al clarinete como un instrumento indispensable en los conjuntos orquestales, dotado de riquísimas cualidades expresivas que explotará después muy bien el mismo Beethoven.

Desde la Segunda Sinfonía ya se vé, en general, mayor independencia entre las maderas y las cuerdas. Una interesante coloración encontramos en la Marcha Fúnebre de la «Heroica», y en el Adagio de la Cuarta Sinfonía, cuya melodía tan pura, es la esencia del arte beethoveniano.

La Quinta Sinfonía presenta, sobre todo en el primer movimiento un interés de forma y desarrollo tan estupendo, que van ligados a él de modo muy estrecho los procedimientos de orquestación. No preponderán por otra parte, efectos especiales tales como encontramos en la Sexta Sinfonía, inherentes al carácter más objetivo de esta obra. Aquí el ruido del agua, la suavidad pastoral de un paisaje, el canto del ruiseñor, el grito de la codorniz, del cucú y las violencias de la tempestad son traducidas por ciertos timbres más individualizados, vistiendo a la partitura de colores que, aunque ha sido superado más adelante por los orquestadores modernos en casos análogos, en las páginas de Beethoven esos colores aislados armonizan espléndidamente con el conjunto de sonoridad equilibrada y clásica.

En la Séptima y Octava Sinfonías, (contemporáneas en composición aunque desiguales en valor artístico, ya que la Séptima aventaja a la Octava, por llegarse en aquella a una verdadera apoteósis del ritmo), encontramos en ambas una gran riqueza en el uso de los

instrumentos de viento. En cuanto al comienzo del Allegro de la Séptima, podemos considerarlo como un magnífico ejemplo de uso exclusivo del quinteto de cuerdas que, al irse colorando poco a poco con los matices de las maderas y los bronces, produce un efecto de gran belleza.

Cuando abrimos por primera vez la partitura de la Novena Sinfonía, recibimos inmediatamente la impresión de que se trata de algo nuevo en el arte orquestal beethoveniano.

Tienen las partituras, gráficamente consideradas, la virtud de revelarnos con bastante seguridad, toda una época, un estilo o un autor. Algunos de estos le dan un sello propio tan marcado a sus páginas sinfónicas, como por ejemplo Beethoven, Wagner y sobre todo Ricardo Strauss, Debussy y Ravel, que no es necesaria una gran práctica para hacer un rápido reconocimiento visual. Sin embargo, la Novena Sinfonía produce, como decíamos, la impresión de algo que no estábamos acostumbrados a ver en Beethoven.

Desde luego es la nomenclatura de instrumentos la que desorienta: ha sido aumentada notablemente. A la clásica combinación de dos flautas (en la Cuarta Sinfonía una sola) dos fagots, dos trompetas, dos cornos (la Tercera Sinfonía tiene tres) dos timbales y el quinteto de cuerdas, vemos agregarse una pequeña flauta, un contrafagot, dos cornos más (cuatro en total), tres trombones, un par de platillos, un triángulo y un bombo, coros y solos... Estamos bien lejos de la Primera Sinfonía, y casi en plena orquesta moderna.

Podemos observar claramente como la evolución de una estética exige nuevos medios de manifestación absolutamente indispensables. En este sentido la Novena Sinfonía es una lección para los reaccionarios del arte.

Los coros y los solos constituyen una innovación de importancia, pero la técnica vocal, que nunca fué de transcendencia en la obra de Beethoven, está bastante lejos de los frutos de la edad de oro de la música polifónica, demostrándose por cien detalles que las voces humanas no eran el verdadero elemento de aquel genio.

La participación tan importante de las maderas en esta Sinfonía, ha llevado a Wagner a introducir ciertos retoques de orquestación con lo que ha conseguido una sonoridad más equilibrada, difícil de obtener hoy día a causa de la desproporción existente entre las cuerdas y las maderas por el debilitamiento excesivo del sonido de estas últimas. Esto es debido a que, como lo observa Paul Gilson en su libro «Le tutti orquestral», los instrumentistas buscan un sonido fino y hermoso, aunque vaya en detrimento de la fuerza. Wagner lo explica diciendo: «Incontestablemente, perdiendo el oído Beethoven perdió también en parte el don de representarse lo que yo llamaría la imagen auditiva (Gehorbild) de su orquesta, la conciencia de las relaciones dinámicas de su orquestación... Mozart y Haydn,

siempre seguros de la forma orquestal de sus ideas, no emplean jamás los instrumentos de madera, relativamente débiles, en forma de atribuirles un poder de sonoridad igual al del cuarteto de cuerdas. Beethoven, al contrario, no toma a menudo en cuenta las relaciones naturales de sus fuerzas sonoras. Se sirve de los instrumentos de viento (maderas) y del cuarteto, como de dos complejos instrumentos igualmente poderosos, los hace alternar, y aún a menudo los une. Hoy día, gracias a las múltiples mejoras aportadas a la orquesta, se obtiene de este modo notables efectos. En la orquesta de Beethoven esto no era posible sino en condiciones verdaderamente ilusorias. Beethoven, por otra parte, a veces en forma muy feliz, da gran relieve a las maderas, doblándolas con los bronces. Desgraciadamente, no se conocía en su tiempo más que la trompeta y el corno naturales, viéndose así reducido a recursos deplorablemente incompletos. El inconveniente irremediable constatado más arriba y que parece impedir a la melodía surgir con la claridad y el relieve necesarios, es precisamente el resultado de emplear los bronces para duplicar las maderas».

No ha sido esta la única sinfonía que ha recibido retoques de los orquestadores modernos. Mahler reinstrumentaba sin escrúpulos pasajes enteros de la orquesta beethoveniana que él encontraba mal equilibrada, tomando siempre en cuenta para esto su ejecución en las actuales condiciones, o sea el reforzamiento de las cuerdas y el debilitamiento de las maderas.

La muerte de Beethoven interrumpió quizás la más interesante de las evoluciones de un espíritu musical. Las últimas obras revelan posibilidades estupendas de un desarrollo del arte que no imaginamos; y así como los Cuartetos y las Sonatas de piano de esa época nos dejan abismados por las nuevas vías que abrieron, es legítima nuestra actitud imaginativa ante el probable desarrollo que el arte orquestal hubiera tenido en su poder. La transición entre el antiguo y el moderno arte de la orquesta habría tenido mejores matices de suavidad.

El desarrollo de la orquestación ha sido bastante considerable desde la época de los grandes clásicos hasta los verdaderos músicos-pintores de nuestros días. La pasta de los múltiples sonidos ha sido trabajada, pasando, entre otras, por las manos geniales de Berlioz, Wagner, los maestros rusos, Debussy, Ravel y Strawinsky, con el creciente afán de adaptar cada vez más la disposición de sus infinitas células de color en forma que no haya casi un leve matiz de expresión o impresión, según la escuela, que no tenga allí su más exacta correspondencia sonora; o en el deseo, cuando es música

pura, de arrancar a los instrumentos el secreto de sus más escondidas posibilidades de coloración expresiva, existentes en potencia durante largo tiempo, y derrochadas hoy «a pautas llenas» por decir así.

Por esta razón, oyendo a Beethoven en la orquesta, más de una vez se nos ha antojado creer que los años han marchitado y vuelto gris para siempre el color de sus obras sinfónicas, si bien la temática y la forma la encontramos siempre magnífica. Esta cruel infidelidad e incomprensión momentáneas son absolutamente legítimas si, acabando de oír a Debussy o Ravel en la orquesta, traemos a guisa de comparación el recuerdo de una sinfonía de Beethoven a nuestra mente.

Pero si nos ocupamos un momento en el malicioso juego de oír interiormente los temas beethovenianos coloreados con la paleta de Ravel, y las danzas de «Daphnis et Chloé» con la técnica orquestal de cualquiera de las nueve sinfonías, después de comprobar el malestar que esta disparatada aventura mental produce en nosotros, comprendemos cuan definitiva es la verdad de que nada podemos juzgar en el arte, fuera del estricto medio que autorizó su existencia y le dió los órganos justamente adaptados a él.

JORGE URRUTIA BLONDEL.



La novena sinfonía comentada por Wagner

EN presencia de la gran dificultad que consiste, para quien todavía no ha llegado a un conocimiento exacto e íntimo de esta obra musical asombrosa y significativa, en comprenderla desde la primera audición, no sería presuntuoso el esfuerzo hecho, no con el objeto de ayudar a una parte con seguridad no mínima del auditorio, a comprender completamente la obra maestra de Beethoven,—lo que no es posible sino por una intuición personal íntima,—sino con el fin de facilitar al menos, por medio de indicaciones, el conocimiento de su disposición artística, la cual podría escapar al oyente poco preparado y fácil de experimentar desconcierto en presencia de su gran originalidad y de sus innovaciones que hasta el día de hoy no han encontrado imitadores (1).

Desde luego, debemos convenir en que la esencia de esta sublime música reside en esto: que lo que es inexpresable por las palabras, en ella encuentra expresión por medio de los sonidos. Nos aproximaremos entonces aquí, sólo valiéndonos de alusiones, a este enigma insoluble, y con este objeto llamaremos en nuestra ayuda las palabras del gran poeta Goethe. Si ellas no tienen una relación inmediata con la obra de Beethoven, ni pretenden de ninguna manera penetrar la importancia de su creación puramente musical, expresan sin embargo con tal elevación los sublimes estados de alma escondidos en sus profundidades, que, si desgraciadamente se es incapaz de una comprensión más vasta, por lo menos, merced a la persistencia de dichos estados de alma, no será posible escuchr esta obra maestra sin experimentar la debida emoción.

Primer Tiempo

Un combate, en el sentido magnífico de la palabra, del alma que lucha por la alegría en contra de la opresión de esta potencia enemiga que se interpone entre la felicidad terrestre y nosotros, tal

(1) Wagner escribió este comentario en 1846.

parece, fundamentalmente, ser el pensamiento que anima este primer tiempo. El gran tema principal que, desde el principio, surge desnudo y potente como de un velo que lo envuelve misteriosamente, podría traducirse de una manera adecuada, en el sentido del poema musical, por estas palabras de Goethe:

Renuncia, es necesario! Debemos renunciar!

En presencia de este formidable enemigo, encontramos un reto altanero, una resistencia enérgica y varonil, que, hasta la mitad del trozo, crece hasta una lucha abierta con el adversario, lucha en la cual nos parece ver dos vigorosos campeones que, invencibles ambos, desdeñan el combate.

Por breves momentos, vislumbramos la sonrisa triste y suave de la felicidad que parece buscarnos; luchamos por su posesión, y en cuanto se aproxima, nuestro poderoso y pérfido enemigo nos aparta, cubriéndonos con su ala tenebrosa; entonces la esperanza misma por la salvación lejana se vela para nosotros, y caemos en un abatimiento sombrío que, por un nuevo e intrépido arranque, puede tornarse en una nueva lucha contra el tenebroso demonio.

Ataque, resistencia, esfuerzo, ardiente deseo, victoria casi lograda, nueva desaparición, nuevo deseo, nuevos combates, estos son los elementos que se agitan incesantemente en este trozo admirable, que desciende a veces hasta ese estado de abatimiento y de tristeza absoluta que Goethe ha descrito en estos términos:

Con terror, por la mañana, me despierto,
y quisiera llorar amargas lágrimas,
al ver el nuevo día que en su camino,
no cumplirá un deseo, ni uno solo, etc.

Al final de este tiempo, la sombría tristeza, al llegar a su paroxismo, parece envolverlo todo y querer, en su majestad terrible, tomar posesión de este mundo que Dios creó... para la *Alegría*.

Segundo Tiempo

Una voluptuosidad salvaje se apodera de nosotros con los primeros ritmos de este segundo tiempo: un mundo nuevo al cual penetramos y en el cual somos arrastrados hasta el vértigo, hasta el anonadamiento. Es como si perseguidos por la desesperación, huyéramos de ella a la conquista de una nueva dicha, desconocida, con esfuerzos porfiados e infatigables, mientras la antigua felicidad que nos iluminaba antaño con su lejana sonrisa, se ha desvanecido y olvidado por completo. Goethe expresa este tormento con las siguientes palabras, que sin duda no vienen a despropósito:

Que no se hable de Alegría,
me consagro al delirio, a los placeres dolorosos.
Dejadnos, en las profundidades de la sensualidad
alimentar las pasiones ardientes!
Bajo los velos mágicos e impenetrables
que todo este milagro se realice!
Precipitémonos en el cataclismo del tiempo,
bajo la rueda de los acontecimientos!
Que el dolor y la voluptuosidad,
el placer y el sufrimiento,
se transformen unos en otros, como puedan,
solo, sin descanso, el hombre es sometido a prueba!

Con la entrada súbita del tema central, se despliega de repente a nuestros ojos una de esas escenas terrestres de bienestar voluptuoso y de felicidad; una especie de alegría ruda parece expresarse en el sencillo tema a menudo repetido; una ingenuidad, una alegría contenta de si misma, e involuntariamente pensamos en Goethe cuando nos pinta un regocijo ingenuo semejante:

Para el pueblo aquí cada día es una fiesta.
Con un poco de buen humor y bastantes placeres,
cada uno gira en su círculo estrecho.

Pero no podemos conformarnos a considerar una dicha tan limitada como el término de nuestra carrera infatigable hacia la felicidad y la alegría más noble; nuestra mirada se obscurece delante de esta escena, y nos volvemos para abandonarnos nuevamente al instinto infatigable que nos empuja hacia adelante, con energía desesperada, hacia la conquista de la felicidad. Desgraciadamente, aquí no lo encontraremos, pues al final del trozo nuevamente vuelve a presentarse la escena de despreocupado bienestar que ya habíamos encontrado, y esta vez, en cuanto la divisamos, huimos de ella impacientes y contrariados.

Tercer Tiempo

¡Con qué distinto acento estas voces hablan a nuestro corazón! ¡Con qué pureza, con qué celestial serenidad calman el descontento, el esfuerzo salvaje del alma oprimida por la desesperación, y lo transforman en una melancolía suave! Es como si despertara en nosotros el recuerdo de la primera, de la más pura de las felicidades:

En otro tiempo el beso del amor celestial
descendía a mi alma en el silencio solemne del Sábado.
Entonces el tañer de las campanas, lleno de presentimientos, resonaba,
y la oración era un placer ardiente.

Con este recuerdo se asocia igualmente el delicioso anhelo que

se expresa tan admirablemente en el segundo tema de este tiempo, y bajo el cual podemos colocar sin impropiedad las palabras de Goethe:

Un deseo inefable y dulce
me llevaba por los bosques y praderas,
y, con lágrimas ardientes,
sentía en mí nacer un mundo.

Aparece como el deseo del amor, al cual nuevamente, aunque cubierto de un ropaje de expresión más movido, responde el primer tema prometedor de esperanza, lleno de suave serenidad. De esta manera nos parece, en este retorno, que el amor y la esperanza se enlazan para reconquistar su bienhechor imperio en nuestro corazón martirizado.

¿Por qué me buscáis, potentes y suaves,
cantos del cielo, en medio del polvo que habito?
Resonad mejor allí donde se hallan los hombres dóciles.

Así, el corazón adolorido parece rechazar toda consolación; pero su poderoso encanto es más grande que nuestra blanda resistencia, y así caemos vencidos en brazos de las dulces mensajeras de la más pura felicidad:

Resonad todavía, suaves cantos del cielo;
mis lágrimas afluyen, la vida me reclama.

Sí, el corazón herido parece cicatrizar, recobrar sus fuerzas, y levantarse con una resolución viril, que creemos reconocer en la marcha casi triunfal, hacia el fin del trozo; pero esta elevación no se halla todavía exenta del resentimiento provocado por las tormentas sufridas; a cada acceso del antiguo dolor, se sobrepone inmediatamente esta potencia dulce, cautivadora, con sus renovadas consolaciones, a cuya insistencia, con los últimos relámpagos de una tormenta que se disipa, la tempestad al fin vencida, se aleja.

Cuarto Tiempo

El paso del tercero al cuarto tiempo, que se inicia por una especie de grito estridente, podemos explicarlo aun, más o menos, por estas palabras de Goethe:

Mas, ¡ay! aun no siento, con la mejor voluntad,
la felicidad anidar en mi pecho!
¡Cuán loca ilusión!... Sí, no es más que ilusión!
¿Dónde podré abrazarte, Naturaleza infinita?

¡Oh, abrazar tus pechos, fuentes de toda vida,
a los cuales el cielo, como la tierra, se suspenden,
y hacia los cuales anhela el pecho exhausto!
¿Vosotros manáis y apagáis la sed, y yo en vano languidezco?

Con este principio del último tiempo, la música de Beethoven toma decididamente un carácter más verbal: abandona aquí el carácter de música instrumental pura que había mantenido en los tres primeros tiempos y que se manifiesta por una expresión infinita e indeterminada. La secuencia del poema musical exige una conclusión, y una conclusión que sólo puede expresarse con la palabra humana.

Admiremos como el maestro prepara la introducción de la palabra y de la voz humana, como una necesidad largo tiempo esperada, por ese emocionante recitativo de los bajos instrumentales, que, rompiendo todas las barreras de la música absoluta, e insistiendo como una voz potente y conmovida para decidir a los demás instrumentos, avanza a su encuentro y concluye por transformarse en un tema de canto que, en su desarrollo sencillo, animado como por una alegría triunfal, arrastra consigo todos los instrumentos y se eleva a una sublime altura. Esto parece una tentativa suprema para expresar, por medio de la música instrumental sola, una felicidad luminosa, bien definida, y que no puede ser turbada. Pero el elemento indomable parece incapaz de esta precisión; como en un mar agitado, el grito salvaje, caótico, de la pasión insaciada, se levanta, vuelve a caer, y luego, más fuerte todavía que al principio, insiste a nuestros oídos. Entonces, con la clara y segura expresión de la palabra, se eleva una voz humana en medio de la agitación de los instrumentos, y no sabemos qué admirar más, si la audaz inspiración o la gran ingenuidad del maestro, cuando hace decir por medio de esta voz a los instrumentos:

¡Amigos! no más esos sonidos. ¡Entonad cantos más gratos y más alegres!

Al escucharse estas palabras, la luz brilla en medio del caos; una expresión definida cierta, ha sido encontrada en la cual, llevados por el elemento ya domado de la música, podemos oír clara e indistintamente aquello, que después de la rebusca penosa de la alegría, nos aparece como la felicidad sublime y segura.

Todos los seres beben la alegría en el seno de la Naturaleza:
todos los buenos, todos los malvados, siguen su huella sembrada de rosas!
Ella nos ha dado los besos, el vino, un amigo fiel hasta la muerte!
Hasta el gusano tiene su parte de felicidad, y los Querubines contemplan a Dios!

Sones soberbios, belicosos, se aproximan; nos parece ver el paso de un escuadrón de jóvenes cuyo alegre heroísmo se expresa en estos términos:

Gozosos, como vuelan los soles por la bóveda espléndida de los cielos,
seguid hermanos alegremente vuestro camino, como los héroes que marchan a la victoria.

Esto es seguido por una especie de combate gozoso, que describen los instrumentos solos; vemos a los jóvenes que se precipitan denodadamente al combate, cuyo fruto victorioso será la *Alegría*; y una vez más nos sentimos tentados a citar las palabras de Goethe:

Sólo merece la libertad y la vida,
quien hace su conquista en cada día.

La victoria, en la cual confiábamos, ha llegado; la sonrisa de la alegría resarce el esfuerzo que se ha gastado, y estalla en gritos de gozo, por la consciencia de una felicidad nuevamente *conquistada:*

Alegría, chispa divina, mensajera amable del Eliseo,
Poseídos por tu fuego, Genio celestial, penetramos en tu santuario.

Y ahora, en el delirio de la Alegría, el grito del *Amor humano universal* brota del corazón entusiasta; en una exaltación sublime, después de haber abrazado al género humano entero, nos volvemos hacia el gran Creador de la naturaleza, cuya existencia bienaventurada clara y conscientemente proclamamos; si, creemos vislumbrarlo en un momento de éxtasis sublime, al través del éter azulado que se desgarra:

¡Abrazaos todos, millones de seres!
¡He aquí un beso para el mundo entero!
¡Hermanos, por encima de la bóveda estrellada, debe habitar un Padre bondadoso!

Nos sucede como si, por una verdadera revelación, hubiéramos alcanzado esta fe bienaventurada: *que todo hombre ha nacido para la Alegría.* Por una convicción más poderosa, exclamamos al contrario:

¡Abrazaos todos, millones de seres!
¡He aquí un beso para el mundo entero!

y:

Alegría, chispa divina, mensajera amable del Eliseo,
Poseídos por tu fuego, Genio celestial, penetramos en tu santuario.

Pues, en esta alianza con el *Amor humano universal*, consagrado por Dios, nos es permitido alcanzar la *más pura* de las alegrías. No *solamente* en la exaltación del sentimiento más sublime, sino también en la expresión de una verdad suave y bienhechora que no es revelada, interrogamos:

¿Os posternáis, millones de seres?
Mundo, ¿acaso presientes a Creador?

Y nos respondemos:

¡Buscadle más allá de la bóveda estrellada!
¡Hermanos, por encima de la bóveda estrellada debe habitar un Padre bondadoso!

En la posesión íntima de la felicidad conquistada, del sentimiento ingenuo recuperado por la Alegría, nos abandonamos a nuestra bienaventuranza: la inocencia del corazón nos ha sido devuelta, y el ala bendita y acariciadora de la Alegría se despliega sobre nosotros:

Alegría, hija del Eliseo,
tus encantos reunen a quienes se hallaban separados;
todos los hombres son hermanos allí donde se detiene tu vuelo armonioso.

A la felicidad serena de la Alegría sucede ahora su delirio: abrazamos al Mundo entero sobre nuestro pecho; los clamores, los transportes de alegría llenan el aire como el trueno las nubes, como el estrépito del mar, que en su movimiento eterno y bienhechor, vivifica y conserva la Tierra para la *Alegría* de los hombres, a quienes el Señor la donó para que sean *felices*.

¡Abrazaos todos, millones de seres!
¡He aquí un beso para el mundo entero!
¡Hermanos, más allá de la bóveda estrellada
debe habitar un Padre bondadoso! ¡Alegría, Alegría, chispa divina!

RICHARD WAGNER.



El por qué del fracaso de la enseñanza musical en Chile

Amar la libertad por sobre todas las cosas y jamás, aunque fuera por alcanzar un reino, faltar a la Verdad.

BEETHOVEN.



UIEN quiera hacer un estudio más o menos serio de las causas por qué fracasa la enseñanza musical en Chile, deberá considerar atentamente los factores que han motivado este estado de cosas, y con el resultado de sus observaciones, hacer el cuadro clínico correspondiente.

De diversas enfermedades padecen muchos de los que se dedican a la enseñanza de la música, y han contagiado al ambiente, organismo en desarrollo, de todas sus dolencias, a saber: falta de preparación del ramo; ignorancia, que varía del analfabetismo más o menos rotundo a la cultura escasa y superficial, mercantilismo y vanidad patológica.

Debemos fatalmente referirnos de una manera particular al «Conservatorio de Música», con su apéndice esclerosado «y de Declamación», fundado allá por el año en que murió Chopin, con el buen propósito de difundir la enseñanza de la música y desarrollar el gusto por la más subjetiva y penetrante de las artes.

En el profesorado del Conservatorio hay individuos absolutamente ineptos, que carecen totalmente de la preparación técnica del ramo a que se dedican.

Como estas aseveraciones no se pueden hacer así no más, sin fundamentarlas en hechos concretos y en conclusiones científicas, vamos a analizar, entre otras cosas, el método o pseudo-método que se sigue en la enseñanza del piano, por ejemplo.

El concepto básico en que se fundamenta toda la escuela pianística, y también con respecto a otros instrumentos, consiste en la repetición constante, diaria, eterna, per-secula de cualquier trozo que se haya tomado en estudio. La repetición constante y monótona, no guiada por la imaginación creativa ni por el criterio científico

que establece las relaciones de causación, sino la repetición meramente mecánica, a ciegas, con el fin de que, algún día, por milagro se acierte en lo justo.

Olvidan los pseudo-maestros que, si las repeticiones no se hallan dirigidas por la inteligencia, disciplinada por el profesor, que ha llegado a comprender, por ejemplo, que la mayor fuerza dinámica se debe a la velocidad del martinete y no al puñetazo; que la belleza del sonido depende de la forma de la aceleración que se da a la tecla durante su mínimo recorrido, y que velocidad se obtiene mediante la cesación instantánea del esfuerzo muscular tan pronto como se ha producido el sonido, y que la acción es idéntica tanto en el legato como en el staccato, salvo el peso de agregación necesario para sostener el apagador alejado de las cuerdas en el cantábile o legato; las repeticiones, insistimos, no consiguen otro fin que el de hacer de cada una de ellas un error grabado más intensamente aún sobre el mecanismo psíquico muscular. Repetir sin otro fin que el de la repetición misma, es embrutecerse en relación directa al número de horas que se está ante el instrumento.

Desconocen los pseudo-maestros que el ritmo es la parte vital de la música, el pulso que engendra y da movimiento, anima y palpita en el alma del trozo, y que el ritmo está en íntima relación con el sentido estético-dinámico de la frase, con sus cadencias, sus pausas, su extensión y las puntuaciones correspondientes, todo un conjunto nacido de la comprensión de un estilo y de una forma determinada, y que no se obtiene mediante gritos, manoteos y zancadas por la sala de clase contando a voz en cuello:—Uno, dos, tres, cuatro.

No, jóvenes y viejos profesores de música, el ritmo es una cosa más sutil y que está íntimamente relacionada con el sentido de la lógica, del número, y con la contemplación inteligente de los fenómenos físicos y estéticos.

Todo esto que es elemental, no se enseña en las frías y oscuras aulas del Conservatorio Nacional.

Los profesores se contentan con hacer clases en las que no se oye otras expresiones que las siguientes:—más ligero, no corra, más fuerte, rubato, rubato, pedal, quite el pedal, póngalo, no golpee, cante, cuidado con el sonido, nota falsa, y al final de la clase, el eterno:—Estudie más, con mas cuidado.

En esto, y en alguna demostración práctica que, por lo general, es deficiente y no convence al discípulo, reside el método o escuela que siguen los profesores en su gran mayoría.

Ahora, si a un alumno se le ocurriera preguntar el *por qué* y el *cómo* de cada una de las observaciones hechas por el profesor durante la lección, obtendría las contestaciones simplistas que siguen:—¿Cómo puedo tocar más ligero?—Estudiando más, ejecutando escalas y tocando mas liviano:—¿Cómo se toca más liviano?—No

apretando las teclas. ¿Cómo puedo obtener más sonido?—Deje caer el brazo, *relajado*, (palabra de moda), suelto y verá. ¿Qué es la relajación, señor?—La soltura de los músculos. ¿Cuáles músculos, todos? ¡Ah! (aquí guardamos el secreto por que no faltará un maestro que nos diga que ya lo sabía: lo dejamos para más tarde).—Toque con rubato, con expresión. — ¿Qué es el rubato, maestro? Tema escabroso, discutido por autores eminentes, en obras completas, y que nuestros profesores lo identifican con horrorosas licencias respecto al pulso rítmico, con los calderones y las pausas, y con esa epilepsia genuinamente característica de los tenores italianos.

El segundo punto básico de la pseudo-escuela, es la creencia de que se puede estudiar la técnica aparte de la música. Trágico error que motiva el engendro de centenares de pianolas humanas.

La técnica no puede separarse de la música. La técnica, en su sentido verdadero, no es sino el medio muscular-instrumental por el cual la música expresa su íntimo contenido, y entre expresión subjetiva y los medios para lograrla, no hay línea de demarcación posible.

No puede ejecutarse técnicamente bien un solo sonido, que no responda esencial y formalmente a un fragmento de expresión estético-musical, y todo sonido que se haga con el fin solamente de desarrollar la fuerza de los dedos o la velocidad de los mismos, terminará fatalmente por arruinar el sentido, el alma, la función misma de la expresión musical. Aunque se toquen cuatro notas sucesivas, en forma de escala, ellas deben estar agrupadas rítmicamente, y deben responder a una expresión clara y definida, deben contener un pensamiento lógico y una emoción genuina.

II

La falta de cultura general de los profesores de música en nuestro país es cosa que abisma.

Recuerdo claramente que uno de los maestros que más se ha destacado por sus éxitos pecuniarios, me decía una vez, refiriéndose a una alumna:—Esta niña quiere ser pianista y bachiller en humanidades a la vez; no puede ser, yo llegué a primer año.

Olvidaba el profesor aludido, que es sólo mediante una cultura general, extensa y profunda, como se puede llegar a interpretar con verdadera inteligencia las obras de los grandes maestros, pues ellas nacieron, no solamente del talento musical de sus autores, sino de su experiencia y observación de la vida en general, de la lectura de grandes obras literarias. (Beethoven era un gran lector de Shakespeare y su música trasluce su amor y compresión de las otras artes).

¿Puede acaso concebirse la ejecución de una obra de Schumann sin la comprensión de la filosofía alemana de la época, o la ejecución

de Bach sin los conocimientos históricos necesarios para ambientarla en el espíritu del siglo, o la interpretación de un trozo moderno sin el conocimiento de la literatura y pinturas modernas?

La cultura general en el estudio de la música es indispensable, y cuanto más ella se extienda y profundice, más cerca se llegará al tipo ideal de Paderewsky, de Hoffmann y de Bauer.

III

En otra ocasión decíamos que hay maestros que se dedican al cultivo de la música como a un oficio más o menos sonoro, remunerado a tantos pesos el ciento de semifusas, y ahora volvemos a insistir.

Comprendemos sin embargo que, dado el limitado campo artístico en que se desarrollan las actividades musicales en nuestro país, algunos músicos, más o menos reputados, tengan que recurrir a lugares poco edificantes con el fin de subsistir, ejecutando música bailable y «de oído» en cafetines y cinemas; pero, en todos las actividades humanas cabe esperar un poco de honradez, y si bien es cierto que es tolerable ejecutar a Bellini para ganarse el pan, no es ni siquiera admisible que se eche mano a Beethoven, prostituyéndole criminalmente, con fines parecidos.

Los conciertos «olla-podrida», que no eran otra cosa, en que, al lado de Wagner figuraba un señor cualquiera, incubados con no más de dos ensayos con músicos aburridos y explotados, marcaron hasta hace poco el índice cultural de la música sinfónica, y el éxito se contaba por el número de boletos rojos y azules que desaparecían de un tablero agujereado.

¿Y la belleza de la obra, su expresión subjetiva, la corrección del conjunto, los matices y el ritmo? Esas eran cosas que no preocupaban mayormente a los organizadores musicales. La cuestión era juntar un cierto número de instrumentos, hacerlos sonar más o menos a tiempo, iluminarlo todo «a giorno», y glosarlo después almibaradamente en un párrafo de vida social.

* * *

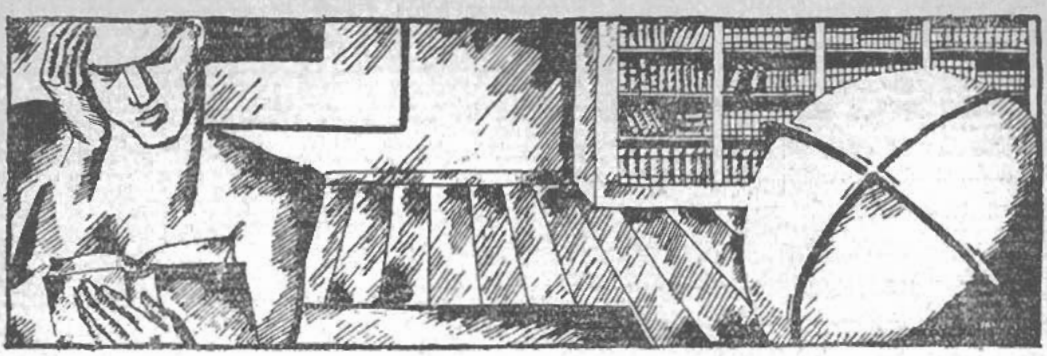
Quien quiera dedicarse al arte, deberá comprender que tiene mucho de sacerdocio, y que, como en las órdenes religiosas ascéticas y abstinentes, no convencen los franciscanos gordos.

El Arte no se ha hecho para que con el fruto de la especulación subjetiva, se logre algún día instalar un almacén de abarrotes.

La misión del artista intérprete y del maestro debe consistir en la difusión, noble y desinteresada, de las obras de arte, que en su gran mayoría, nacieron del hambre y del dolor de sus autores, de lo más íntimo y secreto de sus almas, como las páginas de Beethoven, para satisfacción integral del espíritu humano, y no para servir de instrumento en manos de mercaderes al usufructo de sus pasiones bastardas.

A. SPIKIN-HOWARD.





Los libros

BENOIST-MÉCHIN.—LA MUSIQUE ET L'IMMORTALITE DANS L'OUVRE DE MARCEL PROUST. SIMON KRA, ED. 1926.

YA André Coeuroy advirtió sagazmente que el papel que juega la música en la obra de Marcel Proust no es meramente episódico, como sucede en d'Anunzzio y en otros escritores conocedores de este arte, sino esencial hasta el punto de constituir la base íntima de su técnica literaria (1).

En la inmensa trama de la obra de Proust, este crítico descubre como un trasunto de la orquesta wagneriana, múltiple a la vez que ordenada por la red invisible de los *leit-motive*, observación que resulta particularmente notable en «Un amor de Swann», donde toda una sutil psicología pasional encarna, evoluciona y sufre las vicisitudes de la célebre frase de «La Sonata de Vinteuil».

La obra reciente de Benoist-Méchin, que encabeza estas líneas, viene a profundizar aun más la relación que existe entre el arte musical y la concepción proustiana. Su maravilloso cuadro de la vida subconsciente que fluye y se transforma al través del tiempo, es para este autor, tanto por su fondo como por su medio de expresión, de esencia musical. En «La recherche du temps perdu» dice, la *música presenta, de cierta manera, el rol de dato directo de la metafísica*. Ella es, junto con la memoria, la fuente de donde ha brotado toda la obra. Las páginas en que Proust nos habla de ella, son los puntos culminantes desde donde se descubre el sentido profundo de su psicología y de su ética. En ella sitúa Proust el «Paraíso» de su obra» (2).

Su estilo, tan sorprendente, creado por las necesidades com-

(1) La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust. Revue musicale, 1 Janvier, 1923.
(2) Pág. 34.

plejas de su expresión psicológica, tiene para Benoist-Méchin un estrecho parentesco con la música, relación que desentraña hábilmente en los párrafos que siguen:

«Proust poseía un espíritu demasiado rico para limitarse a un sistema: sabía que toda especulación es fácil si consiente en sustraerse a la consideración de lo real. Esta sumisión a lo real es una de sus preocupaciones más constantes. No admite un conocimiento de sus preocupaciones más constantes. No admite un conocimiento que se obtenga prescindiendo de *uno de los datos de esta realidad.* Y bien, el lenguaje consiste justamente en «resolver el *devenir* en sus principales momentos, cada uno de los cuales se sustrae, por hipótesis, a la ley del tiempo» (1). He aquí lo que Proust no podía consentir.

«Es pues, contra sus propios instrumentos, desde luego, con los que tuvo que emprender una lucha heróica. El lenguaje que se forjó no lo pudo obtener sino haciendo estallar la síntaxis ordinaria, alargando los períodos, amontonando las conjunciones, las frases subordinadas, suavizando las transiciones, adoptando el vocabulario especial de los diferentes dominios de las ciencias y de las artes» (2). Y en otra parte: «Su estilo, con su floración incesante de incidentes, con sus largos períodos semejantes a largas tiradas de arco sobre las cuerdas de un violoncello, concluye por imitar inconscientemente la progresión musical, cuya cadencia final da retrospectivamente sentido al trozo entero. Es por que, detrás de las palabras y los arabescos del pensamiento, es fácil adivinar la presencia incesante de una música velada y no obstante imperiosa. Ella es la que da a tantas páginas de «Jeunes filles en fleurs» su carácter ligado, su ritmo fluido e indolente, en el cual se incorpora, con tacto inaudito, la ondulación de las imágenes. (Esto hace que su estilo no sea el mismo que el del siglo XVII. Las palabras pueden ser iguales; pero más allá de las palabras hay un melodía continua, casi puede decirse bergsoniana, de Wagner, no el bajo fundamental de Rameau») (3).

Así como en la música encontramos la clave íntima de la estética proustiana, ella también, según el autor que nos ocupa, nos revela el fundamento ético de su obra, su aspiración última, su «Paraíso». De aquí el extraño título «La música y la inmortalidad», cuya relación no es fácil adivinar en el primer momento.

La música, en el concepto proustiano-bergsoniano, nos franquea las barreras que la pluralidad aparente del universo coloca entre las creaturas. Por ella entramos en comunión con la totalidad de los seres, comprendemos lo real, y vivimos instantes que nos garantizan nuestra inmortalidad. Oigamos al mismo Proust:

---

(3) Bergson, L'evolution créatrice.
(1) Pág. 37.
(2) Pág. 41.

«De la misma manera que existen algunos seres que son el último testimonio de una forma de vida que la naturaleza ha abandonado, me preguntaba si la música no era el último ejemplo,—si no hubiera existido la invención del lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas,—de *la comunicación de las almas*. Es como una posibilidad que no se ha realizado; la humanidad se ha dirigido por otros caminos: el del lenguaje hablado y escrito, pero esa vuelta a lo *no analizado* era tan embriagadora, que al salir de este Paraíso, el contacto de los seres más o menos inteligentes me parecía de una insignificancia extraordinaria. ¿Qué eran sus palabras comparadas con la frase celestial con la cual había conversado? Yo era, verdaderamente, un ángel caído desde las embriagueces del Paraíso».

«Un paraíso no lejano y metafísico, agrega Benoist-Méchin, sino un paraíso accesible a cada instante a nuestros deseos. La «patria perdida» que cada uno lleva en sí, hacia la cual el artista nos conduce por medio de su arte, y que es al mismo tiempo la patria perdida de todos» (1).

(1) Pág. 125.

C. H. S.



Grotrian-Steinweg

EL PIANO ALEMAN DE FAMA MUNDIAL QUE DESDE 1835

HA MERECIDO LOS ELOGIOS DE LOS MAS EMINENTES COMPOSITORES Y MÚSICOS COMO SER:

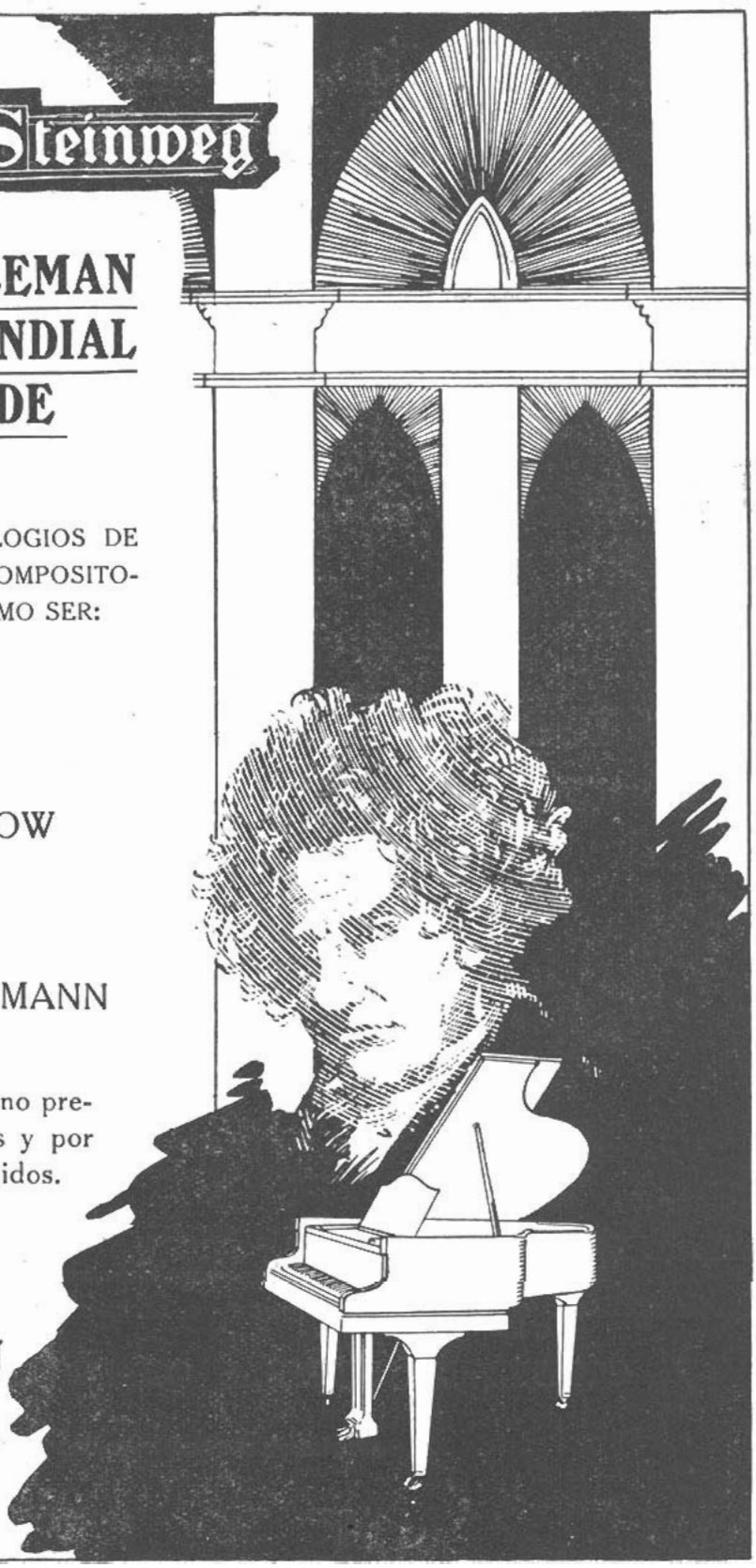
J. BRAHMS
FRANZ LISZT
GIUS. VERDI
E. D' ALBERT
HANS V. BÜLOW
T. CARREÑO
EMIL SAUER
FR. BUSONI
CLARA SCHUMANN
ETC.

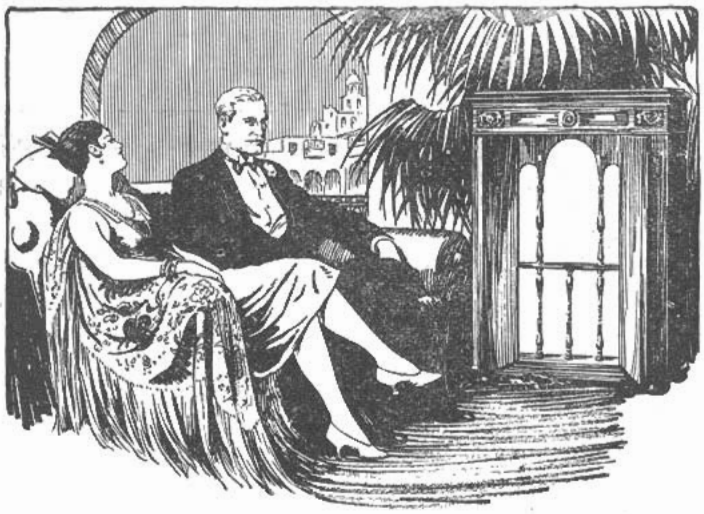
Actualmente es el piano preferido por los artistas y por los hogares distinguidos.

Unicos Importadores

GRIMM & KERN

AHUMADA 99 esq MONEDA





La mejor compra que puede Ud. hacer es adquirir

La Nueva Victrola Ortofónica

¿ Por qué ?

Porque este bello instrumento está siempre listo a tocarle la música de su predilección, trátese de grandiosas sinfonías, espléndidos bailes, preciosas canciones populares, magníficos trozos de ópera, etc. En suma, música capaz de satisfacer sus varios estados de ánimo. La Nueva Victrola Ortofónica proporciona la música más apropiada para el hogar, interpretada con una realidad de expresión *únicamente* igualada por la ejecución de los artistas en persona.

Sírvase hacernos una visita y pida una audición de esta NUEVA VICTROLA ORTOFONICA. Se quedará cautivado por este maravilloso instrumento y sentirá vivos deseos de adquirir una para su hogar.

CONSULTE NUESTRAS CONDICIONES DE PAGO

Distribuidores exclusivos:

CURPHEY Y JOFRE Ltda.

SANTIAGO
Ahumada 209 esq. Agustinas

VALPARAISO.
Esmeralda 99 - Blanco 637

BEETHOVEN

El genio de la música escribió sus grandes obras presumiendo que 100 años después se habría fabricado el autopiano

" WASHBURN "

El único capaz de ejecutarlas fielmente.

Único Agente para Chile

CESAR RAU = = = Ahumada 31

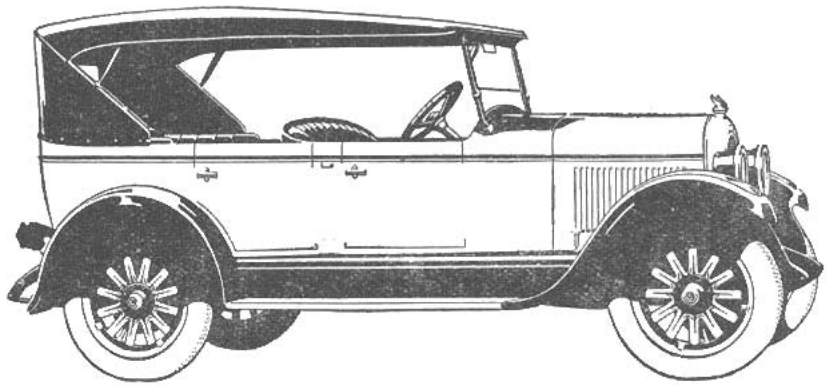
GRANDES FACILIDADES DE PAGO



Empresa de Automóviles

"DE LUXE"

Arrendamos Autos de lujo para matrimonios, visitas, paseos, etc., etc.



SERVICIO ESPECIAL PARA NOVIOS

Hacemos contratos módicos
por horas, días y meses.

Soc. Rafael Vives & Co.

Morandé 795 **Teléfono 5077**

Conservatorio Bach

CATEDRAL 1747

DIRECTOR

Sr. Domingo Santa Cruz W.

Cursos instrumentales y vocales
de Composición e Historia
de la Música,
a cargo de un selecto profesorado,
y de acuerdo
con un plan moderno,
progresivo y concéntrico,
orientado a desarrollar
la personalidad artística del alumno.

Solicite datos y Prospectos

Conjuntos Corales de la Sociedad Bach

POR acuerdo de la Comisión de Coros del Directorio de la Sociedad, ponemos en conocimiento del público que se hallan abiertos los registros de ingreso a los conjuntos corales de la institución.

Dentro del propósito de mejorarlos constantemente, serán admitidas todas las personas que, teniendo algunas condiciones vocales, se comprometan a cumplir con entusiasmo los programas de estudio que la Dirección acuerde. No hay para ellas obligaciones pecuniarias.



Precio: $ 1.50

Año I. Núm. 2

MARSYAS



Revista musical de la
Sociedad Bach de Chile.

ABRIL de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Ramón Clares Pérez.: *Beethoven* □ **Carlos Humeres S.:** *Strawinsky y la estética del siglo XX* □ **C. H. S.:** *La Semana Santa y la música* □ **Bernard Shaw:** *Haendel y la Inglaterra* □ **Jorge Urrutia Blondel:** *Los libros* □ *Crónica musical.*

ILUSTRACIONES

Letras decorativas de Ximena Morla de Subercaseaux; viñetas de Roberto Humeres S., etc.

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

M.R.
S.O.B.L.

¡IMPORTANTE!

UNO o ALGUNOS pueden equivocarse, pero no crea usted que se han equivocado los

MILES DE CLIENTES

que compraron durante 60 años sus PIANOS, PIANOS DE COLA. etc., en los Almacenes de Pianos más renombrados de Chile

Sucesora Otto Becker Ltda.

EL NOMBRE «BECKER» EN RELACION CON EL DE SUS PROVEEDORES-FABRICANTES COMO:

Blüthner, Steinway & Sons, Bechstein, Rönisch, Scheidmayer (J. & P.) Seiler, Farh, Holwede,

Autopianos FISCHER-ROTH, etc., es la mejor garantía que al comprar uno de estos instrumentos Ud. ha invertido su dinero en la mejor forma posible.
Aproveche Ud. las condiciones liberales y favorables para hacer una inversión o regalo útil y valioso. Su piano antiguo lo tomamos en pago y por el saldo concedemos grandes facilidades.

ALMACENES DE PIANOS

Sucesora Otto Becker Limitada

FUNDADA 1865

SANTIAGO — 113 AHUMADA

VALPARAISO — CONDELL 349

MUSICA SUD AMERICANA

TENEMOS el agrado de presentar la siguente enumeración de algunas de las obras del compositor cubano Ernesto Lecuona:

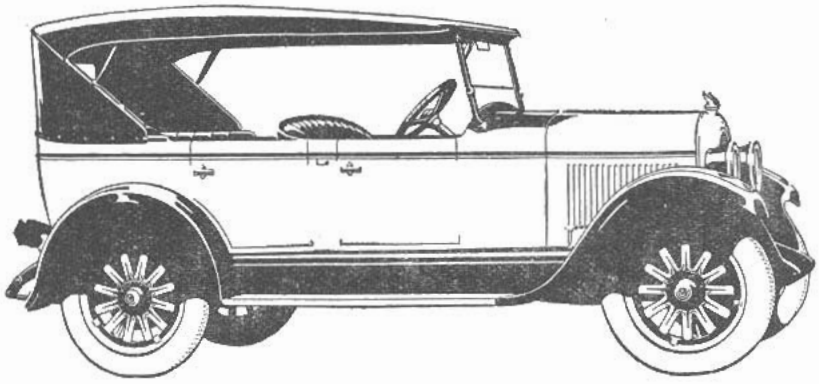
A media noche	— Berceuse
Asunción	— Guaracha
Es un sueño	— Vals
Funeral	— Canción
La bella durmiente	— Vals
La Conga se va	— Danzon
Lloraba en sueños	— Danza
Nada tengo de ti	— Capricho cubano
Nunca te perdonaré	— Berceuse
Por un beso de tu boca	— Bolero
Se fué	— Bolero
Serenata Romántica	
Si tú supieras	— Bolero
Tus ojos azules, criolla	— Bolero

Carlos Doggenweiler
Establecimientos Musicales
Santiago A. Prat 166 Valparaiso Esmeralda 107

Empresa de Automóviles

"DE LUXE"

Arrendamos Autos de lujo para matrimonios, visitas, paseos, etc., etc.



SERVICIO ESPECIAL PARA NOVIOS

Hacemos contratos módicos
por horas, días y meses.

Soc. Rafael Vives & Co.

Morandé 795 **Teléfono 5077**

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago.
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I SANTIAGO, ABRIL DE 1927 Núm. 2

Beethoven

(Estudio leído por su autor en la velada conmemorativa que preparó la Sociedad Bach el 26 de Marzo pasado, y que se halla dedicado «a Cora Bindhoff, insigne intérprete beethoviana»)

YO escuché una vez, de labios de un hombre de estudio, una revelación que me ensombreció el espíritu y revolvió en mis entrañas todas las protestas del que se siente vejado en sus principios más respetables. Es una mentira, me dijo, que por cada escuela que se abre hay una cárcel que se cierra; es una ilusión esta cultura de que nos envanecemos; nuestro espíritu no emerge de la materia, sino que se ahoga en la tumefacción de un vida falsa, enferma y gozosa de sus desquiciamientos... Y, numéricamente, con datos pacienzudamente extraídos de estadísticas de varios países de América y de España misma, me comprobó que, en realidad, junto con la progresión cultural, han ido desapareciendo, deformándose y caricaturizándose los valores fundamentales del espíritu humano, hasta culminar en nuestro tipo actual de hombre enclenque, sin ideales, arreligioso y complicado por todas las viciaciones civilizadas.

La meditación luego me explicó estos asertos. Todos nuestros afanes han tenido, para nosotros, una fuerza centrífuga, en relación a las cosas del espíritu, no han hecho sino proyectarnos hacia afuera, alejándonos de los mundos interiores; y, ciencia y arte y filosofía, cada vez se desorientan más en los vericuetos del fenómeno, y cuanto más alejados de la Unidad causal, más nos falsean y más nos hunden en el vértigo de los aturdimientos sensoriales... Esto ha culminado, en nuestra época, hasta llegar a cobrar esa forma de miedo, esa especie de cobardía, disimulada de snobismo o de refinamiento, que nos lleva a no querer sentir, a evitar todo camino de meditación que nos lleve hasta las orillas del Misterio. No hay solidez, no hay vigor en el pensamiento; las alas están quebradas y

hacen joroba en las espaldas del hombre esclavo de una cultura que rastrea solamente los caminos de la tierra, y que apenas si tiene noción de los astros a través de los espejos de la charca.

La simpleza fuerte; el heroísmo cristiano, realmente cristiano; el ascetismo gozoso, que hace de la carne un vaso transparente a la luz interna; la gloria del vencimiento; la inquietud de la liberación, nada de ello cuenta en el acervo de nuestros cálculos. Se nos ha enseñado a obtener; no tenemos anhelos, sino ambiciones que nos ligan y esclavizan al mundo formal, y medimos nuestra riquezas por las cadenas que nos atan. Y si no se nos ha cultivado en el heroísmo; si no se ha amasado nuestra salud espiritual con levaduras de amor; si no se nos ha enseñado que para escalar alturas hay que despojarse; si ignoramos que la canción infinita sólo puede manar con la sangre de la llaga en el costado; ¿qué hay de verdad en el conocimiento de que tanto se envanece nuestra época?...

Falta hace sumergir nuestras flaquezas en las aguas lustrales, que devuelvan el temple a nuestros músculos, y den noción de hondura a nuestras pupilas; fuerza es que aniquilemos y rompamos los cinco muros de nuestra clausura sensorial, para enfrentarnos al infinito, haciéndonos conciencia de su Música sin orillas; falta hace ensordecernos al estruendo sin sentido de nuestros días, para sentir que todos los Elementos: que el Mar y la Montaña, que el Amor y la Amargura, que la Renunciación y la Fuerza, la Ternura y la Alegría, todo eso que es carne y ritmo de Eternidad y de Belleza, desde hace cien años se agrandan como en una gigantesca y creciente marejada de revelaciones, porque por todas ellas, se derramó el espíritu liberado de Beethoven; porque a través de todas las sombras y de todos los países del silencio, desde hace cien años, vaga, como una antorcha sonámbula y heroica que nunca será consumada, el alma del Artista que vivió y realizó en belleza, la verdad de sus mundos interiores...

Evocar la vida de Beethoven, en la fecha precisa de su liberación formal, es difundirnos un poco por el espíritu sin límites; es volver a sabernos algo dentro de la eterna tragedia humana y divina, a la vez, que nos hace sentir por detrás de los brazos abiertos de la cruz, el batir de las alas de la resurrección. Porque Beethoven, hombre, antes que artista, carne dolorosa y heroica, antes que músico; Beethoven, vida formal y torturada y vencedora; Beethoven como entidad de belleza y de fuerza y de verdad intrínsecas, es el que encuentra en cada alma una cuerda en la cual repercutir, en cada herida una boca que diga sus canciones, en toda ráfaga un ala para sus vuelos; en toda amargura, levadura para su grandeza y en cada caída, en cada dolor una causa de crecimiento y de elevación, que le acerque a la cumbre de las más altas iniciaciones del espíritu. Es un fenómeno que no se explica musicalmente, esta expansión humana, este carácter de universalidad emocional que hace de Beethoven

un símbolo de belleza y de verdad en todo espíritu, por muy afuera que esté todavía, del templo de la Música; es una razón que no alcanza a muchos artistas, esta devoción por Beethoven que sienten todos los espíritus, músicos o nó, habiendo otros genios realizado mayor prerfección musical, habiendo hecho más arte, más abstracción de belleza, como Bach y Wagner mismo, que llegan casi a darnos noción cósmica de la música, sin que alcancen todas las almas a sentirlos, ni mucho menos a comprenderlos con la razón supraconciente que se requiere para analizar en los planos del arte... Y es que la influencia de Beethoven, la irradiación de divinidad del arte beethoviano, se verifica antes que nada, a través del hombre; a través de la tragedia humana, con todos sus anhelos, sus torturas y sus sombras y amaneceres; es el dolor que llevamos cada cual detrás de cada gesto; es la nostalgia de Dios que vibra aun detrás de la ingenua negación del ateísmo; es que la tragedia beethoviana es la que mana del costado de la humanidad toda entera, grande, simple, fuerte mansa o turbulenta, como es la sangre en las arterias de la vida.

En ninguna vida como en la de Luis Beethoven, está más claramente manifiesta y más sublimada en su manifestación, la ley del dolor y de la renuncia como clave de crecimiento; en nadie, como en el insigne sordo de Bonn, se realizó el principio enunciado por Séneca que dice que «la fatiga es el alimento de los fuertes». Y así fué la vida de Beethoven un batalla permanente, un continuado esfuerzo por la liberación; una renunciación sin tregua, una entrega total; y de esta lucha, de este dolor, en la fragua de todas las torturas, se templó el vaso de bronce en que cupiera el infinito como pureza, como arte y como fuerza.

Aparece como odiosa injusticia cósmica, constatar que los hombres en que alumbran los espíritus más preclaros, son los eternos flagelados del dolor, los incomprendidos, los que han de cruzar solos por entre la muchedumbre, ocultando el tesoro de sus grandezas espirituales para no sufrir en las mejillas el castigo vejatorio por pecado de divinidad. Pero si contemplamos el fenómeno más allá del sentimiento y más allá del fenómeno mismo, podríamos tener conciencia clara de que cada desgarradura de la carne es una ventana que se abre al espíritu; que todo aniquilamiento formal es causa de liberación; que todo dolor, cuando culmina, se transmuta en alegría, en la alegría heróica, vigorosa y sagrada del que se ha hecho amo del dolor.

Nacido de padres humildes y enfermos—su madre tísica, su padre un degenerado alcohólico—la vida se inicia para Beethoven trágicamente, entre la miseria material y la orfandad del espíritu. En 1796 se va a Viena, donde conoce a Bernardotte y sus franceses, y prende con estos conocimientos el germen de las renovaciones y el ansia de superarse a sí mismo, característica del genio. Es débil

y enfermizo; pero le alienta una fé inquebrantable en sí mismo que le hace decir: «A pesar de las flaquezas de mi cuerpo, mi genio triunfará. Sé lo que valgo y fío en lo que puedo».

Y esta conciencia de sus propias plenitudes, le lleva a generosidades sin límites, como aparece en una de sus cartas a Wegeler: «Que veo necesitado a un amigo, pues corro a socorrerlo. Si mi bolsillo no me permite hacerlo inmediatamente, no tengo sino que ponerme a trabajar, y en un abrir y cerrar de ojos le he sacado de apuros... Mi arte debe consagrarse al bien de los pobres».

Las torturas de amor le dieron motivos para sus principales obras musicales. Julietta Guicciardi le inspiró su famosa sonata «Claro de luna»; pero coqueta y vana, no comprendió al genio, y le abandonó infiriéndole, talvez, el más grande de sus dolores. De estos amores se lee en el Testamento de Heiligenstadt: «El mismo valor que me sostenía, ya se ha desvanecido... Dios mío, concédeme un día, un solo día de alegría verdadera. Hace tanto tiempo que el verdadero son de la alegría verdadera me es extraño. ¿Cuándo podré volver a encontrarla?»... Y agrega en otras hojas del mismo documento, dedicado a sus hermanos Carlos y Juan; «Enseñad la virtud a vuestros hijos, que solo ella puede hacer la dicha, que nó el oro... Hablo por experiencia propia; en la miseria me ha sostenido la virtud, y a ella debo, como a mi arte, el no haberme matado.» La Guicciardi siguió explotando el amor de Beethoven en beneficio de su marido, el conde Gallenberg, y cuando sus amigos le reprochaban esta protección, el músico replicaba con profunda convicción cristiana: «Como es mi enemigo, le hago todo el bien posible».

Pero, espíritu forjado por los elementos más simples y vigorosos de la Naturaleza, el más grande dolor de su vida luego lo convirtió en fuerza, en alegría y en potencia creadora. Y escribe: «Mi fuerza física crece, al par que mi inteligencia. Mi juventud no hace más que comenzar, y cada vez me acerco más a ese fin que vislumbro, sin poderlo definir... Si yo estuviera libre de este mal que me ata (ya empezaba a ensordecer) el mundo estaría en mis brazos. ¿Quién me habla de reposo?»,. Y luego añade: «Mordería el Destino, de buena gana. No ha de conseguir reducirme... Es tan hermoso vivir mil veces la vida...!». Todas estas rebeliones, estos gestos magníficos de Beethoven, pasan como alientos vivos por todas sus obras; y son como una marejada de voluntad—voluntad de vencer y de belleza—que barre incertidumbres, redime fracasos, y se arremolina en espumas cantantes de alegría; gritos de renovación y fuertes latigazos contra toda resignación de flaquezas y miserias. Por eso es, dice Rolland, que en todas sus obras de esta época, predominan los motivos marciales, las crispaciones de pelea, los arrestos de altivez.

Amó a Bonaparte como revolucionario, y escribió para él la

Sinfonía Heróica; pero, cuando supo la coronación del corso, dijo: «No es sino un hombre como los demás», y con el gesto de olímpico desprecio, que hace de su labio la rúbrica de su genio altivo, tituló su obra, «Sinfonía heróica... a la memoria de un grande hombre.» Y luego, con videncia maravillosa, escribió su «Marcha fúnebre» responso anticipado sobre el fracaso de Napoleón en Waterloo. Esta forma de sentir de Beethoven, esta concepción y certidumbre de que la verdadera muerte de los hombres son sus renuncias y cobardías, para ceder a la ambición antes que al ideal, es lo que ha hecho de su música un lenguaje humano más que musical, tan humano que, banal o elevadísimo, siempre llega, se infiltra, compenetra los espíritus, dándoles noción de fraternidad en el dolor, en la protesta y en el ensueño...

El amor, tal como él lo conceptuara, puro, idealizado, de alma a alma, vuelve a hacer remanso en la vida torturada del músico. Teresa de Brunswick, hermana del conde Francisco, gran amigo de Beethoven, significa en su vida fuente de paz, de mansedumbre, de dulzura, que son las notas características de esa flor de rara belleza que es la Cuarta Sinfonía.

A este amor debe Beethoven, dice Rolland, este dominio de sí mismo, que hizo producir a su genio, los frutos más maduros: la Sinfonía en do menor la Pastoral, la Appassionatta. El amor del músico por Teresa de Brunswick le acompañó hasta su muerte. Cuentan las memorias de sus amigos de esa época que continuamente lo sorprendían abstraído y lloroso, ante el retrato que ella le dedicara con estas frases de honda comprensión: «Al genio extraordinario, al grande Artista, al hombre bueno, Teresa de Brunswick». Y de estos tiempos son también estas líneas que el músico se dirige a sí mismo: «Sométete a tu destino; no debes vivir para tí sino para los demás; tu felicidad está en tu Arte.... ¡Dios mío, dame las fuerzas necesarias para vencerme!...»

Con el alejamiento de Teresa, el amor es un pasado para Beethoven. No le queda sino su fuerza y la alegría de su fuerza. Vuelve a ser descuidado de todo formulismo, y a las críticas que hacen a sus arrestos y despreocupaciones, contesta y aplasta con frases como éstas: «Las moscas que se posan sobre los lomos de Pegaso, no detienen su carrera»... «No reconozco otra excelsitud que la bondad». Bettina Brentano, la amiga de Goethe, le escribe a éste refiriéndose al músico: «Ningún emperador, ningún rey, tenía la conciencia de su poder, como él la tenía... Cuando lo ví, por primera vez, el mundo desapareció de mi vista; Beethoven me hizo olvidarlo todo, hasta a tí mismo, Goethe...»

El gran poeta alemán, autor del Fausto, era un admirador del músico genial y ambos se conocieron por común deseo; pero la hirsutez de Beethoven hizo imposible la amistad a entrambos. Relata Beethoven uno de sus paseos con el poeta, en que se produjo la rup-

tura. Dice así: «Los reyes y los príncipes pueden sin duda alguna, improvisar profesores y consejeros y colmarlos de gracias y consideraciones; pero no pueden hacer hombres grandes, almas que estén por encima de las miserias del mundo... Así, cuando dos hombres, como yo y Goethe se juntan, tales señores deben sentir bien su pequeñez... De vuelta por la carretera, encontramos ayer a toda la familia imperial. La vimos desde lejos, y Goethe dejó mi brazo para ir a ponerse a un lado del camino. Yo le dije todo cuanto me vino en ganas, pero no conseguí que se moviera. Entonces me encasqueté el sombrero, me abroché la levita y, con las manos a la espalda, me interné en la multitud. Príncipes y cortesanos se adelantaron a saludarme; el príncipe Rodolfo lo hizo descubriéndose; la emperatriz se adelantó a mi saludo. ¡Qué bien me conocen los grandes!.. Y con qué regocijo ví desfilar aquella procesión ante Goethe, que seguía al borde del camino, sombrero en mano, en la más profunda de las reverencias... Le volví la espalda, sin hacerle el menor caso»... De estos tiempos son, dice Rolland, la Octava y Séptima Sinfonías; la Orgía del Ritmo y la Sinfonía Humorística, llenas de raptos de furor, de fuerza y de alegría, que hacían decir a la gazmoña Alemania del Norte, en esos días, que aquellas eran una obra de borracho. Y Beethoven replicaba a la crítica: «Soy el Baco que exprime para la Humanidad el néctar delicioso que da a los hombres el divino frenesí del alma...»

Pero de todos los aspectos de la tragedia beethoviana, ninguno es signo mas vivo de divinas predestinaciones, que su sordera creciente, fatalmente creciente, que iba aislándole, en forma implacable, de los hombres y del mundo de los sonidos exteriores; sumergiéndolo en la soledad y obligándolo a enfrentarse cada vez más consigo mismo. Asombra como un absurdo prodigioso, observar que la hondura de la música de Beethoven aumenta paralelamente con la pérdida progresiva del oído. Cuando dirigía su Fidelio, tuvo que retirársele de la plataforma, porque la orquesta no obedecía su mandato. «A partir de esta dolorosa ocasión, cuenta Teresa de Brunswick, la Naturaleza fué su única confidente, y él decía: «Nadie ama el campo como yo. Un árbol me es más caro que un hombre», y agregaba con beato deleite «Dios mío, qué feliz soy en los bosques, donde cada árbol es una voz tuya. La paz necesaria para servirte está aquí en estos bosques, en estas colinas...»

Las ingratitudes de su sobrino Carlos, a quien amaba como hijo, la culminación de la sordera, colmaron la pira del dolor iniciático. Ya no se podía sufrir más; ya se había agotado el dolor, y la cruz en que el genio se ofreció a la vida, floreció como un árbol de milagro, en la apoteósis final de la tragedia beethoviana... De aquí nació su obra máxima, la Novena Sinfonía, cuyo verdadero nombre es: Sinfonía con Coros, sobre «la Oda a la Alegría» de Federico Schiller...

Así, a grandes rasgos esbozada la vida del sublime sordo de

Bonn, muestra con evidencia palmaria, como son la renunciación y la lucha, las razones de todo crecimiento y de toda fuerza. Beethoven vivirá en la humanidad eternamente porque es su símbolo y es su encarnación. Su tragedia se repite día a día en todo espíritu de hombre; sólo que hay que haber nacido con una estrella en la frente y una llaga en el costado, para superar al Dolor hasta devolverlo a los hombres, hecho sangre y carne de Alegría.

Señoras, señores; hace cien años, el 26 de Marzo de 1927, en la fugacidad de un relámpago, el alma de Beethoven, volvió al seno del Señor. Hoy está en todas partes, porque su genio crece con el tiempo y la liberación. Salgamos un poco de nuestras clausuras y sintámosle pasar bajo las estrellas, estremeciendo el Misterio de canciones indecibles...

RAMÓN CLARES PEREZ.



Strawinsky y la estética del siglo XX

«La tarea más urgente y más precisa del siglo XX será la de construir nuevamente el Tiempo y el Espacio.

Después de haberlos restaurado en su eternidad y en su frialdad inmóvil, tendremos cuidado de volverlos a su lugar que habían perdido, en las tres dimensiones del infinito, fuera del hombre.

Cuando hayamos logrado creer nuevamente en un Tiempo y en un Espacio objetivos y absolutos, alejados infinitamente del hombre, será entonces cosa fácil separar la materia del espíritu y volver a combinar las variaciones innumerables de sus armonías».

MASSIMO BONTEMPELLI.

«El arte es la ciencia hecha carne».

«El músico libera las cifras; el dibujante emancipa la geometría».

«*Pelleas* es todavía de aquella música que escuchamos con el rostro entre las manos. Toda música que deba escucharse en esta forma, es sospecta. Wagner es el tipo de la música que se escucha con el rostro entre las manos».

JEAN COCTEAU.



El romanticismo había traído la anarquía en todos los dominios del arte. Wagner y Debussy creaban música poética, a la vez que visual; prerrafaelitas e impresionistas amalgamaban a su pintura elementos sacados de la música y de la poesía, y por fin, en literatura, el simbolismo aspiraba a producir efectos musicales y a sugerir colores.

Se comprenden fácilmente los inconvenientes que para la técnica presentaba semejante promiscuidad, unida al descuido inevitable de una

estética intuicionista para la cual las formas del arte solo revisten importancia secundaria como un medio de expresión.

Para algunos temperamentos escrupulosos, la verdadera magia que ejercía el arte romántico con su complegidad de recursos, chocaba como una monstruosa impostura, y así la corriente crítica inicia ya en el siglo pasado, la subterránea labor. Cézanne, concienzudo y paciente, echa los fundamentos de un arte exclusivamente pictórico, y suscita el cubismo y todas las escuelas. de nuestros días. Satie se burla finamente de los trucos del wagnerismo y debussysmo, y prepara el campo a una música pura, ajena a todo recurso extraño a los propios elementos sonoros.

La arquitectura también evoluciona hacia la realización de una belleza despojada de todo ornato supérfluo, fuera de la misma combinación armoniosa de los planos, de la luz y de la sombra, y elude en la construcción cuanto no sea esencial ni a la estabilidad del edificio ni a su destino. Y, por fin, la cuestión palpitante de la *poesía pura*, nos muestra análogos principios aplicados al arte literario.

Existe pues, en el arte de nuestros días, una tendencia marcada hacia una escrupulosa realización de todas las posibilidades específicas de la técnica, lo que lleva a delimitar estrictamente el campo que a cada arte corresponde. (1).

Esta reacción formal del arte encuentra su explicación última en las tendencias de la vida y de la sociedad moderna, cuyos elementos traduce exactamente, trasponiéndolos a sus varios lenguajes.

La vida agitada y afanosa de nuestros días, que no permite al hombre replegarse en sí mismo y sentir la inquietud de los problemas trascendentales, produce necesariamente un florecimiento de las bellas estructuras, cuyo miraje cambiante no obliga a un excesivo desgaste mental. El desarrollo creciente del ejercicio físico, del atletismo, contribuye por otra parte a fortalecer una visión un poco superficial, optimista e ingenua de la existencia.

Así, el «neo-paganismo» del presente, nos da la clave de un arte que posee una gran simplicidad de fondo a la vez que un refinamiento inaudito en todos los virtuosismos de la técnica.

Numerosos términos se han ideado para caracterizar la nueva tendencia: se habla de arte «deshumanizado», «objetivo», «intelectual», «clásico», «anti-romántico», etc., ninguno de los cuales, a nuestro juicio, es exactamente adecuado, pues solo expresa un aspecto de la cuestión. Desde luego, «deshumanizado» debe descartarse, pues si existe un arte que salga de las condiciones de la inteligencia humana, ese arte no lo conocemos aún en este planeta.

(1) En un artículo reciente publicado en «Atenea» por D. Luis Cruz O., se afirma, con perfecta inexactitud a nuestro juicio, que todas las artes en la actualidad «extralimitan sus órbitas naturales», y que «la música quiere describir sensaciones y hacer psicología, la pintura quiere pintar ideas y estados de espíritu», etc.

Arte *objetivo* quiere decir, en el lenguaje de la crítica actual, arte basado en el juego de los elementos técnicos, en la construcción lógica, más bien que en la parte emotiva de la naturaleza humana. Como se comprende, esta objetividad del arte es esencialmente relativa, pues si el análisis filosófico considera en la actualidad producto del espíritu humano la geometría misma, ¿podrá mirarse la técnica del arte como una cosa natural, fuera del hombre, y con mayor razón la obra de arte, disposición arbitraria de elementos reunidos por un temperamento humano determinado? ¿Se puede decir que haya menos subjetividad en un cuadro cubista o en una sinfonía de Strawinsky que en un nocturno de Chopin?

Arte *intelectual*, si bien es exacto por cuanto señala el predominio de la construcción lógica sobre el intuicionismo afectivo, induce a error si lleva a creer que el arte de nuestros días se complace en las sutilezas del pensamiento, como el arte de Leonardo, de Shakespeare o de Bach.

Arte *clásico* es un término vago y variable, que lleva a establecer compromisos extraños entre estilos tan distantes como el de Bach y Strawinsky; y por fin la denominación de *anti-romántico* enfoca el arte moderno sólo en su aspecto negativo, y nada nos dice de lo que aporta de verdaderamente nuevo.

Las opiniones más contradictorias se han emitido sobre el valor de este nuevo aporte. Nos encontramos aún demasiado próximos para que todo punto de vista no adolezca de exageraciones inevitables.

Pero no estamos de ninguna manera autorizados para negarle el derecho a la existencia a un arte que es expresión de su época, al igual de cualquier otra forma consagrada por los años, y que tiene a su favor la escrupulosa y paciente elaboración técnica, que quizá prepare en días futuros un nuevo y esplendoroso Renacimiento.

Boris de Schloezer, en un interesante estudio sobre Strawinsky, declara que el análisis de la obra de este músico «nos hace penetrar en el corazón mismo de los problemas estéticos que se plantea el pensamiento moderno».

Ella compendia, para este crítico, las aspiraciones esenciales de nuestra época, y es por esto particularmente representativa, hasta el punto de constituir el punto inicial de «un período nuevo en la historia del arte». La música moderna estaba animada toda entera por el espíritu del «Tristán» de Wagner, y es «Le Sacre du Printemps» *la primera obra que se opone, en su esencia más íntima y más profunda, al pensamiento musical wagneriano que nos revela Tristán.*

El espíritu romántico, según la clasificación simplista de Bontempelli, empieza con el Sermón de la Montaña y termina en la

Guerra Europea. Después inicia su carrera el *neo-paganismo* a que ya nos hemos referido, y del cual es digno representante, en la música, Igor Strawinsky.

El candoroso primitivismo de su espíritu puede apreciarse perfectamente en la siguiente anécdota que nos refiere Michel Georges—Michel: «La primera vez que tuve el gusto de almorzar con él y Diaghilew, Strawinsky hablaba de la educación y del amor.

—Pero, claro... Le he enseñado a mi hijo como se engendran los niños llevándolo al campo a ver los animales en libertad. ¿Por qué hacer un misterio de la cosa más natural del mundo?

—Pero el misterio, le respondieron, embellece el amor...

—Es un error. Un cuerpo desnudo es siempre más bello que un cuerpo cubierto de velos. Por demasiado tiempo se ha explotado en el arte el misterio. Es necesario despojar la música del misterio, como igualmente a la pintura y a la literatura, y aun a la naturaleza misma. El misterio es solamente lo que ignoramos. Tratemos de no ignorar nada, y sobre todo, de no esconder nada. El misterio, es aun hacer impresionismo».



Picasso y Strawinsky, por Cocteau

La evolución técnica de Strawinsky se resume en este esfuerzo continuo por liberar la música de la influencia romántica que la paralizaba. Pues, aunque resulte paradógico, la libertad armónica de los músicos románticos, que culmina en el politonalismo anárquico de Schonberg y de Scriabine de la última época, conduce necesariamente a la pobreza, tanto de la estructura polifónica como de la rítmica. Como dice Schloezer: «Si el artista renuncia a aparecer él mismo en su música, y quiere que esta tenga un desarrollo autónomo, no tiene otro medio que precisar en primer lugar su estructura tonal: agrupará los sonidos en series alrededor de determinado punto estable, los hará alejarse más o menos de cierta posición de equilibrio, y por medio de este punto fijo precisamente, gracias al juego de las funciones tonales, nos hará concebir el movimiento, por que éste es esencialmente relativo, y desde el momento en que no poseemos un punto de referencia fijo, el movimiento nos escapa. A medida que la música evoluciona hacia la atonalidad, se inmoviliza. Se creería introducir el movimiento por todas partes; se supondría que, al destruir las cadencias, se daría a la música su

verdadera naturaleza, cambiante y fluída. Esto no es más que una ilusión: solo se lograba obtener cierto dinamismo subjetivo al modelar la frase musical sobre la curva de la pasión, del deseo; pero los sonidos no poseían entre sí relaciones objetivas: no se llamaban unos a otros, no se aglutinaban por sí mismos».

Así, la música de Strawinsky es siempre definidamente tonal; mas el uso continuo de líneas melódicas pertenecientes a tonalidades ajenas, pero que gravitan siempre y acaban por resolverse en el tono fundamental, la libran de caer en las fórmulas armónicas usuales en los siglos pasados.

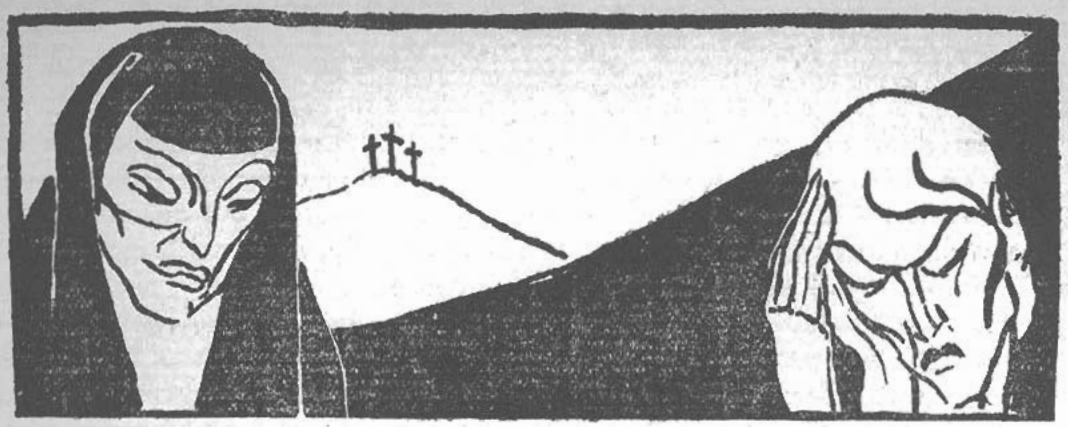
Otro aspecto característico en ella es la escritura horizontal, el estilo polifónico que permite a la música el máximum de movilidad y riqueza, sobre todo cuando va unido a un definido tonalismo. Su estilo melódico, inspirado en el canto popular ruso, es siempre diatónico. El temperamento occidental de Strawinsky repugna la vaguedad del cromatismo importado del oriente, y tan usual en la música de Rimsky-Korsakov.

Por último, su rítmica, tan prodigiosa y característica, deriva como consecuencia lógica de su estructura tonal y de la escritura polifónica. Para lograr esta variedad incesante de movimientos, Strawinsky no recurre nunca a suprimir la barra de compas, por que ésta es el punto de referencia que nos permite apreciar la movilidad de su estilo, así como la estabilidad tonal es indispensable para hacernos sentir el florecimiento de su polifonía.

Pues, como dice Schloezer: «En arte, nunca se repetirá lo bastante, la libertad es estéril: solo es fecunda la lucha contra el obstáculo, y no hay alegría sino en la acción de triunfar de una resistencia, de alcanzar la liberación», palabras que sintetizan admirablemente las someras ideas que hemos esbozado sobre el arte constructivo de Igor Strawinsky.

CARLOS HUMERES S.





La Semana Santa y la Música



TIEMPO de penitencia y de meditación. Durante siete días, la Iglesia Católica conmemora el Drama Divino en el noble esplendor de su liturgia.

Desde la gozosa procesión del Domingo de Ramos, que simboliza la entrada a Jerusalén, hasta el momento trágico de «las tinieblas» en que el último cirio del vasto candelabro es descendido y llevado a la cripta sepulcral en donde, prenda de inmortalidad, permanece ardiendo, ella sigue, hora por hora, todos los actos de la Santa Tragedia, para culminar en los triunfales aleluyas del Sábado de Gloria, cuando ya replegado el velo fúnebre, raudales, de luz, de armonía y de diáfano incienso proclaman por fin la anhelada resurrección.

En todo este complejo edificio, alzado por la piedad secular, en el cual todas las artes convergen en el foco inflamado del misticismo, la música es el elemento sutil y precioso que engasta los diversos materiales y los hace brillar en todo su valor.

Ella ritma el silencio sombrío de las horas de duelo con la salmodia desolada de los maitines, que entrecorta la inmensa polifonía del coro, como un oleaje incesante elevando su clamor: «*Jerusalem Jerusalem, convertere ad Deum tuum*».

Ella también traduce la alegría del Sabado en esas jubilosas aleluyas rituales, que despliegan hácia lo alto sus delicadas volutas, inmateriales como el incienso e irisadas como el resplandor de los cirios.

* * *

La liturgia católica reune el legado musicál de dos grandes épocas: el canto llano de los compositores anónimos de la Edad

Media, y las obras polifónicas de los maestros del Renacimiento. Fabuloso tesoro secular, restaurado no muchos años há, por la obra paciente de eruditos y artistas, (1) y restituído a su esplendor litúrgico por un motu-proprio de Pío X.

Y bien, en ninguna festividad del año, la liturgia, y en consecuencia la música, es mas rica y variada que en los Oficios de la Semana Santa.

En las Misas de Pasión, la monodia gregoriana, a la cual se confia la palabra del Cristo y del Evangelista, alterna con la voz de las turbas, representada por el coro polifónico; y el mismo admirable efecto escuchamos en los maitines, en donde a la salmodia unísona responde el coro con las *Lamentaciones* y el *Miserere*.

¿Para qué insistir en la belleza casi sobrenatural de las melodias gregorianas que acompañan estos Oficios? Los polifonistas dedicaron también a ellos la parte más sublime de su obra, y bastará que recordemos las «Lamentaciones» de Palestrina sobre el texto del profeta Jeremías, el «Officium Hebdomadae Sanctae» de Tomás Luis de Victoria, y los grandes «Salmos penitenciales» de Roland de Lassus.

* * *

La Sociedad Bach, que ha dado a conocer a nuestro público en sus audiciones numerosas obras del arte polifónico, no ha logrado, apesar de su ejemplo y de sus repetidas protestas, que las autoridades eclesiásticas remedien el abandono injustificado que encuentra en el culto la música religiosa. E igualmente estériles han sido los esfuerzos de algunos elementos cultos y entusiastas de nuestro clero. La rutina eclesiástica es una fuerza negativa particularmente invencible, pues se reviste de los atributos dogmáticos de la infalibilidad y de la eternidad.

En las grandes festividades, con lamentable criterio, se sustituye a las sublimes producciones del genuino arte religioso, ineptos «pastiches» de un Griesbacher, un Haller, un Perossi o un Ravanello, u otros peores que no queremos ni aun mencionar, cuyo estilo varía desde la aridez escolástica de un ejercicio de contrapunto hasta los arrebatos líricos de un Puccini o de un Verdi.

Se restringe cada día más el presupuesto de la música, y así las cantorias de nuestros templos principales se despueblan, hasta el punto de que los maestros de capilla solo disponen de una docena de malas voces, reclutados entre los comparsas de la Compañía Lírica, para solemnizar las fiestas más importantes del culto. Se comprende fácilmente que con tales elementos resultaría una pro-

(1) Esta obra fué llevada a cabo por los Benedictinos de Solesmes en la parte del canto llano y por Haberl, Proske, Bordes, Pedrell, etc., por lo que a los polifonistas ser refiere.

fanación, si no fuera de una absoluta imposibilidad, la ejecución de las sublimes partituras de Palestrina, Victoria, Gabrieli, Lassus, Guerrero, Morales, etc.

¿Cómo es posible que la Iglesia descuide cosas de tanta importancia espiritual, y en cambio sea tan pródiga en elevar costosos e innecesarios templos, o en revestir imágenes de suntuosas vestiduras y de joyas?

Olvidan los prelados que tienen la responsabilidad de este culpable abandono, que las cosas que descuidan son, a los ojos de Cristo «las únicas necesarias», y que es absurdo y hasta idolátrico preferir a ellas el falso esplendor que halaga solamente la imaginación grosera de las multitudes.

C. H. S.



Haendel y la Inglaterra



PARA Inglaterra, Haendel no es un simple compositor de música: es una institución. Y aun diré más: es una institución sagrada.

Cuando se ejecuta su «Mesías», en el *Aleluya* la concurrencia se pone de pie, como en la Iglesia. Para los protestantes ingleses, es ésta la impresión que más se acerca a la que los católicos experimentan al alzarse el Santísimo Sacramento.

Cada tres años, en Inglaterra se celebra un festival de Haendel. En ellos, sus oratorios son ejecutados por cuatro mil cantantes que se reclutan en todos los coros de Inglaterra. En efecto es horrible, pero se conviene en declararlo sublime. Muchas melodías, en estos oratorios, son antiguas arias de ópera de Haendel que él mismo adaptó a un texto piadoso. Así por ejemplo: *Rende sereno il ciglio, madre, non piager piú*, se ha convertido en: «Señor, acuérdate de David, enséñale a conocer tus caminos». Y si alguno en Inglaterra tuviera la audacia de restituir a una de estas melodías sus palabras profanas, de seguro sería perseguido por blasfemo.

A veces un autor se atreve a escribir el nombre de Haendel con una crema o una ae, el lugar de la ortografía inglesa: Handel. Pero esto produce una impresión tan penosa como los hebraizantes que se obstinan en decir Jahveh por Jehovah. Tal cosa es calificada como un descaro sacrílego.

La música de Haendel es la música más inglesa que existe en el mundo. Si el doctor Johnson hubiera sido compositor, de seguro habría compuesto como Haendel, y lo mismo podría decirse de Cobbett. Por Haendel he aprendido que el estilo consiste en la fuerza de la aserción. Si podéis decir algo en un solo rasgo, irrefutablemente, entonces tendréis estilo; si no, seréis únicamente un mercader de sensaciones, un decorador literario, un confitero en música o un pintor de amorcillos para abanicos. Haendel tiene ese poder, esa fuerza de aserción. Cuando escribe: «Dios inmutable, sobre su eterno

sólio», el ateo queda mudo completamente. Y aunque viváis en la avenida Paul Berte y despreciéis semejantes supersticiones, no por eso Dios deja de permanecer allí, inmutablemente instalado por Haendel, «sobre su eterno sólio». Bien podéis despreciar lo que os parezca; pero no podréis contradecir a Haendel. Todos los sermones de Bossuet no pudieron convencer a Grimm de la existencia de Dios. Pero los cuatro compases en los cuales Haendel afirma definitivamente la existencia del «Padre Eterno, Príncipe de la Paz», habrían precipitado a Grimm de cabeza en el arroyo, como fulminado por el rayo. Cuando Haendel dice que, al salir los Israelitas de Egipto «No había en sus tribus ni una sola persona enferma», es inútil insinuar aun la idea de que se pudiera hallar en medio de todo el pueblo ni siquiera un caso de influenza. Haendel no permite que así sea: «No había ninguna —*ni una sola*—persona enferma en todas las tribus» Y la orquesta se encarga de repetirlo en acordes breves y martillados que nos cortan la voz para protestar.

Es por esto que todos los ingleses creen que Haendel ocupa ahora una situación importante en el cielo. Si es así, el Buen Dios debe experimentar, respecto de su persona un sentimiento muy comparable al que tendría Luis XIII respecto de Richelieu.

Pero, apesar de todo, en Inglaterra la música de Haendel es asesinada por la tradición de los grandes coros. La gente se ilusiona imaginando que 4,000 cantores reunidos deben causar una impresión 4,000 veces más intensa que un cantante aislado. He aquí el error; ni siquiera logran causar más ruido. Si cualquier día escucháis los pasos de 4,000 personas que marchan por la calle de Rívoli (cito esta calle por que es la única que los turistas ingleses conocen en París), no os producirán tanta impresión como el paso de un solo actor experimentado que avanza sobre la escena del Teatro Francés. Es lo mismo que si se creyera que 4,000 hombres muertos de hambre tienen 4,000 veces más hambre que uno solo, o que 4,000 muchachas esbeltas son 4,000 veces más esbeltas que una sola muchacha.

Se puede obtener un fortísimo de extraordinario poder con 20 buenos cantores, por que es posible reunir a veinte personas en un solo punto sensible. Pero todos los esfuerzos de los directores de orquesta para obtener un fortísimo con 4,000 coristas en un festival de Haendel son completamente vanos, en razón de que el espacio es demasiado considerable. Y, aun cuando el director logre hacerlos cantar simultáneamente una nota, nadie puede oirla simultáneamente, por que el sonido exige un tiempo apreciable para propagarse en un frente de 4,000 personas. En los pasajes rápidos, las semicorcheas del cantor más lejano no llegan a percibirse sino después que ya se han oído las del cantante más próximo.

Si yo fuera miembro de la Cámara de los Comunes, presentaría una ley declarando que, la ejecución de un oratorio de Haendel por

más de 80 músicos, coro y orquesta reunidos, es un crimen que merece la pena capital. Solo esta medida podría vivificar, en Inglaterra, la música de Haendel. En la actualidad yace muerta bajo el peso de su enorme reputación, y de la idea absurda de que la gran música exige grandes orquestas y grandes coros.

(Traducido por F. S. de O.).

BERNARD SHAW.





Los Libros

CLAUDE DEBUSSY CRÍTICO, Y SU LIBRO «MONSIEUR CROCHE ANTEDILETTANTE»

FREDERIC Hellouin en su «Essai de Critique de la Critique musicale», libro bien escrito, talvez algo anticuado, pero que conserva un efectivo valor de documentación por ser obra aislada en su género, nos hace desfilar toda una interesante y variada galería de críticos musicales de Francia, desde los tiempos de las célebres querellas entre el arte francés y el italiano (¡oh en todos los tiempos las mismas luchas!) hasta los modernos, pasando por Castil-Blaze, a quien considera, cronológicamente, el primer crítico musical francés propiamente dicho, para estudiar enseguida a Fétis, Scudo, Berlioz, etc.

Entre esos modernos, después de comentar a Bruneau, Saint-Saens, Fauré, Joncieres, Samuel Rousseau, Bellaigue, Malherbe, Pougin (1) Soubies, Combarieu, Mendes, Fourcaud, Gauthier-Villars, Lalo, etc., nos cita a Claude Debussy.

No fué, en realidad Claude Debussy un escritor muy abundante. Sus escritos están muy lejos de amontonarse en trece tomos como los de R. Wagner. Por eso su literatura tiene para sus admiradores casi un valor de reliquia además del de Evangelio.

Cronista musical de la «Revue Blanche», de «Gil-Blas» y de la revista «S. I. M.», sus artículos han sido reunidos en un tomo de enorme interés bajo el título de «Monsieur Croche Anti-dilettante», nombre tomado de un extraño personaje en boca del cual pone Debussy su lenguaje crítico, y cuya descripción nos lo hace aparecer como un verdadero marionete, cuyo maese Pedro es el gran músico.

El valor de esta obra está más en la revelación que nos hace de muchos aspectos ocultos de la personalidad de Debussy y como coadyuvante a las revelaciones de su música, que en el valor de cla-

---

(1) De este M. Pougin, un buen caballero campechano, sin malicia y con enormes lagunas en sus conocimientos musicales, dice Hellouin: «Somme toute, ce critique remplit parfois une fonction utile, en nous rappellant notre passé. Reprenant une réflexion célebre, l'on peut dire que si M. Pougin n'existait pas, il faudrait l'inventer».

ridad o justeza con que sus apreciaciones puedan iluminar nuestros juicios sobre muchos hombres y muchas cosas.

Por eso dice M. Arconada «No era un crítico, en el sentido activo que damos a la crítica», y no podía serlo. Compositor militante, hombre de genio, celebrado y admirado en todas partes, encadenado desde muy joven a las mil limitaciones de la celebridad, estaba en situación harto difícil, no en el sentido de no poder permitirse o decir con claridad algunas de sus apreciaciones, pues, como veremos, fué en este sentido un valiente, sino en cuanto el panorama del arte y los artistas era visto precisamente a través de una atmósfera de personalismo «a outrance» que si bien le cubrió de gloria al ser utilizado como instrumento de creación, lo perjudicó cuando hizo llamado a su sentido crítico. Faltaba la hierática impasibidad del gran crítico, hombre mitad cerebro y mitad corazón, unidos con justa química, que ve sin precipitación, sin ser parte en la causa, desarrollarse la acción evolutiva del arte, independientemente de sus ideales propios y con el lema «Nobleza» como única divisa de su castillo infranqueable. Por eso es Debussy, para Arconada, «un hombre de criterio que publicaba algunos de sus juicios al margen de su labor creadora». Hellouin dice de él al citarlo en su libro «yo no podría dejar de pensar que si Debussy es un compositor eminente, parece un crítico demasiado falto de penetración. Todo el mundo tiene el derecho de pasar al lado de la verdad, pero hay que guardarse de abusar de este ejercicio».

Mas, si es verdad que su crítica no tiene para nosotros un valor intrínseco, por lo mismo que es Debussy personalísimo en el juicio crítico, su libro nos revela claramente cuales son sus afinidades y diferencias, afinidades y diferencias sobre las cuales ya se han agotado todos los comentarios.

Su actitud respecto a Wagner, sobre todo, ha escandalizado a muchos siendo, tan conocido el entusiasmo wagneriano de su adolescencia.

No es extraña, sin embargo esta actitud. Wagner, músico alemán y Debussy, músico francés, han quedado fijados en la historia de la música como las dos laderas de una enorme montaña. A un lado paisaje de fortaleza «con frescura de árbol en los senderos y tenebrosidades de leyenda en los poblados», al otro «horizontes lineales y bajos, bañados de azul y de sol»; pero ambos aspectos se complementan y se sostienen mutuamente «nutridos por una entraña común y apoyados en un mismo fondo sustentatorio». Según el autor de quien tomamos estas magníficas ideas llenas de gráfica precisión, este fondo sustentario no es otra cosa que el Romanticismo. Wagner sería el romántico culminañte, Debussy el último romántico y cerrador del ciclo.

Pero no puede el músico francés dejar de hacer siquiera un momento de justicia al gran músico alemán, y en el curioso comenta-

rio que en su libro le dedica, dice refiriéndose a «Parsifal»: «es el último esfuerzo de un genio frente al cual hay que inclinarse». Y como desagravio por las ingeniosas ocurrencias que los personajes de esta ópera le sugieren, termina diciendo: «es uno de los más bellos monumentos sonoros que se haya elevado a la gloria imperturbable de la música».

Entre esas ocurrencias, no es la menos graciosamente fina aquella que se refiere a Klingsor «antiguo caballero del Graal, puesto a las puertas del Santo Lugar a causa de sus opiniones muy personales sobre la castidad».

Menos indulgente con el hijo, hace un retrato bien poco halagador de Siegfried Wagner.

Su entusiasmo por Musssorgsky no tiene límites. Conocida es por lo demás la gran influencia que ese maravilloso artista ruso tuvo sobre Debussy, y en su libro éste le dedica un artículo biográfico-apologético, fijando sobre todo su comentario en las deliciosas «Escenas de niños».

Respecto a sus preferencias, las que han producido mayor desconcierto son sin duda las referentes a Gounod y Massenet. No deja de ser, sin embargo, diplomáticamente reservado en algunas de sus opiniones sobre estos músicos. Muchos espacios de sus artículos que pudieron estar destinados a perspicaces observaciones, están llenos de sermones a los snobs, que según él, hacen de su desprecio por esos autores un objeto de buen tono.

Maravillosa es la frase que encuentra para defender a Gounod: «Constatemos una vez más, que las razones para durar en la memoria de los hombres son múltiples y no tienen siempre necesidad de ser considerables».

A Massenet nos lo pinta como un incorregible preocupado del «eterno femenino», que a fuerza de ser melódicamente blando y galante con sus «belles écouteuses» se convierte en técnico del arte de agradar «que es propiamente un don», como agrega. Al constatar que se acusa a Massenet de no ser muy amigo de Wagner, encuentra una magnífica oportunidad para decir: «este reproche es tan falso como inadmisible. M. Massenet continuaba heróicamente deseando la aprobación de sus admiradoras habituales: confieso no comprender por qué vale más agradar a viejas wagnerianas cosmopolitas que a jóvenes mujeres perfumadas «et meme ne jouant tres bien du piano».

Como se ha observado ya tanto, era la facilidad, la musicalidad y el carácter netamente francés de estos autores lo que llevó a Debussy a ser indulgente con ellos, que representaban para él «un momento de la sensibilidad francesa».

En cambio el caballero W. Gluck recibe en el libro una carta abierta, mitad escrito epistolar, mitad invocación al otro mundo, para manifestarle entre otras cosas que no le quiere: «sírvase excusar la falta de admiración por vuestra obra», dice, y despues de lla-

mar a su arte «de aparato y ceremonia», le sermonea por no haber sacado más provecho de Rameau. De este último hace, por lo demás, una alabanza especial en un artículo consagrado a comentar una representación de «Castor y Pollux» en la «Schola Cantorum».

Para muchos, esta afinidad entre Rameau y Debussy se ha traducido en una especie de maravillosa naturalidad con que el segundo ha continuado la pura tradición francesa del primero.

Al referirse a Ricardo Strauss, se deshace en frases y más frases, que luchan por la supremacía del ingenio y la malicia, unas en pro y otras en contra. Ajustando cuentas, queda naturalmente un saldo en contra...

Gran admirador del arabesco en el viejo Bach, y en Palestrina, Victoria, Lassus y otros polifonistas, es esta la mejor observación de elogio que puede hacerse a un artista que busca vías nuevas, pero que no olvida lo más noble que tiene el pasado de la música.

Su opinión sobre Beethoven se diseña vagamente a través de una fuerte crítica que dirige a la Sinfonía Pastoral, a causa de su carácter imitativo, estampando una frase de gran transcendencia para la interpretación de ciertas obras debussyanas: «¡cuántas páginas del viejo maestro contienen la expresión más profunda de la belleza del paisaje, simplemente porque no hay en ellos imitación directa, sino transposición sentimental de lo que está «invisible» en la naturaleza!».

La figura de Cesar Franck pasa siempre bondadosa, ingenua, beatífica, a través del comentario de Debussy; en cambio es odioso el artículo dedicado a E. Grieg, en el cual no se preocupa casi del artista y del compositor, sino del hombre que dió su opinión sobre un «affaire» francés.

Finalmente podemos constatar entre sus antipatías a la muy franca que le despiertan los virtuosos malabaristas, a causa de los cuales, dice, siempre espera el público, como en el circo, que va a pasar algo peligroso: «el señor X va a tocar el violín poniendo al señor Y sobre sus hombros; o bien el señor Z. terminará un trozo tomando el piano entre sus dientes».

Tampoco puede tolerar a los directores de orquesta, sobretodo a los alemanes, que aparecen para él llenos de exagerada ostentación. Su crítica al Teatro de la Opera y a la institución del Premio de Roma son decididamente llenas de valentía y expresadas en un lenguaje a un tiempo mordaz y liviano.

Por lo demás, todo el libro está escrito en el más delicioso de los lenguajes. Es una fiesta leer su estilo finísimamente irónico, lleno de los hallazgos más ingeniosos, que reaviyan en nosotros el recuerdo de algunos de sus acordes, prosa flexible y «enjouée» que delata inmediatamente a un hombre de Francia.

JORGE URRUTIA BLONDEL.

Crónica musical

Conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven

ES un síntoma halagador del progreso que realiza la cultura musical en nuestro ambiente, la importancia que revistió en esta ciudad la conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven.

La prensa dedicó unánimemente ese día sus mejores páginas a informar al público sobre la vida y la obra del gran genio, y comentó en sus editoriales la trascendencia de este aniversario para el mundo civilizado.

La circunstancia de ocurrir esta celebración fuera de la temporada ordinaria de conciertos, impidió, por encontrarse aun dispersos en esta fecha gran parte de los elementos de que dispone nuestra vida musical, ejecutar en ese día las más grandes y complejas composiciones del maestro. No obstante, se realizaron interesantes audiciones, en que el entusiasmo del público estuvo siempre a la altura del esfuerzo de sus organizadores.

El Centro de Ex-Alumnos del Conservatorio Nacional, que dirige don Aníbal Aracena Infanta, presentó ese día un interesante programa de sonatas y de lieders. La sociedad alemana «Frohsinn» ofreció un concierto de obras sinfónicas en que se ejecutaron la Obertura de Egmont, la Sinfonía Heróica y el Concierto en do menor para piano y orquesta. Dirigió el maestro Hügel, y actuó como solista don Arnaldo Tapia C.

La Casa Gath y Chaves organizó también ese día una audición privada de obras de cámara de Beethoven, a cargo del trío que componen los señores Armando Carvajal (violín), Corrado Andreola (cello) y Arnaldo Tapia Caballero (piano). Las dos sonatas, una para violín y otra de violoncello, y el trío que figuraban en el programa, fueron ejecutadas con finura y corrección.

Un concierto popular del Orfeón de Policía, dirigido por D. Luis Sandoval, mencionaremos también entre las festividades de este aniversario.

Por fin, debemos referirnos especialmente a la hermosa velada

con que la Sociedad Bach participó en la conmemoración, que por el significado estético de su programa y el hecho de haberse llevado a efecto en el Salón de Honor de La Universidad, revistió ese día un carácter representativo verdaderamente nacional.

Se abrió la velada con un corto y sustancioso discurso de Don Domingo Santa Cruz, director de la Sociedad Bach, en el cual, después de referirse con gran penetración a la figura del gran músico, señaló el buen augurio que significaba para nuestra cultura artística el entusiasmo que habían despertado en el público las fiestas conmemorativas.

A continuación, la Sta. Cora Bindhoff ejecutó la sonata op. 27 N.° 2 con profundo sentido del pensamiento beethoveniano y consumada maestría.

Siguió una conferencia del Dr. Ramón Clares P., que ofrecemos en estas mismas páginas, por lo cual creemos innecesario insistir sobre los méritos de su expresión y la nobleza de sus ideas.

Finalizó la velada el Trío op. 1 N.° 3, ejecutado por los señores Carvajal, Andreola y Tapia, en forma que mereció un elogio unánime y sin reservas.

LOS CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD BACH EN EL PRESENTE AÑO

Con motivo de la conmemoración del centenario de la muerte de Beethoven, la Sociedad Bach organiza en la actualidad una serie de conciertos dedicados a la obra del gran músico, que deberán iniciarase a fines del presente mes.

En esta serie se comprenden varias audiciones de música de cámara, en las cuales se ejecutarán las principales sonatas de piano. violín y violoncello; lieder y cánticos religiosos, tríos, cuartetos y el Septeto.

La música sinfónica estará representada por dos conciertos, cuyos programas respectivamente serán los siguientes: Obertura de Coriolano, Concierto para piano y orquesta en do menor y Tercera Sinfonía (Heróica); Segunda Sinfonía, Obertura de «Las Ruinas de Atenas» y Novena Sinfonía.

Colaborarán en estos festivales el maestro Armando Carvajal, como Director de los conjuntos sinfónicos, y actuará además como violinista en la música de cámara; el maestro Héctor Contrucci, que dirigirá el Septeto, los señores Andreola (cello), Cavalli (viola) y distinguidos pianistas y cantantes.

Los coros de la Novena Sinfonía estarán a cargo del conjunto coral de la Sociedad Bach. El texto, al igual que el del Oratorio de Navidad de Bach, ha sido traducido al castellano, lo que constituye una interesante innovación.

El plan de conciertos de la Sociedad Bach comprende además, fuera de esta serie beethoveniana, audiciones de música polifónica del Renacimiento, religiosa y profana; de obras instrumentales de Corelli, Vivaldi, Locatelli, Geminiani, Bach, Haendel, etc.; y de los compositores actuales de todas las tendencias.

CONCURSO DE OBRAS CORALES A VOCES SOLAS

Con el propósito de estimular la producción musical en nuestro país, el Consejo Directivo de la Sociedad Bach, en el mes de Diciembre pasado, acordó instituir concursos anuales de composición.

El primero de ellos, según las bases que publicamos más adelante, será dedicado principalmente a la música para coros *a capella*. Ha motivado esta elección el interés que tiene para la Sociedad Bach el contar en su repertorio coral obras de nuestros compositores, y la conveniencia de llamar la atención de éstos sobre un género entre nosotros descuidado sin motivo, y que en las tendencias de la música actual encuentra posibilidades de desarrollo extraordinariamente favorables.

En efecto, el secreto de la técnica coral consiste en conseguir, dentro de las posibilidades del registro de las voces humanas, la mayor riqueza polifónica, lo que supone la independencia tanto melódica como rítmica de las voces entre sí. Durante la época del Renacimiento, esto fué posible gracias a la gran variedad de modos en uso. La modulación de una voz aislada no traía como consecuencia la alteración de todas las demás partes, como en la era armónica, en que al limitarse la autonomía de las voces, el coro se empobrece, y su papel se restringe, y reclama, en la Cantata y en el Oratorio, el indispensable complemento orquestal.

En nuestros días, la gran elasticidad del concepto armónico, unido a la tendencia constructiva de la escritura horizontal, prepara un florecimiento de las formas contrapuntísticas, que necesariamente debe repercutir en la técnica de la polifonía vocal.

En las maravillosas «Chansons» de Claude Debussy, sobre *poesías de Charles D'Orléans, que la Sociedad Bach ha dado a conocer* a nuestro público, y que recogen, después de tres siglos, la tradición de un Costeley, o de un Jannequin; o en esa asombrosa «Ronde» de Ravel, verdadero hallazgo de ritmos y sonoridades, puede encontrarse un ejemplo para juzgar el vasto campo que, en la música de nuestros días, se encuentra dispuesto para un resurgimiento del arte coral.

BASES DEL CONCURSO

«1. Invítase a los compositores nacionales a que, en el plazo comprendido entre el primero de Mayo y el primero de Agosto del presente año, envíen a la Secretaría de la Sociedad las composiciones siguientes: a) Dos cantos para coro a voces solas de carácter religioso o profano en idioma castellano o en latín; b) Dos coros profanos para coro mixto a voces solas sobre textos de poetas chilenos; y c) Dos canciones para canto y piano sobre poesía castellana.

Se recomienda dentro de la literatura castellana, además de las obras modernas tanto españolas como americanas, los poemas de los grandes líricos del siglo de oro, de los poetas ante-clásicos y el romancero general.

«2. Las obras deberán ser firmadas con pseudónimos cuya correspondencia con el nombre de sus autores deberá venir en sobre cerrado; solo serán abiertos los pertenecientes a las composiciones premiadas.

«3. En cada serie de obras la Sociedad Bach otorgará dos premios consistentes, el primero de ellos, en la impresión y ejecución pública de las mismas y el segundo en su sola ejecución.

«4. La Sociedad Bach incluirá las composiciones premiadas en su repertorio y se reservará de la edición el número de ejemplares necesario para ello».

Para mayores datos y antecedentes dirigirse a la Secretaría de la Sociedad, Catedral 1747.

Edición Musical

CANTOS INFANTILES por P. Humberto Allende (Dos cuadernillos, Ed. Casa Amarilla, Santiago. Propiedad del Autor).

¿Por qué en Chile no se hacían buenas ediciones musicales? es la pregunta que nos formulamos todos, a la vista de los cantos de Allende. La Casa Amarilla, que hasta el momento presente dedicaba sus talleres casi exclusivamente a la reproducción de obras sin importancia, inicia con la presente serie un giro llamado entre nosotros seguramente a gran porvenir: la edición de la buena música chilena, entregada hasta hoy, salvo rarísimas excepciones, a casas editoras del extranjero.

Los «Cantos Infantiles» de Humberto Allende sorprenden por su buena presentación; nada de dibujos complicados ni de mal gusto, nada de caracteres gráficos ni de arabescos inútiles; tapas sencillas, edición clara y limpia. Es sin duda un adelanto que no pasará inadvertido para nuestros compositores, ya que todos no tienen la fortuna o los años necesarios, para darse a conocer a los editores europeos. La parte musical misma, es susceptible de mejorarse, sobretodo cuando las ediciones se hagan con los procedimientos corrientes y no con los litográficos, pero, de todas maneras la iniciativa de la Casa Amarilla es digna del mayor encomio. Allende al proporcionárnosla y darnos la primicia de sus composiciones, aun cuando sea en edición restringida, presta un positivo servicio al arte nacional. Marsyas espera dar constante cuenta de ediciones análogas.

Los «Cantos Infantiles» comprenden dos pequeños cuadernos cada uno con tres composiciones, el primero apareció en Noviembre último y el segundo hace pocos días; por petición del propio compositor no dimos cuenta de la primera parte en el número inicial de esta revista, hasta no abarcar la serie completa; nos felicitamos de ello, porque, sin duda alguna, los tres pequeños poemas de la segunda parte son superiores a los del comienzo. Parece ser esta una de las características de Allende a juzgar por sus «Tonadas», en que las cuatro últimas son lo más interesante de la colección.

Allende encarna entre nosotros la vanguardia del nacionalismo musical. Quien lo ve andando por Santiago con aire distraído y casi displicente, con una capa de aparente frialdad, no sospecha que ese gran chambergo oculta uno de las más finas antenas para registrar todo lo que nuestra vida criolla tiene de pintoresco y de poético; así nació la «Voz de las calles». Allende vive en un barrio que no es ni comercial, ni está poblado por esas elegantes, (y sin duda muy agradables), casas «a la moda», copiadas de los países vascongados, de Noruega o de Holanda; en la Calle Huérfanos abajo, se oye aun al «botellero» que inmortalizó en el poema antes citado, al viejo que vende frutas y a la mujer que, con un estridente pregón, anuncia sus verduras desde lo encumbrado de una carretela minúscula.

Allende, sin duda, cuando viaja de un polo a otro de la ciudad; mientras, pareciendo no dar a nada importancia, espera hojeando un libro, que sus alumnos entren a clase, vió a los chicos jugar al «Pimpim Sarabín» u oyó cantar el «Comadre Rana». Su hijita menor le pidió unos cantos «para ella» y él se puso al acecho de los niños. Ha escogido por texto de sus «Cantos Infantiles» las más populares entre las canciones que nuestras «mamas» nos han enseñado. La colección comprende, por orden, «Este niñito compró un huevito», «Tutito hagamos ya», (poesía del propio Allende), «Pimpín Sarabín», en la primera parte; «Mañana es Domingo», «Cotón colorado» y «Comadre Rana», en la segunda.

Para quién desee conocer el origen y el significado de estos tex-

tos, muchos de ellos bien extraños, textos que uno a fuerza de repetir jamás ha analizado, no tiene sino que ojear la enorme serie de estudios folklóricos de D. Ramón A. Laval, antiguo Sub-Director de la Biblioteca Nacional de Chile. Uno allí se admira de la procedencia y universalidad de estos cantos; casi todos ellos han dado la vuelta al mundo y en formas más o menos parecidas, se hallan en cada región del país, en cada nación americana y aun en varios idiomas. Todos conocemos el «Little pig went to the market» que no es otro que «Este niñito compró un huevito».

Allende ha unido en sus cantos dos ideas muy interesantes: hacer, sobre estas palabras melodías más o menos sencillas, posibles de ser ejecutadas por niños y acompañarlas con armonizaciones verdaderamente musicales, técnicamente importantes. ¿Por qué al niño se le ha de tener eternamente sometido al imperio absoluto del tonalismo? Una cosa es nutrir su espíritu delicado con obras para ellos incomprensibles y aun hasta malsanas para su desarrollo artístico, y otra el que se habitúen a oír la música de hoy, con todo el espléndido ropaje de una concepción moderna de la armonía. Bajo este punto de vista los «Cantos Infantiles» son, en la producción de Allende, obras de la mayor finura, en nada inferiores a las «Tonadas». No va a faltar seguramente quien se espante del aspecto politonal de las composiciones que finalizan los dos cuadernos, «Comadre Rana», sobre todo es de una armonización tan rica y a la vez tan suave, con su diálogo constante, que uno ve a los niños inclinarse ceremoniosamente a saludar al «compadre» que llegó de Lima con un vestido verde limón. «Pimpín Sarabín» es también de una picardía encantadora.

La armonización de las obras de Allende es algo que ha llamado profundamente la atención en todo el mundo; casualmente nos tocó presenciar en Europa la acogida comprensiva y elogiosa que se le tributó en su último viaje y los juicios entusiastas que hicieron los músicos tanto en Madrid como en París por la elegancia y refinamiento de la técnica de Allende. Por si las «Tonadas», tan celebradas por Florent Schmitt, no hubiesen dejado alguna duda, (porque Allende es uno de esos hombres que tienen pudor exagerado de sus sentimientos), los cantos infantiles nos muestran un poeta y un poeta profundamente sensible y apasionado. «Cotón colorado», es de un gran patetismo dramático; el músico toma aquí en serio la letra tan extraña en boca de niños. La canción de cuna «Tutito hagamos ya», con la dulzura de sus novenas iniciales y de los clásicos retardos, infunde una calma, una serenidad de siesta de verano, cuando los niños no se deciden a dormir y que, a pesar de todo, el sueño de mediodía rinde sus ojitos.

Las tres composiciones que forman el segundo cuaderno, «Mañana es Domingo», «Cotón colorado» y «Comadre Rana», merecerían un análisis detallado, si analizarlas no fuera estropear su poesía.

Creemos que su ejecución por niñitos muy pequeños, como Allende tal vez querría, será bastante dificultosa, sobre todo con la escasísima importancia que de ordinario se concede al verdadero solfeo, al entonado, en los sistemas oficiales de enseñanza. Nótense en «Cotón colorado», la frase «sacó las tripitas, las puso a vender», pasaje verdaderamente típico de la composición de Allende y la segunda parte de «Comadre Rana» en que el constante choque del re natural con el re sostenido, en la frase «¿y qué le trajo? etc.» y la forma sutil con que se desvanece en disonancias escalonadas el acorde de fa sostenido con su segunda agregada: oscilaciones tenues de un exquisito refinamiento armónico.

Es de esperar que Allende siga dándonos primicias como éstas. Son las composiciones que, al ser enviadas o reeditadas en el extranjero, hacen realmente honor a nuestra cultura y la separan de demasiadas mediocres imitaciones de tendencias ya felizmente pretéritas, que se exhiben a menudo como muestras de nuestro arte nacional.—S.

La Música en el Extranjero

LOS CONCIERTOS DE MÚSICA ANTIGUA EN PARÍS

M. Yves Tinayre, un cantante cuyas condiciones vocales van unidas a una cultura artística muy poco común, acaba de dar un concierto de extraordinario valor musical e histórico.

Secundado por Mdme. Braquemond, organista, y por M. Stien y Mlle. Zimmermann, tocadores de *flauta dulce* y de *rabel*, respectivamente, presentaron un original programa de obras de los siglos XIII al XV, época de la gestación y desarrollo de las forma polifónicas.

Diversos «rondeles» de ese período, para voz sola o acompañada por los instrumentos característicos, llamaron la atención no solamente por su curiosidad arqueológica, sino por su valor absoluto como obra de arte. Entre otras cosas, una Balada de Guillaume de Machaut, para canto, flauta dulce y rabel, fué considerada por la crítica como una obra maestra, de refinada técnica e intensa expresión dramática.

Se ejecutaron también, fuera de este programa medioeval, trozos para canto de Purcell y de Bach, y composiciones de órgano de Coperario y de la célebre colección publicada por D'Attaignant.

—M. Henry Expert, el sabio musicólogo de la polifonía del Renacimiento, ha ofrecido una audición de obras de esta época, en la cual se dieron a conocer al público, por primera vez, las siguientes: un *Noel* latino, *Queramus cum pastoribus*, de Jean Mouton; fragmentos de la misa *Pange lingua*, de Josquin de Prés; el *Kirie* de la misa de la Batalla de Jannequin; el himno *O Seigneur, j'espars jour et nuit devant toy*, de Claude Lejeune, y el *noel* de Costeley *Sus debout, gentilz pasteurs*.

—Los «Chanteurs de St. Gervais » ejecutaron, para Navidad, fragmentos de la misa *Queramus cum pastoribus* de Cristóbal Morales. La crítica observa la belleza límpida de la polifonía de Morales, en la cual ve la influencia de Joaquín de Prés, a la vez que el sentimiento dramático y profundamente expresivo propio del arte español.

—Wanda Landowska, la eximia clavecinista, dió hace poco una audición en que figuró el Concierto en do menor de Bach. Un crítico elogia las extraordinarias condiciones interpretativas de Wanda Landowska, y hace notar la transparencia y el realce que adquieren las obras de clavecín en su verdadero instrumento, imposible de apreciar cuando se ejecutan en el piano.

FESTIVAL DE HAENDEL EN MUNSTER

La Sociedad Haendel organizó, en Diciembre pasado en la ciudad de Munster, un festival que ha tenido profunda resonancia en los círculos musicales de Alemania.

Se cantaron los oratorios *Alejandro, Hércules y Teodora*, por un conjunto de ochocientos actores, y delante de un auditorio que ascendía a cinco mil personas.

CONCIERTO DE OBRAS ORQUESTALES DE LA MODERNA ESCUELA ESPAÑOLA

—El notable maestro español Arbos, dirigió, en los «Concerts Colonne», un conjunto de obras sobre las cuales la crítica se ha referido muy elogiosamente.

Componían el programa fragmentos del *Tricornio* y del *Amor Brujo* de Falla; dos piezas de la suite *Iberia* de Albeniz, orques-

tadas por Arbos; dos *Esquisses* de Halffter Escriche, y dos trozos de Turina sacados de sus *Danzas fantásticas*.

«LES MALHEURS D'ORPHÉE» DE DARIUS MILHAUD

—En el teatro Bériza se acaba de poner en escena esta obra de Milhaud, cuya producción la crítica aplaude como un acontecimiento artístico de verdadera importancia.

Se trata, al parecer, de una partitura bellamente construída, en la cual hay riqueza y originalidad melódica, a la vez que una interesante trama contrapuntística. Se elogia la belleza de ciertos coros, y el refinamiento y la plenitud de la orquestación, obtenido con un número reducido de instrumentos (trece profesores).

El sentimiento intenso que anima la obra, hace juzgar a Milhaud como un romántico, pero «un romántico francés de la tradición de Berlioz», que jamás se extravía en las «brumas del sentimiento» sino que siempre sabe conservar en su expresión la claridad latina.

LA PRÓXIMA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE MÚSICA EN GINEBRA

—El 28 del presente mes será inaugurada la exposición internacional de instrumentos y ediciones musicales en Ginebra. Ella ha dado ocasión a una serie de grandes festivales, en los cuales participarán los más famosos conjuntos de Europa y célebres directores.

El programa que se ha fijado es el siguiente:

Abril 28.—Concierto de la Orquesta del Conservatorio de París, bajo la dirección de M. Gaubert.

Abril 29.—Arianne et Barbe-Bleu de Dukas, por los artistas de la Opera Cómica y la Orquesta del Conservatorio de París.

Abril 30.—Pelléas et Mélisande de Debussy, con el concurcso de la Orquesta del Conservatorio de París.

Mayo 5.—Concierto de la Orquesta del Augusteo de Roma, bajo la dirección del maestro Molinari.

Mayo 12.—Concierto de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam, dirigido por Mengelberg.

Mayo 18.—Las bodas de Fígaro, con el concurso de la Opera de Dresde.

Mayo 19.—Festival Beethoven, con el concurso de la Opera de Dresde.

Mayo 20.—El Rosenkavalier de Strauss, dirigido por su autor, y con el concurso de la Opera de Dresde.

Terminarán estas festividadás el día 22 de Mayo con un gran certámen internacional de pianistas.





PADEREWSKI





ELMAN



STOKOWSKI



CHEMET



RACHMANINOFF



PADEREWSKI
PACHMANN
BAUER
CORTOT
ELMAN
KREISLER
KUBELIK
HEIFETZ
ZIMBALIST
CASALS

Impresionan exclusivamente discos de la afamada marca Victor.
Ellos como todo el mundo, han preferido el disco Victor.
Nuestra casa, fundada el año 1915, ha comerciado y comercia exclusivamente en el ramo Victor.
Por esto estamos en situación de ofrecer el mayor y más seleccionado

REPERTORIO VICTOR DE MUSICA CLASICA

FONOGRAFIA DEL PASAJE

TELÉFONO 3076 — PASAJE MATTE 25 — CASILLA 3582

COMERCIANTES VICTOR

El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Peletería CONDELL

CALLE CONDELL 238
Frente al Astur Hotel
Casilla 3798 :: Teléfono Inglés 4026
VALPARAISO

**La casa más antigua
y mejor acreditada.**

B. Kramarenko

ENGLISH SPOKEN
ON PARLE FRANÇAIS
MAN SPRICHT DEUTSCH

Stock permanente de toda clase de Pieles Nacionales e Importadas.
Taller especial para Transformaciones y Confecciones



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 3

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

MAYO de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Domingo Santa Cruz W.: *Por qué el Conservatorio no llena su función cultural* □ **F. S. de O.:** *La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw* □ **Carlos Humeres S.:** *La música en el Renacimiento* □ **D. S. C. W.:** *Los cuartetos de Beethoven (conclusión)* □ **Samuel Negrete W.:** *La música en Chile (1819-1869)* □ *Los libros. Crónica musical.*

ILUSTRACIONES

Letras decorativas de Ximena Morla de Subercaseaux; viñetas de Roberto Humeres S., etc.

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Elija su Piano en la Casa

Suc.ª OTTO BECKER Ltda.

La casa más antigua y acreditada

Fundada en 1865

REPRESENTANTES DE

Steinway y Sons — Blüthner — Bechstein
Schiedmayer (v. J. & P.) — Seiler — Fahr
Holwede — Rubinstein

AUTOPIANOS

J. & C. Fischer — Roth Bros.

SANTIAGO
AHUMADA, 113
CASILLA 706

S.O.B.L.

VALPARAISO
ESMERALDA, 205
CASILLA 1257

Impreso en los Talleres de la Editorial Nascimento.—Santiago de Chile, Mayo de 1927.



PADEREWSKI





ELMAN



CHEMET



STOKOWSKI



RACHMANINOFF



PADEREWSKI
PACHMANN
BAUER
CORTOT
ELMAN
KREISLER
KUBELIK
HEIFETZ
ZIMBALIST
CASALS

Impresionan exclusivamente discos de la afamada marca Victor.
Ellos como todo el mundo, han preferido el disco Victor.
Nuestra casa, fundada el año 1915, ha comerciado y comercia exclusivamente en el ramo Victor.
Por esto estamos en situación de ofrecer el mayor y más seleccionado

REPERTORIO VICTOR DE MUSICA CLASICA

FONOGRAFIA DEL PASAJE

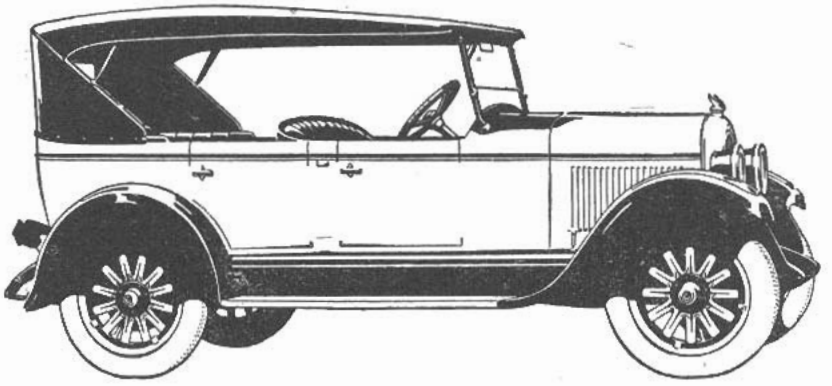
TELÉFONO 3076 — PASAJE MATTE 25 — CASILLA 3582

COMERCIANTES VICTOR

Empresa de Automóviles

"DE LUXE"

Arrendamos Autos de lujo para matrimonios, visitas, paseos, etc., etc.



SERVICIO ESPECIAL PARA NOVIOS

Hacemos contratos módicos
por horas, días y meses.

Soc. Rafael Vives & Co.

Morandé 795 **Teléfono 5077**

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago.
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I SANTIAGO, MAYO DE 1927 Núm. 3

Por qué el Conservatorio no ha llenado su función cultural

NADIE ignora ya, que los asuntos musicales pasan por una aguda crisis: la prensa y la Sociedad Bach, piden, en los términos más apremiantes, una reorganización radical del establecimiento que el Estado mantiene como único vehículo de la cultura musical. «El Mercurio», en una actitud valiente y franca, ha declarado editorialmente por tres veces, que el Gobierno malgasta los fondos públicos en un organismo que, pésimamente orientado, a la vez que revestido del respeto supersticioso de institución oficial, es en el día de hoy el tropiezo mayor que halla entre nosotros el desenvolvimiento del arte nacional; esto ha venido a revelar al público, que, desde hace años, la Sociedad Bach, silenciosamente, trabaja por salvar el escollo y viene librando batalla tras batalla, en contra de un criterio cuya visión no ha salido moralmente de la Calle San Diego y que se halla, apesar de todo cuanto se dice, profundamente complacido de si mismo.

La verdad es que la misma trascendencia de la lucha empeñada, imponía la reserva que la Sociedad no ha creído necesario usar en otras ocasiones.

Las personas que, sin mayores antecedentes, se hayan impuesto de las publicaciones aparecidas y prescindiendo de la diversa autoridad de quienes ellas proceden, quiera formarse a su sola luz una idea cabal de la cuestión, llegarán, fatalmente, a quedar desorientadas, ante la pasmosa seguridad con que los elementos oficiales se autodeclaran inimitables, únicos, admirados universalmente y a la altura de las más famosas autoridades docentes del mundo. El Director del Conservatorio se hace entrevistar por el representante de una revista que se distingue por sus desaciertos cada vez que se ocupa de arte, y declara: «El Conservatorio, no necesita de reorganización». Sin embargo, es patente la esterilidad absoluta del establecimiento,

el rango enteramente inferior en que se le mantiene, la ignorancia y falta de preparación de parte del profesorado y la dedicación principal de él, a instruir mediocres aficionados con títulos profesionales. Es también patente el alejamiento del Conservatorio de todos los artistas chilenos.

¿Qué fenómeno ocurre? ¿Son las autoridades del Conservatorio malévolas hasta el punto de cegar intencionadamente la acción del Gobierno con declaraciones rotundas de su perfección? Creemos que el hecho es mucho más trascendental y curioso: Chile, apesar del descuido de los dirigentes educacionales, ha evolucionado; nuestra cultura, pide hoy una docencia amplia y las actuales autoridades musicales se han quedado atrás, porque pertenecen a una época en que al músico le bastaban solo sus notas y al tipo ideal que aspira a formar la enseñanza, le era indiferente todo conocimiento sobre arte. Así ha podido declarar en la misma entrevista que hemos aludido el Director del Conservatorio, que la misión del establecimiento es formar «obreros del arte», aun cuando la mentalidad de éstos sea realmente la de un obrero y ni siquiera la de un obrero de 1927.

Existe, en el juicio contradictorio que se hace de la función del establecimiento del Estado, una discrepancia fundamental acerca de los fines que debe tener un organismo musical único, y de la función que representa en nuestra enseñanza.

¿Cuáles son las necesidades que debía llenar el Conservatorio Nacional de Música? En primer lugar, la de ser el eje propulsor de la cultura musical chilena; en esta actuación capital le incumben todas las medidas de orden general sobre el arte de su dedicación, tanto en cuanto estas se relacionen con los conocimientos humanísticos, como en cuanto significan aliento a la producción musical del país. Segunda función del Conservatorio es la que dice referencia a las personas que en él estudian; la instrucción del Estado tiene por fin llenar la función social de dar campo al talento que se produce en Chile, ya sea éste dirigido a la composición, a la pedagogía o a la práctica instrumental; tres aspectos de una sola misión que es la de guiar a los jóvenes artistas. La Dirección del Conservatorio, sin embargo, cree haber llenado su cometido, produciendo al año ocho o diez pianistas, y estos, faltos de la cultura, que ellos solos se ven precisados a buscar si desean, en verdad, salir del poco confortable epíteto de «obreros del arte» en el extricto sentido del término.

Ahora, cabe preguntarse, ¿llena el Conservatorio Nacional de Música este múltiple fin? ¿Puede decirse que él sea tan perfecto que nada tenga que envidiar a los mejores establecimientos del mundo?

Creemos fundadamente que es hoy día más bien un elemento retentivo del progreso y que, después de los pasos que ha dado la

Sociedad Bach, es de tal modo patente la incompetencia directiva de quienes están a su cabeza, que sin un cambio total de orientación y de personal, son inútiles todos los buenos propósitos que pueda abrigar el Ministerio o la Superintendencia de Educación.

* * *

Nada hay más evidente que la insuficiencia del Conservatorio como función cultural; es este un punto que aun no cabe en la mente de sus directores.

En rigor, ellos no son responsables; el Gobierno de antes, él que creía que con un Consejo de Instrucción verdadero jurado docente, elegido por los partidos políticos o por los ascendientes históricos de ciertas familias bastaba para enderezar la enseñanza pública, puso a la cabeza de los establecimientos artísticos personas dotadas de conocimientos técnicos, pero desprovistas del ascendiente cultural de un director. En aquellos felices tiempos en que el Conservatorio era gobernado por una «Junta de Vigilancia», especie de tutelaje colectivo de ciertas personas, cuya singularización en la clase alta les había granjeado fama de artistas, era indiferente toda idea estética; hoy nos parecen épocas mitológicas y es admirable que en tan pocos años hayamos dado vuelta tan redonda. Nuestros padres creían de buena fe que el hombre culto era el que llegaba a tener un título universitario, y a este, le era solo indispensable la lectura de ciertos autores o de determinados filósofos; en cuanto a nociones sobre arte, eran cosa de especialistas. Cuando algún caballero pasaba por artista era porque adquiría obras de arte o solía hablar de pintura; el músico pertenecía a la categoría de gente rara, casi sospechosa. Entonces, ¿qué importancia podía tener la historia de la música? ¿para qué necesitaba el pianista o el violinista saber más allá de sus corcheas? Lógicamente, el Conservatorio Nacional de Música era, como la Escuela de Artes y Oficios, un organismo destinado a dar profesión honrada a ciertas personas que ganaban su vida alrededor de las compañías líricas que venían de Italia y ultimamente, como empleados en teatros o cafees. Agréguese a esto uno que otro ejecutante o profesor formado en el empirismo, y tendremos el ideal de la labor que se asignaba al establecimiento.

Para desgracia de los que dirigen el Conservatorio, la cultura chilena hizo necesaria una nueva actitud; vino por si sola su anexión a la Universidad de Chile, (principio de dignificación). Aquí habría debido producirse la reforma de sus bases y el encauzamiento de sus programas dentro de una visión más amplia, más universitaria en el recto sentido.

La actitud de la Dirección del Conservatorio fué, sin embargo otra, y al ocurrir a su paso la inapreciable ayuda de la Sociedad

Bach, entonces comenzando su labor con la idea de una acción común, la tachó de contraria a los propósitos del establecimiento.

Ya ha sido puesto en conocimiento del público, cómo, siendo necesaria hace dos años la manifiestación de una autoridad representante de los intereses generales del arte, la Sociedad Bach se vió obligada a asumir ella, por si sola, este papel esencial del Conservatorio; la dictación del Decreto-Ley 707 que pensionó músicos en Europa, el 801 que creó el Consejo de Enseñanza Musical y la reciente reforma instituyendo la Dirección General de Enseñanza Artística, son otras tantas obras cuya iniciativa debió corresponder al Conservatorio y que no acierta uno a explicarse, cuando piensa, que ellas lo han tenido como único enemigo. Es por esto que cabe afirmar categóricamente, que la actual dirección del Conservatorio carece de la autoridad moral para dirigir actividades que ella misma ha combatido y que se impone como medida indispensable una cambio en las personas que la tienen.

La labor directiva de la cultura musical del país, asignada al Conservatorio, ha sido indispensable en épocas en que era éste el único representante, dentro de las actividades educacionales, del arte musical, y será esencial, aun en el actual sistema, en que, más o menos lógicamente, formará el núcleo verdaderamente directivo del Consejo Musical la representación del establecimiento. Para que ella pueda ser desarrollada con fruto, deben subsanarse los defectos principales de la actual orientación: el misoneísmo, el italianismo y el prejuicio anti-nacional.

El venerable maestro francés, desaparecido hace muy poco, André Gedalge, en el prólogo de su profundísimo estudio de la Fuga, hace notar el hecho de que la música es el único arte cuya enseñanza suele no estar basada en la práctica de los grandes maestros. La armonía se estudia aun conforme a verdaderas recetas que nadie, ni los mismos tratadistas practican, otro tanto ocurre con el Contrapunto y la Composición, hasta el grado de que, en los conservatorios, se hace casi un campo separado de las prácticas de escuela y de la verdadera obra de arte. El nuestro no hace excepción: sus programas copiados de Milán, (uno de los peores establecimientos del mundo), llevan el sello del academismo y de la estrechez de criterio. El estudiante, junto con aprender el álgebra de su armonía, cobra horror a todo lo que se sale un poco de ella y en especial al arte moderno que ha convulsionado sus leyes como ninguno. Existe en el Conservatorio un verdadero misoneísmo; no se conocen, ni se reciben, ni se estudian, las obras que cada año van determinando la marcha del arte; solo se tocan obras modernas rara vez y entre éstas, por lo general producciones de gusto dudoso. No sabemos que jamás se haya hecho en el Conservatorio, porque en realidad no les ha merecido interés, ni siquiera un intento de dar a conocer Pelleas et Mélisande, las obras de Ravel, de Falla, de Schönberg o de

Strawinsky. El misoneísmo de la enseñanza oficial, llega a todas las manifestaciones esencialmente modernas, como es el culto por Bach y por todos los autores anteriores al siglo XVIII. A Bach se le estudia como ejercicio mecánico, no se le dá la importancia que tiene y, por cierto, que los alumnos del Conservatorio ignoran sus obras de órgano, sus cantatas, cuyas arias podrían con fruto nutrir el espíritu de los estudiantes de canto, más bien que los trozos de «Cavallería» o «Pagliacci»; hasta 1924, en el Conservatorio jamás se había ejecutado una obra de conjunto de Bach... Igual desconocimiento hay de los polifonistas, no interesan a los futuros virtuosos las composiciones de un Palestrina ni de un Victoria, ni las obras de un Frescobaldi o de un Cabezón; a los alumnos del Conservatorio les falta totalmente el amor a su arte, la curiosidad, la sed del músico, y se contentan con repetir eternamente las mismas composiciones que ya nos hastían en los conciertos. En cambio ¡cuántas obras mediocres figuran en los programas, cuántas cosas que la más elemental delicadeza aun aconsejaría retirar a sus directores!

En el Conservatorio, predomina una marcada tendencia italiana y esto, no por cierto de la gran Italia de antes, ni de la muy estimable de Malipiero o de Casella, sino de la que carga el fardo verista. Hasta hace poco, se obligaba a todo el alumnado a practicar la lengua del Dante, sin ni siquiera cerciorarse del conocimiento de la propia; es axioma allí, que el canto solo es practicable en italiano. ¿No vimos la manera tan sentida con que se deploró la muerte de Puccini?; triste es constatar que no se hizo lo mismo, hace años, al fallecer Debussy. La orientación del Conservatorio carece en absoluto de sentido crítico, fruto de ello es la creencia que un país puede estar perpetuamente a la cabeza del arte.

Directamente relacionado con el anterior defecto, es el espíritu anti-nacional del Conservatorio: aun cuando hay chilenos que necesitan escribir en italiano y aun componen «barcarolas» «tenerezzas» o «visiones», la Dirección del establecimiento, que rara vez teoriza, afirma, en todos los tonos, que el arte en Chile no existe y no existirá, porque no hay «materia prima» en el chileno; esta afirmación categórica, que oímos por vez primera de los labios del propio Director en la sesión de la Comisión de Reforma, de 25 de Noviembre de 1925, nos sublevó en nuestra raza; hace pocos días la volvimos a oir a un chileno y la hemos visto estampada en un diario de Santiago, no ha mucho, con la firma de cierto centro anónimo de estudiantes del Conservatorio. Para salvar la lógica conclusión de que entonces el establecimiento y su Dirección son inútiles, se afirma que el chileno «tiene pasta» de ejecutante... Quien haya leído los rudimentos siquiera de un tratado de psicología musical, se sonreirá de una aserción que nos haría dignos de ser visitados por una comisión de sabios alienistas , si no fuera la más petulante y ridícula invención, para justificar una esterilidad cuyas causas se conocen

de sobra y que es solo imputable al ambiente inculto, a la falta de horizonte, al ningún interés que hoy pueden despertar estudios hechos como los musicales. Cuando llevemos cincuenta años de verdadera enseñanza e investigación, podrá decirse algo sobre las facultades predominantes en un país joven. Es en realidad vergonzoso que un establecimiento que se rotula «nacional» y que se costea con fondos del Estado, lance a circular especies de esta índole.

En el hecho, la Dirección del Conservatorio no ha comprendido sus deberes culturales y no hay a estas alturas quien pueda abrigar fé que ella los comprenda nunca. Para ella, orientar, cultivar artistas, es *crearlos*, lo que, afirma, le es tan imposible como suscitar genios «que aparecen uno en cada siglo».

* * *

Ya que el Conservatorio no llena sus funciones culturales, ¿cómo cumple su misión con los que en él estudian? Los alumnos son víctima de tres defectos capitales: del exceso de matrícula, de la confusión de las carreras y de los malos planes de estudio.

Nada hay tan propio de nuestra actual enseñanza de la música como la muchedumbre. Un antiguo Director del Conservatorio nos refería cierta entrevista con un Presidente de la República en demanda de subsidios para su establecimiento, la primera cuestión que pone el Mandatario, no es qué calidad o qué rumbo tiene, sino qué volumen representa. Ochocientos alumnos dice el Director y el Presidente queda con esto convencido de que se trata de un esencial organismo de la Nación. No de otro modo se explica, la oposición sistemática de la Dirección del Conservatorio, el discutirse el Decreto-Ley 801, a que el establecimiento fuera seccionado o que, en cualquiera forma, se atentase en contra de su número fabuloso de estudiantes: hay la creencia de que mientras éste es más voluminoso, es más segura su consulta en el Presupuesto del Estado, aun cuando después de dictada la Ley, ha dejado de estar a la merced de un capricho parlamentario.

La Dirección del Conservatorio no ha reflexionado jamás en la significación de la función del Estado en frente de la enseñanza artística, hay la creencia de que ella está destinada a todos cuantos *se sientan inclinados a seguirla, aun cuando sea solo por razones de* proximidad de domicilio, de conveniencia en poseer una profesión de emergencia para las vicisitudes de la vida, o cualquiera otra consideración personal.

La enseñanza del Estado, los fondos públicos que en ella se gastan, están destinados a subvenir la misión del Gobierno *de dar campo a las actividades artísticas*, él lo hace en la medida de sus fuerzas, con la sola condición de que instituya una enseñanza honrada y completa. Es la diferencia que hay con la instrucción general:

ella corresponde a todos los habitantes de la República; la artística solo a los dotados. Con el afán actual de instruir muchedumbres, sin selección, la Enseñanza Pública, por una errada comprensión de su deber, no recoge la gente que debe y la poca de valer que cae en sus aulas, se malogra en un mar de mediocridades.

Sabemos que en este punto sitúa su gloria la actual Dirección; para ella la cuestión no es enseñar bien sino enseñar a mucha gente.

Según los estudios que han hecho los psicólogos, solo el hombre anormal es totalmente negado para los estudios artísticos, lo corriente es que al niño que se da enseñanza adecuada, llegue, por lo menos, a una mediocridad artística. Si el Estado pudiese gastar varios millones de pesos en cada escuela artística, lógico sería que estas bajaran gradualmente la escala de sus exigencias para la admisión. Por desgracia cada una de nuestras instituciones oficiales de esta enseñanza, tiene solo consultado un total de doscientos mil pesos, ¿no es lógico, entonces, que ya que la suma no alcanza para instruir a todos los que tienen alguna aptitud, seleccione los más capaces? ¿será preferible que por enseñar a muchos desnaturalice la instrucción hasta hacer un engaño de ella?

En arte no rige la solución del problema de la subsistencia, en que suele ser preferible dar de comer mal a muchos que bien a pocos; el artista nace, hay que captarlo, que pulirlo, que robustecerlo. En el Conservatorio del Estado con la actual matrícula es imposible todo trabajo serio, de ella vienen las clases hechas a carrera, en salas atestadas y el deplorable sistema de las ayudantías, o sea, de la creencia que un profesor puede ser substituído por alumnos. En esto hay que proceder con honradez: *el Estado solo debe instruir el número extricto de individuos a los que pueda dar enseñanza racional y completa, según los recursos de que dispone: su misión no es mantener un gran Conservatorio sino uno bueno.*

Segundo defecto capital es la confusión de las carreras, esto hace del Conservatorio una Torre de Babel; al alumno hay que hablarle luego en la lengua que necesita para su porvenir.

Exceptuando los compositores, que conforme al dogma del establecimiento no tienen cabida porque la raza chilena no proporciona material y cuando alguno surge, hay que enviarlo a Milán, los alumnos al salir del Conservatorio reciben indistintamente dos nombres,—el de «concertista», esto es, capaz de dar conciertos y el de «profesor». En vano se buscaría la causa de este doble título, por lo general aparejado; ambos hacen iguales estudios y carecen de la debida cultura no solo general sino musical; sin embargo, el «profesor» está destinado a *enseñar* el arte. De aquí ha venido el natural descrédito que existe en el magisterio por el profesor de música, sinónimo de empírico y el pintoresco reemplazo del Conservatorio en la concesión de semejantes títulos por... el Instituto de Educación Física. No vemos fuera del desarrollo de los músculo de la

laringe, del antebrazo o de los dedos, la relación entre este establecimiento y enseñanza musical; se trata de otro de los organismos que la necesidad, que «caret lege», ha hecho surgir en el país.

La Dirección del Conservatorio, que no se distingue por la claridad de su inteligencia, no ha sentido la necesidad del rumbo diferente de cada estudio; ha creado un «tipo standard» de instrucción, excesivo en parte para los instrumentistas, incompleto para los profesores, (y para los compositores si existiesen), e insuficiente, culturalmente hablando, para todos. Confunde la relativa similitud que hay entre el obrero que gana su vida ejercitando un acto material y el músico que toca, con la *similitud mental* entre ellos, que no debió existir jamás. El compositor estudia el máximum de todo lo que se sabe sobre música, el profesor le sigue en profundidad; el instrumentista, (exceptuando el que desea hacer estudios superiores), el «orchesterschuler» de Alemania, ese sabe menos que los anteriores, pero no queda en el estado mental rudimentario en que lo deja el Conservatorio Nacional.

Es preciso convencerse de una vez, que la música, aun cuando no se crea, proporciona materia para actividades muy diversas; que estas actividades, si tienen algo de común, no es en cuanto ellas se encuentran en el campo de los estudios instrumentales, sino en el de los culturales, que los conocimientos técnicos teóricos deben ser administrados al alumno, en la dosis de su conveniencia, casi desde su ingreso al establecimiento y que la carrera pedagógica musical no tiene por qué diferenciarse, en cuanto dificultad o preparación para abrazarla, de los requisitos y planes generales que rigen la concesión de todos los demás títulos docentes que otorga el Estado.

El título pedagógico musical es hoy, por desgracia, patrimonio de demasiadas personas y de ellas hay muy pocas con la debida preparación. El profesorado mismo del Conservatorio se halla abultado, produciendo la pulverización de las horas de clases y por lo tanto impidiendo que éste pueda dedicarse a su labor por falta de una remuneración conveniente.

Nada hay más irrisorio que los sueldos que se cobran en el establecimiento de música oficial, y esto no es causa sola del presupuesto, sino de que demasias personas sitúan la base de su profesión en ser profesores del Conservatorio. ¿Hay algo desdoroso en no ser miembro de su personal docente? Creemos que no; la profesión musical es amplia, el Conservatorio, de estar bien organizado, debe dar la sensación de confianza a todo el magisterio y evitar que éste, por asegurar el triunfo de su alumnado, se dedique a la caza de unas cuantas horas, aun cuando su sueldo sea menor que el de un portero de cualquier oficina pública.

El profesorado, del Conservatorio debe ser: reducido, muy competente y muy bien pagado.

Decíamos también que el alumnado del Conservatorio padece las consecuencias de la mala organización de los estudios. Esto es efectivo y se puede condensar en dos puntos: la mala gradación e inconexión de ellos y su criterio anticuado.

Ya hemos hecho notar antes que, por causas perfectamente averiguadas, ha existido la creencia de que al músico le basta saber leer y escribir y que aun es incompatible el estudio simultáneo de la música y de las humanidades; el Conservatorio funciona muchas veces en horarios no combinados con los liceos y estos imponen planes a sus alumnos, que no les dejan tiempo para seguir debidamente los estudios musicales.

En consecuencia, tenemos músicos al margen de todos los problemas culturales. Los estudios humanísticos no están destinados a formar sabios; ellos tienen por fin principal desarrollar la mente del niño, darle amplitud, hacerla pasar por cierta gimnástica que la hace apta, con ideas generales que se aconchan, para todas las actividades de la vida. ¿Por qué van a formarse los músicos en un criterio diverso? ¿No es la música una profesión esencialmente intelectual que debe ir aparejada a una cultura artística general muy completa y a una mente muy ejercitada? ¿Hay algún gran artista que haya surgido sin un espíritu cultísimo, sin que, por sus estudios, o por sí solo se haya buscado la claridad intelectual? Los músicos del Renacimiento eran insignes humanistas, Bach, teólgo y latinista; Haendel doctor en filosofía, Beethoven, (que recibió poca educación), un sediento de instruirse; Wagner un hombre «de omni re scibile» y los artistas modernos, por lo general musicólgos, historiadores y profundos pensadores. Sin embargo el Conservatorio se declara satisfecho con formar mentalidades pequeñas de «obreros del arte» a quienes, como a un albañil o a un carpintero, es inútil hacer explicaciones generales.

El problema es de sencillísima solución y hoy mucho más, desde que las autoridades educacionales se han independizado del yugo universitario y pueden tratar libremente sus necesidades.

Añejo, como el criterio que dicta esta inconexión humanística es el que preside la organización misma de los estudios musicales. Uno creería que ya que al alumno no se exige cultura general, se le pedirá siquiera la musical especialista; nada de eso, no hay en los estudios del Conservatorio una gradación intelectual, faltan en él los estudios analíticos y los superiores. El alumno debe conocer a fondo su arte, en mayor o menor escala según sus necesidades y deben todos sin excepción, estudiar intensamente la Historia Musical, la Estética y la Historia General del Arte; de tal manera que sean capaces de juzgar el momento en que viven y que lo hagan sin perturbaciones del criterio.

En el Conservatorio falta por completo la cultura musical, no hay quien la dé, no hay una biblioteca que en el alumnado pueda

hacer investigaciones, leer obras musicales o críticas. Cosa admirable es cuando a uno le miran con cara de asombro porque habla de la gran edición de la Bachgesellschaft, de la de Haendel, Palestrina o Victoria, cuando uno menta los Corales Dogmáticos de Bach, algún trozo de la Tetralogía, algún poema de Strauss, de Debusy o de Strawinsky. El pianista sabe su piano, el violinista su violín, pero nada de lo que no les pertenece; la Biblioteca del Conservatorio es un archivo polvoriento y «sancta-sanctorum» del Director, en que se guardan materiales de ejecución.

El misoneísmo que hemos apuntado antes, preside los planes de estudio, al alumno no se le familiariza desde pequeño ni con el ritmo, ni con la armonía, ni con el espíritu de la música de hoy. Tocar música moderna, es casi una picardía y demostrar por ella preferencia es causa de grave sospecha de pasarse a otro campo. Sin embargo la música moderna tiene sus estudios, sus tratados y su teoría.

Con lo que dejamos dichos, se tocan los defectos más capitales de la actual organización, no es raro así que la Sociedad Bach, que ha señalado desde su aparición la necesidad de abrir las ventanas del arte al pasado y al presente, haya encontrado en un establecimiento semejante, primero la sospecha y luego la hostilidad. Podrían anotarse numerosísimos otros, unos de ellos muy odiosos, como el personalismo que en el Conservatorio impera sin contrapeso, la organización administrativa misma de él, no conforme con lo que debiera ser, el sistema poco racional de exámenes, el seccionamiento de los estudios instrumentales, la ausencia de estímulo al arte nacional etc.

La mayor parte de estas críticas a la actual Dirección podrían haberse evitado si ella no hubiese opuesto una negativa cerrada a toda iniciativa de mejora y si, con su poca diligencia, no hubiese llegado a perder todo ascendiente aun ante las autoridades docentes. Los cargos son una cosa, la situación que los hombres dan a los mismos es otra, con iguales normas pueden hacerse cosas buenas y malas, es cuestión solo de sentir la marcha de lo que uno dirige, y si uno no puede por sí mismo imprimirle rumbo, saber plegarse, en la oportunidad, a las corrientes que verdaderamente responden a una mente idealista y saber caminar con ellas. Tal es el error fundamental del Conservatorio, error ante todo de inteligencia y tales son las ideas que el suscrito, en su calidad de Director General de la Sociedad Bach ha sostenido y sostendrá como su representante que es, en el seno del Consejo de Enseñanza Musical.

DOMINGO SANTA CRUZ.

La obra de Wagner comentada por Bernard Shaw



EORGE Bernard Shaw, que con sus ojos inquisidores y burlones escudriña el fondo de las almas, sintió un día la intensa preocupación de satisfacer la necesidad de dar a conocer el sentido filosófico de las obras de Wagner. Aun los desocupados turistas de Bayreuth, dice, necesitan saber la historia del «*Anillo*», que es la obra maestra de Wagner, amén de otras indicaciones sin las cuales el visitante no sabrá jamás qué es lo que cantan en la escena». Así nació «El manual del perfecto wagneriano».

Numerosos comentadores antes de Shaw habían considerado la obra wagneriana desde un punto de vista puramente musical, o bien en su aspecto sentimental y místico. Pero estaba reservado a este moderno crítico el descubrir el sentido social que poseen estas obras. Cree que este sentido solo es capaz de revelarse a unos pocos hombres superiores, a cuya categoría, declara sin falsa modestia, él cree pertenecer. «No es posible, dice, vivir percibiendo solamente algunas ideas y motivos elementales de emoción, y guardando por lo que no se entiende la reverencia que se siente por un ser superior. Es necesaria la comunión de ideas que debe existir entre el maestro y sus discípulos».

Y, hecho este preámbulo, empieza así su comentario: «La música de Wagner no es drama de remota antigüedad: el espectador no puede menos de reconocer allí una imagen de su vida propia, apesar de filtros, anillos y mágias». Luego nos explica que la historia del «*Anillo*» es el reflejo de una convulsión política, de las luchas de la moderna civilización capitalista, de los graves problemas que conmovieron la sociedad en el siglo XIX, todo lo cual pasa desapercibido a la mayoría de los oyentes, por más susceptibles que sean a la emoción musical o poética. Es el conflicto de la Humanidad con sus dio-

ses y gobiernos, del hombre que lucha y se redime por la afirmación heróica de su voluntad afianzada en su propio valer. Es, como agrega Shaw, «La imagen de la vida misma que arrastra con fuerza fatídica hacia adelante, que nunca se somete ni se inclina, ascendiendo cada vez más gracias a su propia e inexplicable energía, hacia más elevadas manifestaciones, cuyas necesidades sobrepasan continuamente a las instituciones creadas».

En «*El Anillo*», lo divino significa debilidad y esclavitud, y lo humano, fortaleza e integridad; todo lo cual, declara Shaw, es la clave mayor de sus problemas, y hay que tenerlo en cuenta para la comprensión del simbolismo que encierran.

Dentro de este simbolismo, *Wotan* encarna la religión sobrenatural y el constitucionalismo político; *Sigfrido*, el idealista romántico, el hombre libre, sin prejuicios, que quiere redimir a la humanidad de la esclavitud y de la hipocresía: es el Super-Hombre de Niesztche. *Alberico* es el capitalista burgués que explota al pueblo representado en los enanos, (Nibelungos) y en los gigantes, tan fuertes como necios; y por fin, *Loki* es el genio de la falsedad y de la argucia, especulador, gestor o abogado sin escrúpulos, parásito que existe en toda sociedad, y que se lleva siempre la mejor parte sin más trabajo que el de imaginar sus engaños.

* * *

Todo este mundo filosófico corresponde en la vida de Wagner a experiencias reales y dolorosas de su alma inquieta por anhelos de renovación y de justicia. Wagner fué siempre revolucionario por naturaleza, pues, como dice Baudelaire. «El hada del descontento por todo lo que existe lo acompañó siempre, y así forzosamente debía encontrar en los conflictos de la vida más dolores que cualquier otro».

Unido a Bakounine, en quien vió al héroe capaz de realizar sus aspiraciones de libertad, fué, después del fracaso de su intento revolucionario, desterrado por doce años, en calidad de «*sujeto peligroso*» lo cual contribuyó más a afianzar en su espíritu las tendencias socialistas que tanto influenciaron su obra. Y, como agrega Niesztche, las circunstancias lo hicieron filósofo y crítico, y, para realizar sus obras, se convirtió en actor de genio prodigioso, que desesperado y descontento con los medios ordinarios, reunió a todas las artes a fin de revelar sus intenciones al público.

¿Cómo explicar que años más tarde el anarquista romántico, desdeñoso de toda facultad razonadora, ingrese a las filas del partido gobiernista, y escriba, después del triunfo Alemania en 1870, la «*Kaisermarch*»?

Para algunos esto no tiene otra explicación que no sea la misma naturaleza inquieta y contradictoria del gran músico. Como dice Romain Rolland, «Nuestra multiforme naturaleza se imprimía en

él de tal manera, que parecía varios hombres reunidos en un solo; cuando se encontraba extenuado por haberse manifestado como el más agresivo y sangriento de los reformadores, aparecía como un pesimista adorador del nirvana. Su cerebro cambiaba tan amenudo como su modo de ser». Con lo que concuerda esta apreciación de Chamberlain: «Su música es de un artista ante todo apasionado y sensual, y sus ideas las de un justo que no admite otro guía que la sola razón».

Pero existe en esto una causa más profunda que se puede encontrar en el desencanto que experimentó el espíritu de Wagner al contemplar el fracaso y la impotencia de sus teorías al ser llevadas a la práctica. Como dice Shaw, «Tuvo que aprender que el mundo no está gorbernado por escrituras, ni por buenas intenciones».

Desengañado, comprendió que más vale la tiranía de uno que la de muchos, ya que la sociedad humana no puede subsistir sin dirección. Su elevado idealismo no cabía en los estrechos moldes que le ofrecían las luchas políticas, pues aspiraba a una realización más vasta y más perfecta, que Lichtenberger define admirablemente en estos términos: «Wagner es revolucionario, por que condena los gobiernos fundados en un pie utilitario; condena al demócrata que lucha para sí mismo; al revolucionario rencoroso y al socialista que es nocivo en su injusta igualdad: todo lo fundado en un fin utilitario es atacada por él. Moralmente, exige piedad conciente hasta el renunciamiento, enderezar la voluntad desviada abdicando del egoísmo degradante, luchar por el ideal noble, íntimo, casi abstracto, en dos palabras, el «*misticismo cristiano*».

Así, la última transformación del pensamiento wagneriano que encarna en «*Parsifal*» nos muestra una filosofía elevada, íntima y justa de nuestra humanidad que lucha sostenida por el desinterés y el amor. En él, el hombre se redime cuando llega a elevarse hasta la clara percepción del sufrimiento y de las corrupciones, y adquiere la evidencia de que la voluntad egoista y el deseo impuro son los engendradores de nuestros males y desdichas. Solo podremos libertarnos de ellos si logramos anular todo deseo mezquino: entonces, según la fórmula de Wagner, llegaremos a constituir «La conciencia de lo inconsciente».

* * *

Para Bernard Shaw, que encara el wagnerismo desde su punto de vista exclusivo de sociólogo, las cosas aparecen de muy distinta manera. He aquí como juzga a «Parsifal»: «Cuando Wagner dejó terminado la partitura del «Crepúsculo de los Dioses» ya había aceptado el fracaso de *Sigfrido* y el triunfo de la trinidad Wotan-Loki-Alberico como un hecho consumado. En aquel entonces dejó de lado los sueños de héroes y heroínas y las soluciones finales, y

concibió en «Parsifal» un nuevo protagonista que, como él mismo anunció, no había de ser un héroe sino un tonto o un loco, armado de una espada que, en vez de poder cortarlo todo no había de servirle para nada: es decir, un héroe que en vez de estusiasmarse y alegrarse con matar un dragón, se avergüenza de haber tocado siquiera un cisne».

Igual incomprensión demuestra Shaw al referirse a «Tristán e Isolda»: «*Tristán*, dice, es un asombroso traslado a la música de las emociones de dos amantes, que son ofensivas e indecorosas, y el sentido común desdeña admitir el amor como una panacea. Tristán e Isolda es un poema de destrucción y de muerte».

Bien mezquina manera es esta para juzgar un maravilloso poema que muchos estiman, con razón, la cumbre más alta a que llegó la música después de Beethoven. El constituye la confesión más íntima del alma insatisfecha de Wagner, que como escribe, «No gustó jamás verdaderamente la dicha del amor».

Shaw parece sentir sólo la pasión en ese amor, y no su heróica belleza. Wagner siempre reconoció en el impulso que arrastra al hombre hacia la mujer el principio más sublime que puede guiar al individuo. Ahora no reniega de él, pues sabe que ese amor lo ha purificado, lo ha separado de la vida dándole serenidad de asceta para decir *nó* al deseo de vivir. Es una muerte victoriosa la de esos dos amantes.

Como se sabe, este poema es la trasposición musical de la pasión que experimentó Wagner por Matilde Wasendonck, esa delicada confidente que supo inspirarle los sentimientos más intensos y sublimes de que es capaz un alma humana. Sentido íntimamente, no es un poema de destrucción y de muerte, como cree Bernard Shaw, sino un poema de amor y renunciamiento.

Pero el gran escritor inglés, reflejando la psicología de nuestro tiempo, adopta un temperamento más simple al interpretar estas obras, y destilar de ellas solo su aspecto social, olvidando la filosofía íntima, la vida interior de los seres que reflejan la música y el drama. Si llega a percibir las emociones, es siempre bajo un aspecto de ironía e intolerancia, como queriendo librarse de su imperio escudado por la coraza de sus burlas.

F. S. de O.



La Música en el Renacimiento



E puede afirmar con certeza que en ninguna época la música fué más general y profundamente comprendida como durante los siglos XV y XVI. En la universalidad de conocimientos que suponía entonces una buena edución, ella encontraba un lugar preferente: todo caballero, como recomendaba Baldazare Castiglione en su «Cortigiano», debía estar en situación de leer una partitura a primera vista, y poseer la técnica de diversos instrumentos. Así, no debe sorprendernos el hecho anotado por Burckhardt (1) de que los virtuosos y aficionados formaban legión, y que en cada palacio existían riquísimas colecciones de instrumentos que se utilizaban de continuo. La música presidía todos los momentos de esa vida suntuosa y refinada.

Para las ceremonias del culto, Palestrina, Victoria, Gabrieli y tantos otros genios creaban un mundo sonoro de tal nobleza expresiva y refinamiento de forma, que ha quedado al través de los siglos como un modelo sin imitación posible. Las fastuosas fiestas mitológicas, imaginadas muchas veces por artistas como Leonardo de Vinci, tenían siempre, como elemento indispensable, la música de los coros y de los instrumentos; y en esos ostentosos «triunfos» en que se complacía el orgullo de los monarcas, era también parte esencial el cortejo de los músicos (2) Y por fin, los cronistas y los pintores nos han conservado el recuerdo de esos conciertos íntimos que se realizaban con tanta frecuencia en el interior de los palacios o en los jardines.

Nunca, como entonces, ha habido un mayor número de inteligentes mecenas. Todos los príncipes y soberanos rivalizaban en este

---

(1) Jacob Burckardt.—La civilization en Italie au temps de la Renaissance.

(2) Véase el «Triunfo del Emperador Maximiliano» colección de grabados atribuídos a Durer, documento precioso para el estudio de los instrumentos usados en esa época.

punto, pues nada se consideraba mas propio a dar lustre a una corte como una selecta capilla regida por un músico de fama. En Florencia, Lorenzo de Medicis fundó una «Escuela de Armonía» a la cual perteneció el ilustre humanista Marsilio Ficino. Pedro de Medicis y el Papa León X heredaron de su padre extraordinarias disposiciones para la música; El Emperador Maximiliano es llamado por uno de sus biógrafos «musices singularis amator», y en el grabado de la época, que reproducimos, se muestra en medio de los músicos, entregado a su pasión favorita. Carlos V se distinguió igualmente por la protección que dispensó a los músicos. Su organista fué Antonio de Cabezón, y famosa era en todo el mundo su capilla de cantores. Los historiadores nos cuentan que recluído en Yuste, tomaba parte en unión de los monjes en la ejecución de los cánticos sagrados, y seguía con profundo interés la obra de todos los grandes polifonistas de su tiempo.



El emperador Maximiliano y los músicos, grabado de Hans Burgkmair.

Felipe II cuidó personalmente de la organización de la capilla del Escorial, y en él Tomás Luis de Victoria encontró un decidido protector. La reina Isabel de Inglaterra era considerada como una instrumentista eximia, y los grandes músicos ingleses de su tiempo, Byrde, Bull, Gibbons, le dedicaron sus obras escritas para «virginal».

Por fin, terminaremos esta enumeración que se podría extender considerablemente, mencionando a Francisco I, el rey galante, que también era un apasionado de la música, y que fué el primero que organizó en su palacio, además de la obligada capilla, un cuerpo de músicos «d'appartement» o sea de cámara, con el astuto propósito, según afirma un cronista, de que las damas de la corte pudieran venir con este pretexto a su presencia, sin las complicaciones ordinarias del ceremonial cortesano.

* * *

Pero es sobre todo al estudiar la relación estrecha que hubo entre la música y las demás artes en el Renacimiento como podremos tener una idea de la influencia profunda de la música en la sensibilidad de esa época.

Para Spengler, en el siglo XVI se verificó en la pintura una revolución esencial con el descubrimiento del espacio y de la persepectiva. Con ella nació esa ciencia de la composición pictural, de la disposición armónica de los cuerpos en el espacio. Leonardo indentificó estas leyes de la composición pictórica con las leyes de la música, al decir en su «Tratado de la pintura»: «¿No sabéis que nuestra alma está hecha de armonía, y que la armonía se engendra de la simultaneidad y la proporción de los objetos que se ven o que se oyen?» En lo cual concuerda Spengler: «El Renacimiento llevó la composición de los grupos a tal altura, que ha seguido siendo un modelo para los siglos posteriores; más ese orden nacía del espacio, y en sus últimos fundamentos era como una música suave de la extensión, impregnada de luminosos colores: una música que con su ritmo invisible acompaña en la lejanía todas las resistencias de la luz, que la mirada inteligente concibe como cosas, como seres» (1).

Walter Pater también afirma en su admirable estudio sobre «La Escuela de Giorgione» (2) que «un arte semejante aspira a las leyes y a las condiciones de la música», y esta relación aparece tan evidente, que Taine, para describir la *Crucifixión* de Tintoretto, emplea instintitvamente comparaciones musicales, y nos habla de «escenas secundarias que son como una armonía grandiosa que sostiene un canto lleno y penetrante» y de grupos de figuras que se contrapesan bellamente en la misma forma que «un coro responde a otro coro» (3).

Todo esto plantea el apasionante problema estético de las relaciones que guardan entre sí los principios de la diferentes artes, ya que, aún en una época de maravilloso desarrollo de la técnica específica como fué el Renacimiento, convergen hacia una unidad fundamental. Más no es por ahora nuestro propósito estudiar esta cuestión, y solo queremos hacer notar que el nexo de unión entre la música y la pintura en el Renacimiento es más profundo de lo que puede aparecer a primera vista. Pero aun una mirada superficial bastará para convencer de la importancia que los pintores de este tiempo concedían al arte de la música.

(1) O. Spengler.—La decadencia de Occidente.
(2) W. Pater.—La Renaissance.
(3) H. Taine.—Voyage en Italie.

Citaremos a este respecto nuevamente a Leonardo, que en su obra ya mencionada, en un admirable paralelo entre la música y la pintura dice: «La música no debe llamarse de otra manera sino la hermana de la pintura». Sabido es que el gran pintor poseía una hermosa voz, que cantaba acompañándose con diversos instrumentos, y que a la corte de Ludovico Sforza, su protector, entró primeramente no como pintor, sino en calidad de músico «*sonatore di lira*».

Los pintores de la escuela de Venecia son también singularmente afectos al arte musical. «Para la escuela de Giorgione, dice Pater, los hermosos momentos de la música que se hace o que se escucha, el canto de las voces o de los instrumentos, son los asuntos favoritos. En medio del silencio de Venecia, tan impresionante a los oídos del viajero, el mundo de la música italiana estaba entonces en formación. Por la elección del asunto, como por todos los detalles, el *Concierto* del Palacio Pitti es bien característico de todo lo que ha sufrido la influencia de Giorgione, que fué también un músico de talento. En los dibujos como en los cuadros de las diversas colecciones, encontramos este mismo tema tratado en muchas formas diferentes. Personajes que desfallecen al son de la música; música a la orilla de un estanque durante una partida de pesca; música que se mezcla al murmullo del cántaro que se sumerje en un pozo; música que se oye en la otra ribera de una corriente cristalina, o música que suena en medio de los ganados que pacen; o bien son los instrumentos que se afinan y los rostros atentos de los músicos, que, semejantes a los que Platón describe en un pasaje ingenioso, aguzan el oído al más pequeño intervalo de sonido, a la más pequeña ondulación del aire, o sueñan sobre un instrumento sin cuerdas y parecen afinar infinitamente sus oídos, sus dedos, en una ardiente deseo de dulce música; o bien, por fin, es talvez la sola nota de un instrumento en el crepúsculo, que se escucha en una sala desconocida, en medio de personas halladas por la casualidad».

Estas bellísimas frases del gran esteta inglés, cuya armonía es casi imposible de traducir fielmente, a la vez de mostrarnos la inmportancia que los pintores atribuían a la música, nos revelan el sentido de íntima gravedad con que este arte se ligaba a la existencia de los hombres del Renacimiento, aspecto sobre el cual insistiremos más adelante.

Tiziano, Verones, Bassano y Tintoretto nos legaron cuadros admirables cuyo asunto se halla tomado de la música; y es un verdadero símbolo del espíritu que animó toda esta escuela el hecho de que, en las *Bodas de Caná* del Verones, los cuatro grandes pintores aparecen representados como los músicos que con el conjunto armonioso de sus instrumentos realzan la noble gravedad de la Sagrada Fiesta.

* * *

Ya los escritores del siglo XIII muestran por el arte de la música ese interés que durante el Renacimiento puede considerarse que fué la regla general.

Nos podemos resistirnos a copiar estos versos del maestro Gonzalo qe Berceo, que en medio de su ingenuo encanto de obra de primitivo, denotan un profundo conocimiento del arte de la polifonía, entonces en pleno trabajo de formación:

Yo maestro Gonzalvo de Berceo nomnado,
Iendo de romería caecí en un prado
Verde e bien sencido, de flores bien poblado,
Logar cobdiciaduero para omne cansado.
. . . . . .
Yaciendo a la sombra perdí todos cuidados,
Odí sonos de aves dulces e modulados:
Nunca udieron omnes organos mas temprados,
Nin que formar pudiessen sones mas acordados.

Unas tenien la quinta, e las otras doblaban,
Otras tenien el punto, errar non las dexaban,
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncas hi non se acostaban.

Non serie organista ni serie violero,
Nin giga nin salterio, nin manodorotero,
Nin instrument nin lengua, nin tan claro vocero,
Cuyo canto valiesse con esto un dinero.

El Dante, cuya obra compendía toda la ciencia y la filosofía de su tiempo, refleja también en forma perfecta todo aquello que a la música se refiere. En los diversos lugares de su Divina Comedia y de las obras menores, como lo ha mostrado admirablemente Arnaldo Bonaventura (1), aparece un cuadro completo de todas las formas musicales, monódicas y polifónicas, sentidas al través de un temperamento exquisitamente musical, que penetra toda su obra y modela su maravilloso estilo.

Boccacio escribe en su «Vita di Dante» que «*sommamente si diletto in suoni e canti nella sua giovinezza e a ciascuno che a quei tempi era ottimo cantatore e sonatore fu amico ed ebbe sua usanza*», y Francesco Filelfo afirma que el poeta tenía hermosa voz, y que tocaba hábilmente algunos instrumentos con los cuales en la vejez consolaba su soledad.

En su «Convivio» se encuentran estas líneas que ya encierran la esencia de lo que constituye la estética renacentista: «El hombre llama bellas a aquellas cosas cuyas partes tienen la debida propor-

(1) Arnaldo Bonaventura.—Dante e la musica.

ción, pues de su armonía resulta agrado: de donde, un hombre parece bello cuando sus miembros tienen la debida proporción; y decimos ser bello un canto cuando las voces, según las reglas del arte, responden unas a otras debidamente».

Dijimos que en el siglo XVI la afición de los escritores por la música fué regla general, y ahora vamos a probarlo con algunos ejemplos ilustres, escogidos entre muchos.

Rabelais, en medio de su turbulencia satírica, se muestra un perfecto conocedor en materias musicales (1). Su Gargantua «*Chantait musicalement a quatre et cinq parties, ou sus un théme á plaisir de gorge*». En una de esas interminables enumeraciones humorísticas en que tanto se complace, nos menciona el nombre de 58 compositores, muchos de ellos ilustres, como Josquin, Ockeghem, Obrecht, de la Rue, Gascoigne Loyset Compere, Constantio Festi, entre los antiguos y a Willaert, Jannequin, Arcadelt, Certon, Morales, etc., entre sus contemporáneos. A estos últimos los pone en escena en «*un jardin secret, soulz belle feuillade*» rodeados de toda clase de viandas suculentas, y cantando en coro «*mignonnement*» una canción que es más prudente no citar.

La escuela de Ronsard trata de realizar la fusión de la música y de la poesía. En su «Abregé de l'art poétique» escribe Ronsard que «La poesía sin los instrumentos o sin el encanto de una o más voces, no es en absoluto agradable, de la misma manera que los instrumentos cuando no van acompañados por la melodía de una voz grata».

Cumpliendo este deseo, una legión de grandes músicos bordaron de la filigrana de su polifonía los poemas de Ronsard. Bastará que mencionemos a Rolland de Lassus, Jannequin, Goudimenl, Philippe de Monte, Claude Le Jeune y Guillaume Costeley.

En el prefacio de una obra dedicada al rey Carlos IX, Ronsard hace a este monarca una elocuente apología de la música, de la cual extractamos las frases siguientes: «Así como la piedra de toque sirve para conocer el oro bueno y el malo, así los antiguos distinguían por la música los espíritus generosos y magnánimos de los que se hallan embrutecidos y han olvidado la celeste armonía de los cielos.

«¿Cómo podríamos simpatizar con un hombre que odiara los acordes? Un ser semejante no es digno de ver la dulce luz del cielo, pues no honra a la música, como una parte de aquella que (como dice Platón) agita todo este grande universo» (2).

La obra de Shakespeare está sembrada de pasajes que nos revelan su sensibilidad musical y la comprensión profunda de las leyes de este arte (3). Copiaremos aquí solamente, por su característico significado estético, este fragmento del «*Mercader de Ve-*

(1) A. Machabery—Rabelais et la musique.

(2) Véase el N.º especial de la Revue Musicale. dedicado a Ronsard en Mayo de 1924.

(3) Véase Lionel Landry-La sensibilité musicale au temps de Shakespeare-Rev Musicale. Agosto de 1926.

necia»: «No hay ninguna de las órbitas que tú ves, ni aun la más pequeña, que en sus revoluciones no cante como un ángel, haciendo coro a los querubines de ojos infantiles. Semejante armonía existe para las almas inmortales; pero mientras esta caduca envoltura de barro nos aprisione, no podemos escucharla».

Este mismo pensamiento hallamos expresado en la sublime «*Oda a Salinas*» de Fray Luis de León:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino
mi alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino,
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.
Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado.
Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.
Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño o peregrino oye o siente.
¡Oh desmayo dichoso!
¡oh muerte que das vida! ¡oh dulce olvido!
¡durase en tu reposo
sin ser restituído
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

A este bien os llamo
gloria del Aplíneo sacro coro,
amigos, a quien amo
sobre todo tesoro;
que todo lo demás es triste lloro.
¡Oh! suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien el bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás amortecidos.

* * *

El sentido íntimo del mundo sonoro creado por el Renacimiento se refleja en las obras y pensamientos que inspiró a poetas y a pintores.

Nos habla elocuentemente desde la misteriosa penumbra del «*Concierto*» de Giorgione, en el perfil ascético, intensamente iluminado por el fuego interior, del personaje que pulsa el clave con sus dedos afilados y espirituales, y en esa figura juvenil y noble, cuya belleza serena parece evocada por el conjuro potente de la música.

Mas, todo lo que esta obra maestra nos sugiere de un golpe,

gracias a ese poder de síntesis «de simultaneidad armónica» que según Leonardo posee solamente la pintura, nos aparecerá más claramente a la luz de la mente analítica de los escritores.

Si examinamos los pasajes citados, desde Dante hasta Fray Luis de León, notaremos que todos se hallan inspirados en un mismo concepto fundamental: en la idea pitagórica o platónica, cuya tradición pasó al través de la Edad Media en las obras de Boecio y S. Isidoro de Sevilla, de que el Ser es belleza y armonía, cuyo reflejo imperfecto hallamos en las cosas creadas, que el alma humana eleva en la obra de arte a una mayor perfección por la reminiscencia que hay en ella de su Divino origen. En este concepto, el arte, espejo de la Eterna Belleza, es para el espíritu humano fuente inagotable de energía purificadora y ascensional.

Es esta idea verdaderamente religiosa de la naturaleza de la creación artística la que impregna todas las obras del Renacimiento de esa incomparable nobleza e íntima gravedad que no han vuelto a encontrar las épocas posteriores. Como alguien escribió, Palestrina representa «el principio Divino que desciende hasta el hombre», mientras el arte posterior no muestra sino el esfuerzo trágico del hombre que busca, sin guía, el camino perdido de la divinidad, o aun al hombre que reniega definitivamente de su origen divino y se complace en su limitación.

CARLOS HUMERES SOLAR.



Los cuartetos de Beethoven

(Conclusión)



partir del op. 95, silencia el maestro por catorce años la composición de sus cuartetos; tenemos que llegar al epílogo de su vida, para encontrar las cinco obras finales de la colección, trabajadas durante los tres últimos años de su existencia terrenal. ¿Por qué abandona el genio, durante tan largo espacio de tiempo, el conjunto para el cual había ya cincelado joyas admirables?

Desde 1816 Beethoven estaba obsesionado con la idea de que en él se operaba un cambio fundamental: en ese año rechaza el encargo de una sinfonía «porque la deseaban como las otras» y escribe a su amigo Ries que la muerte de su hermano había influído tanto sobre su carácter como sobre sus composiciones. Mas precisa es la declaración que hace a Mlle. del Río al decirle «visiones bien diferentes flotan ante mi espíritu». Descontento de toda su obra anterior, pasó muchos años sin que su fantasía llegase a precisar definitivamente obras para el conjunto clásico; necesaria era una iniciativa exterior como fué un pedido aparentemente magnánimo del Príncipe Galitzin, gran «amateur» ruso, para que se decidiera a terminar nuevas composiciones para cuarteto.

Una verdadera fábula de incomprensión circuló durante muchos años sobre los últimos cuartetos de Beethoven, alimentada por la especial dificultad de su ejecución y, por lo tanto, por la menor frecuencia con que se oían. Sin ser Beethoven un revolucionario musical como los maestros de hoy día, que a menudo tienen solo lejanas relaciones con el arte que aprecia la masa, rompió, desde sus primeras

obras, con muchos convencionalismos y guiado por la seguridad de su genio, penetró por senderos que habían vedado los tratadistas; casi no hay obra suya que, al estrenarse, no fuera recibida con mayores o menores reservas de la crítica. Estas observaciones, sumamente pintorescas para nosotros, llegaron, hacia el fin de su vida, a generar un partido de músicos que lo miraba como extraviado o como agotado en su talento. Fetis, el notable musicólogo, de tan grande erudición como falta de sentido crítico, veía en las ultimas sonatas y cuartetos la obra de un hombre extravagante y desequilibrado, que no oía lo que hacía ejecutar. La IX Sinfonía, que hoy, a ratos, nos parece hasta vulgar, fué tachada de incoherente, difusa y rara en su terminación coral. Esto provocó naturalmente, en el bando opuesto, el partido de los que, en el deseo de rectificar opiniones erradas, exageraron la dificultad del proceso mental para apreciar los cinco cuartetos finales de la obra beethoviana.

Como hemos dicho antes de las dos primeras etapas en que es costumbre seccionar la producción de Beethoven, hallamos en ellos las características típicas de su tercer estilo, que la crítica hace comenzar en el op. 100 y hacia 1815. Es frecuente al hacer su estudio, dividirlos del siguiente modo: un cuarteto, el op. 127, que sería la introducción a una tríada central, que formarían los números XIII, XIV y XV de la colección, op. 130, 131 y 132 y un cuarteto final, el op. 135 (n. XVII). La Gran Fuga op. 133, (n. XVI), la estudian como verdadero final que es, del XII cuarteto op. 130. Hay, en realidad, cierto paralelismo entre los op. 127 y 135, con su aspecto más ajustado a la tradición, a la vez que entre los que formarían la tríada central, sin precedente en el cuarteto anterior.

Así como la primera época de Beethoven podría llamarse de «*asimilación*» del pasado, su tercera manera tiene también los caracteres de una verdadera *asimilación* pero ésta, de su propia concepción musical. La sola mirada, que en los cuartetos del op. 18 nos descubre su nítida construcción y que, con algún trabajo, «desarma» muchos de la segunda época, se detiene perpleja ante el proceso de los últimos, en que todas las voces del conjunto parecen caminar por razones propias y en que las amarras de su arquitectura fluyen con una naturalidad imposible de seccionar. Tiempos como el inicial del op. 130, parecen la improvisación de un hombre largamente concentrado, que, en pocos términos, enuncia solo ideas capitales. Este carácter que podríamos llamar sintético, distingue, desde el op. 95, (que en muchos conceptos es una verdadera anticipación al tercer estilo), casi todas las últimas obras de Beethoven, tanto sonatas como cuartetos, sobre todo en los tiempos iniciales. Como Bach en los corales de su última época, Beethoven, en la maestría suma de la forma, llega a manejarla sin que uno advierta su presencia.

Estudiando más de cerca los seis «opera» que forman el tercer grupo de cuartetos, vemos que ellos innovan poderosamente: la

forma es varia, y se sirve de nuevos elementos, la dramatización es preponderante, los ritmos y las relaciones tonales son de incomparable riqueza para la época.

Al estudiar la segunda etapa beethoviana, dijimos que la evolución seguida por los cuartetos es, en cierto modo, contraria a la que se advierte en las sonatas: estas, varían de forma, para dar, después de una cierta inquietud, preferencia al tiempo-sonata; los cuartetos se la conceden invariablemente; las sonatas tienden a reducir el número de movimientos, mientras que los cuartetos se mantienen en la tradición de los cuatro que usaban los predecesores de Beethoven. En el tercer estilo, esta divergencia continúa: de las cinco sonatas pertenecientes a él, solo una, el op. 106, es en cuatro movimientos, las demás contienen tres o solo dos tiempos; en los cuartetos de la triada central a que más arriba nos hemos referido, el número de tiempos es llevado hasta siete, (op. 131). En las sonatas últimas, Beethoven mantiene uniformemente sus tiempos en las formas por él establecidas; en los cuartetos introduce tipos eminentemente libres como el «Allegro molto vivace» y las pequeñas transiciones del op. 131, en do sostenido menor. Tanto como en las sonatas de la última época, es común en los cuartetos, que el scherzo ocupe el segundo lugar en vez del tercero.

A estas diversidades, en su mayor parte exteriores, une Beethoven otras, que son la culminación de la tendencia polifónica que le hemos visto desarrollar en las épocas anteriores: el uso de la fuga como parte integrante, como forma de uno de los movimientos y la variación amplificativa.

De la sonata la parte que mayores afinidades guardaba con los procedimientos contrapuntísticos era ciertamente el desarrollo, así vemos que es donde primero hacen aparición los fragmentos fugados y toma mayor aspecto polifónico la escritura. La exposición suele aparecer en imitaciones en los tiempos rápidos o en movimientos como el andante de la primera sinfonía de carácter riguroso. Al contrapunto un tanto rígido que Beethoven, como Mozart, introduce en obras de su primera época, demasiado sometido a la concisión tonal clásica, sucede, en la segunda, una verdadera libertad polifónica en la escritura. Hallamos tiempos como el inicial de la V Sinfonía, basados únicamente en procedimientos imitativos o conteniendo pequeñas fugas, como estados del desarrollo temático, (final de la III Sinfonía, Allegretto de la VII, cuartetos op. 59 N. 1. y op. 95) y hasta tiempos, como el final del cuarteto op. 59 N.° 3, que, apesar de su forma sonata, podría pasar por una fuga algo libre y efectista.

En la tercera época, el estilo polifónico está definitivamente incorporado a la pluma de Beethoven, la fuga misma, que en cuanto forma le parecía «no ser una verdadera obra de arte», la emplea,

perfectamente individualizada, en el plan de sus sonatas y cuartetos. «Hoy, escribe el maestro, hay que introducir en estas viejas formas un elemento nuevo, una poesía real». De las cinco últimas sonatas para piano hallamos en tres, (op. 101, 106 y 110) substituído el antiguo rondo por verdaderas y grandiosas fugas; las dos restantes, (op. 109 y 111) si no contienen esta forma aislada, la emplean en su desarrollos; la IX Sinfonía, (scherzo, coros) la Misa en Re, contienen numerosas y verdaderas fugas; los últimos cuartetos siguen este tendencia, aunque con menos ejemplos separables: la introducción del op. 131 y sobre todo, la Gran Fuga destinada a servir de final al XIII cuarteto, que, por su importancia, mereció los honores de ser considerada «opus» aparte.

Beethoven realiza plenamente su propósito de introducir «una poesías real», una poesía de su tiempo, épica y turbulente, en la fuga anterior. En frente de las obras similares de Bach, fugas a veces profundamente dolorosas, (fugas XIV y XXIV, 1 parte, del Clavecín bien temperé) o trágicas, (fuga IV, 2 parte, ibid) la nueva concepción beethoviana nos produce el efecto de una aplicación de esta forma a la música dramática. Las fugas de Beethoven no tienen la claridad ni la trascendencia permanente de Bach; pero en cambio poseen un sentimiento terrible de dinamismo indómito humano y convulsionado, los desarrollos, en que el lirismo heroico de Bethoven tienden a desprenderse del estilo contrapuntístico, se llenan de rozamientos duros que debieron chocar desmedidamente a los contemporáneos del genio. Para un profesor de contrapunto son detestables, uno piensa, sin querer, al leer la Gran Fuga op. 133, en el efecto que hizo a músicos, como Kreutzer, que se horrorizaban ante la II Sinnía.

Otro punto en que Beethoven innova resueltamente es en la introducción, en su técnica, de la variación amplificada, es decir, del procedimiento empleado por Bach, sobre todo en sus corales, de presentar, después de la audición de un trozo, no simples cambios rítmicos conservando la armonía o tímidas disgresiones, sino verdaderas «deducciones» musicales en que el tema aparece sólo en espíritu, imposibles de convertir a su estado primitivo. En los cuarte tos encontramos los ejemplos más interesantes de esta nueva forma; uno presiente ya en ellos las Variaciones Sinfónicas de Schumann.

Hemos dicho más arriba, que en las últimas obras de Beethoven se acentúa el carácter dramático de su concepción: de naturaleza constructiva, poco apta para la difusividad del teatro, su alma exaltada, en que vibraban todos los acontecimientos, las desdichas de su vida y las aspiraciones de la humanidad de entonces, vacia dramatismo en la música formal. Hay veces, en que, en medio de un allegro, surge de improviso el recitativo, otras, en que el contraste violento de Adagio-Allegro, nos hace pensar en una lucha tenaz,

de dos elementos contrapuestos; en otras ocasiones, en medio de los tiempos, como citaciones musicales, aparecen temas de otros movimientos convertidos en verdaderos leit-motiv (IX Sinfonía, diálogo de los contrabajos con la orquesta provocando la *necesidad* de la palabra), o al fin de tiempos recapitula los temas usados, (cuarteto op. 127, scherzo). Hay ocasiones, por fin, en que los movimientos mismos se relacionan con los acontecimientos, como la «Santa canción de agradecimiento ofrecida a la Divinidad por un convaleciente» (op. 132) y las misteriosas palabras de la «Pesada resolución» del último cuarteto. Todo esto, sin contar el dramatismo general de la escritura con sus contrastes dinámicos violentos, de registro o de intensidad, característicos de Beethoven desde su primera época; estamos en ella bien lejos de los allegros de Haydn. En las últimas obras, esta constante variación se revela a simple vista, en la frecuencia y variedad de las indicaciones, en las que, para acentuar más su aspecto propio, introduce el idioma alemán en vez del estereotipado vocabulario italiano a la moda.

La rítmica y las relaciones tonales son extendidas por Beethoven, en su tercer estilo, a términos desconocidos en su tiempo. Ya hemos admirado el atrevimiento rítmico del cuarteto op. 95; esta libertad se vuelve típica en sus últimas obras, en que, un mismo tema, es presentado en los aspectos más imprevistos (Fuga, op. 133), en que los ritmos de un motivo influyen sobre los de otro, o en que células rítmicas primarias generan los tiempos de una obra, (ciclismo de D'Indy) o aparentan cuartetos entre sí, como el tema de la Gran Fuga, que Combarieu presiente en los op. 131 y 132. Los scherzos de la última época son típicos, con sus indicaciones de cambio de fraseo, de, «ritmo di tre battute», «ritmo di quattro battute», (IX Sinfonía, cuartetos op. 127 y 131). Las relaciones tonales tratadas con igual libertad nos llevan a las modulaciones más desusadas por los clásicos, los tiempos no están solo en los tonos relativos. Como en el op. 95 en que nos admira el allegretto en re mayor, lejano de fa menor, tonalidad general de la obra, es constante hallar en los cuartetos de la tercera época la transición brusca al tono lejano del segundo grado alterado, (Re natural mayor, con do sostenido menor), y hasta modos desusados como el modo «lidio» de la «Canción de agradecimiento» del op. 132.

Veamos ahora, sin pretender hacer descripciones que, en el lenguaje común, son altamente perjudiciales para la música, cuáles son las características propias de cada obra del último estilo del maestro. El primer cuarteto que hallamos es el op. 127, dedicado, como hemos dicho antes, al Príncipe Galitzin. Compuesto en 1824, es el nexo que une las obras finales a las producciones anteriores de Beethoven; en 1824 había ya él hecho ejecutar la IX Sinfonía y la Misa en Re. Su forma es la clásica: cuatro movimientos, en los tipos habituales de la composición. Se inicia por una introducción

majestuosa y sonora que, como en la patética, participa del desarrollo; en el allegro que le sigue, modelo de escritura concentrada, ella reaparece abarcando cada vez un campo sonoro mayor. El «Adagio, ma non troppo e molto cantabile», es el primer ejemplo que hallamos en la serie de la variación amplificada: de las cinco «consecuencias» que deriva Beethoven del tema noble, a la vez que sencillo, del Adagio, son especialmente bellas la primera, de intensa polifonía, la tercera en que el tema se presiente a través de un nuevo adagio en mi mayor (fa bemol, tercera mayor inversa del tono principal la bemol) y la quinta, que volatiliza la idea temática en arabescos de bellísimo efecto.

Entre 1825 y la primera mitad de 1826, termina Beethoven tres obras capitales, los cuartetos en si bemol mayor, do sostenido menor y la menor; además la Gran Fuga, primitivo final del primero de ellos. Tiempo es este harto breve para la composición de un conjunto tan importante. Como hemos dicho más arriba, con ellos puede formarse una triada especial; en todos ellos domina la tendencia a aumentar el número de movimientos y a variar las formas.

El op. 130, en si bemol mayor, sería, de no haberle Beethoven separado su final, la composición más monumental para música de cámara, cuyo largo alcanzaría a más del doble del ordinario: al mirarlo así, nos sobrecoge, en su línea grandiosa, como la sonata op. 106 para piano y la IX Sinfonía. Consta de seis movimientos adagio-Allegro, Presto, Andante con moto, Allegro assai, Cavatina y Finale. El Allegro assai (Alla danza tedesca, como indica su autor) y la Cavatina, nos aparecen como la duplicación del Scherzo y Adagio de rigor; Combarieu halla a los tiempos de esta obra cierta inconexión que la aparentaría a una suite. El Allegro inicial, precedido de una corta introducción que, como en la obra anterior vuelve con alternativas dramáticas varias veces en el curso del mismo, es bello por su escritura aereada, (primer tema) y casi religiosa, (segundo elemento). Pero, sin duda, la parte más íntima y más propia del genio es la Cavatina, «nunca, decía Beethoven, una melodía salida de mi pluma me ha hecho tal efecto y causado una emoción tan profunda»; la Cavatina, es, en otro sentimiento, con el «Arioso dolente» de la sonata op. 110 la más genuina representación del maestro. El final del op. 130, agregado en 1826, estropea sensiblemente la línea general de la obra.

Con el XIII cuarteto, en do sostenido menor, op. 131, llegamos a una de las obras preferidas de Beethoven, obra de la que se sentía satisfecho y orgulloso. «El público no ha hallado de su agrado vuestra obra», pone una mano desconocida en su último cuaderno de conversación, «un día u otro le gustará, escribe Beethoven, sé lo que valgo y que soy un artista». Compuesto de siete partes de las cuales dos muy breves, se ejecuta íntegro sin interrupción, lo que le comunica el aspecto de una verdadera desarrollada y compleja

mole. A pesar de ser el cuarteto con mayor número de tiempos, produce impresión de gran unidad; es que toda la obra se mantiene a igual altura e interés. Al oírlo uno piensa en el «ethos» de las tonalidades, recordando la sonata del «Claro de luna» en do sostenido menor y los grandes preludios y fugas que, en ese tono, inserta Bach en el Clavecin bien temperé, obras, todas, hondas y trágicas. Se inicia el cuarteto por una larga introducción sobre un tema que parece escapado de alguna composición de órgano, con el cual Beethoven construye una fuga bellísima, en que Wagner veía «la más admirable expresión de la tristeza que se deba a la música»; fuga que hay que oir para penetrar en la nobleza de sus líneas. Casi sin transición nos translada el maestro a un tiempo, Allegro molto e vivace, en re natural mayor, fresco, libre y expresivo, cuya forma se asemeja a la construcción binaria de un tiempo de suite. El resto de la obra lo forman: un tiempo lento, (Andante ma non troppo e molto cantabile), enlazado al scherzo, (Presto), y este, mediante un breve Adagio de transición, ligado al Final. De estos tiempos es particularmente interesante el Andante, nuevo ejemplo de variación amplificada, en él vemos una vez más las deducciones beethovianas y de estas, merecen especial atención, la quinta, que reduce el tema a un esquema armónico y la séptima que lo sublima en recitativos algo semejantes a los de la IX Sinfonía. En el final, único tiempo en que emplea la forma sonata, con reminiscencias de rondo, domina la tragedia que clausura el Claro de Luna. Hay una curiosa analogía temática con el primer allegro de la Sinfonía en Re de César Franck.

El cuarteto en la menor op. 132, nos pone en comunicación con un sentimiento menos dramático que el que reina en general en el anterior: consta de cinco tiempos, un primer movimiento precedido de algunos compases de introducción, utilizados también en el curso del mismo, basado en un tema angustioso que contrasta con otro más lírico expuesto siempre sobre una forma de acompañamiento sereno; sigue a este un scherzo, no muy desarrollado de interesantes disposiciones instrumentales y luego la «Santa canción de agradecimiento ofrecida a la Divinidad por un convaleciente, en modo lidio». Este tiempo, de índole dramática, está compuesto de dos secciones alternativas tratadas en forma de variación: un coral en modo lidio y un pasaje en re mayor a que Beethoven pone el epígrafe «Sintiendo nueva fuerza». La belleza de este andante es estática uno piensa en la quietud prolongada de una meditación contemplativa; fuera de los dos pasajes en re, de mayor movimiento, la línea del coral se mantiene solo con pequeñas oscilaciones que no alcanzan a turbar su placidez. Concluye el op. 132 con un rondo apasionado y dramático.

En la colección de los cuartetos ocupa el décimo sexto número la Gran Fuga op. 133 a la cual ya nos hemos referido muchas veces

en el curso de este estudio ¿Por qué Beethoven la separó de su lugar original? Al compararla con el tiempo por el cual la substituyó en el op. 130, uno cree estar en presencia de esos sacrificios que la dura necesidad impuso tantas veces al desdichado maestro; probablemente, en Noviembre de 1826 en que terminó el nuevo final, su último trabajo, Beethoven, enfermo, se halló en alguna situación extrema y recurrió a los editores ofreciéndoles algo que no le demandaba nuevo esfuerzo. Todos conocemos en el epistolario beethoviano, esas tristes cartas en que pide auxilio a sus amigos. Considerada como cuarteto aparte, la Gran Fuga, sería la más revolucionaria de sus producciones desde que no guarda punto de contacto con las formas establecidas. La separación del op. 130 le ha hecho el daño de que se le ejecute poco, pues como obra sola, es dura a la masa del público, Combarieu la declara poco agradable de oir. Se inicia con un corto preludio, especie de síntesis de los aspectos que en ella toma el tema principal y puede ser dividida en tres secciones: la primera contiene el tema en combinación con un segundo motivo rítmico bastante desarrollado; la segunda «meno mosso» el tema, que antes había aparecido entrecortado y ocupando los tiempos débiles de los compases, se estabiliza y se combina con un diseño muy expresivo, en sol bemol, la tercera sección, que se inicia por arranques bruscos del tema, se basa en él mismo, esta vez en notas blancas y terminado en un trino que lo intensifica, en combinación con un nuevo motivo rítmico. El aspecto de esta tercera sección, sobre todo, es de una inquietud y de un sentido de la polifonía enteramente modernos. Concluye la fuga con una verdadera amplificación del preludio en que el tema reviste los aspectos más variados e imprevistos. Obra es ésta, que en justicia, debiera ser mejor conocida, encierra un mundo de sentimientos y de novedades técnicas bien de nuestra época.

El décimo séptimo cuarteto de la serie op. 135 fué la última obra importante que Beethoven terminó en su vida. Refiere Romain Rolland, que el Dr. Spiller, que vió al genio pocos meses antes de su muerte, lo halló con una fisonomía casi jovial. Después de tanta tragedia y del sufrimiento terrible que le produjo el intento de suicidio del sobrino que había adoptado, tomó tal vez la indiferencia del que ya no espera sino terminar su carrera. El op. 135 es así, claro, despreocupado de buscar nuevas formas y sereno. Consta de los cuatro movimientos clásicos de los cuales el mejor es el «Lento assai, cantante e tranquillo» en re bemol mayor, (tercera mayor baja de fa, tono principal); pero, sin duda, la parte más comentada y discutida de la obra, es el final; no tanto por su escritura ordenada, sino por el significado. Concluído el Lento, Beethoven inserta, bajo el epígrafe de «Der schwer gefasste Entschluss», (La pesada resolución) un extraño diálogo: una voz de bajo, (Grave), interroga en fa menor, Muss es sein? (es preciso¿?) a lo que un soprano res-

ponde, (Allegro), en mayor, dos veces seguidas, Es muss sein! es muss sein! (¡es preciso, es preciso!). En seguida, de la interrogación, se origina un movimiento lento y de la respuesta un allegro. La intención dramática es clara, el Grave vacilante y sombrío aparece tres veces, primero apacible y simétrico, luego inquieto y desconcertado por la seguridad de su contradictor, y hacia el fin del allegro, vencido por él, repite su afirmación. El movimiento rápido también, atraviesa por tres etapas cada vez con un aspecto más afirmativo y resuelto. ¿Ante qué perplejidad se generó esta extraña página, que Beethoven, como para que no cupiese duda sobre su significado precisó con la audición anticipada de los temas? No la conocemos; unos la han creído de orden metafísico, otros le atribuyen el carácter de broma; ocioso sería de nuestra parte ponernos a elucubrar interpretaciones sin mayor base. Atengámonos exclusivamente al significado musical, bien original, pero no sin precedente en la tendencia dramática constante de Beethoven. ¿Hay acaso necesidad de la citación escrita, para comprender el diálogo de personajes reales, que sostienen los contrabajos y violoncelos, con el resto de la orquesta, antes de la enunciación del «tema de la alegría» en la novena sinfonía? ¿cabe alguna duda la lucha que ya en la sonata patética se advierte entre el allegro y la introducción lenta, que va dejando en el combate partes de si misma? El final de este cuarteto, no es sino la expresión inequívoca de la significación precisa que muchas veces daba a sus obras, el hombre que creía con ellas «fustigar las miserables almas humanas» de su tiempo, en 1826, época de reacción, monárquica y de censura, la voz musical de Beethoven era la única imposible de acallar, así se lo escribía el poeta Kuffner.

Tal es la evolución que podemos seguir, escalando paso a paso la cumbre beethoviana por la senda constantemente ascendente de sus cuartetos. Por ellos hemos llegado a la última visión del genio cuya técnica y cuya grandeza es la réplica moderna de Bach y la anticipación profética de la marcha del arte en nuestro siglo; el hombre que nos legó el cuarteto en do sostenido menor, no puede, mal que parezca a nuestra orientación de hoy, ser otra cosa que una de las columnas inmortales de la historia del arte y del pensamiento humano.

DOMINGO SANTA CRUZ.

La música en Chile

1819—1869

APUNTES HISTÓRICOS



URANTE el período colonial y a través de vagas referencias que sobre Arte hacen los escritores y las tradiciones de la época, el Arte Musical no era propiamente sino una simple transplantación de la música española en boga; y no podría ser de otro modo, ya que estando nuestra patria bajo el cetro de Castilla y Aragón, sus actividades e influencias dominaban sin contrapeso; y por otra parte las rudimentarias melodías de nuestros aborígenes, no podían constituir base para construir sobre ella Arte formal.

No trataremos de penetrar el nimbo que en cuanto a música rodea dicho período colonial; posiblemente nuestra curiosidad nos llevara hacia el desencanto. Las Artes necesitan para fructificar horizontes libres y no campos oprimidos.

Hemos tomado como partida para estos apuntes el año 1819, comienzo de vida independiente, para terminar el año 1869, abarcando un período de medio siglo; precioso marco, si se quiere, ya que conciden esas fechas, la primera, 1819, con el nacimiento de Ricardo Wagner, el reformador de la música alemana y cumbre de la polifonía, y la segunda 1869, con la muerte de Héctor Berlioz, el reformador de la escuela francesa, muerte que es el verdadero nacimiento de su fama, pues en vida le fueron negados sus méritos hasta en su misma patria.

El exponente de nuestra cultura por esos años era pequeño,

esto en cuanto a las Artes en general. Estamos a un año escaso de las guerras de la Independencia.

El ambiente artístico sufre la influencia de España, que en esa época producía nada o casi nada y que se hallaba influenciada, a su vez, por el Arte francés e italiano.

Pero Francia e Italia atravesaban por una crisis no de creadores pero sí de lo que podríamos llamar gusto público, o capacidad del individuo para apreciar lo bueno más que lo regular y despreciar lo malo, tan común en los públicos aún entendidos.

Europa entera erigía altares a Bellini, Rossini y Donizzetti olvidando a Haydn, Mozart y Beethoven; aún mas, Francia rendía culto a Jaime Offembach, y a sus elucubraciones musicales en las que amontonaba lo trágico, lo cursi, lo trivial y cuanto ha menester una obra teatral destinada a hacer reir a un público como el del llamado Segundo Imperio. Este género de música teatral se llamó «Opereta».

Esta es, pues, una de las causas más poderosas del poco movimiento artístico de nuestra Patria. Europa, de donde nos venía toda luz, se hallaba semiobscurecida.

Sin embargo, ya en 1824 las crónicas de «El Liberal» se ocupan de los Conciertos que organizaba la Srta. Isidora Zegers, artista de grandes cualidades comparables a las de las más grandes celebridades como la Malibran de quien fué condiscípula, y que prefirió a los éxitos seguros y halagadores de los teatros europeos y de la Corte de Luis XVIII, el trabajo arduo y la lucha difícil en que se empeñó aquí en su patria para hacernos dar un gran paso en el camino del verdadero Arte Musical.

Bajo la inteligente dirección de la Srta. Zegers, nuestro mundo social despertó de su aletargamiento y vivió días de intensa actividad artística; a los Conciertos se sucedían las reuniones o charlas musicales; poco a poco se fueron fundando centros culturales que dieron origen a la Filarmónica, institución que perseguía altos fines, pero que hubo de desaparecer cuando se la hizo, más tarde, servir otros móviles.

No nos detendremos a analizar los programas de algunos conciertos; bástenos decir que en ellos figuraban, Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, además de los operistas de esa época.

Así como la acción cultural tuvo en la Srta. Zegers el genio organizador que la llevó a grandes alturas, la creación musical no pudo crecer a parejas con ella. Sin embargo citaremos los que de algún modo han colaborado a su desarrollo.

Distinguiremos a Manuel Robles autor de la música de la primera Canción Nacional, con letra de Don Bernardo Vera y Pintado. A Robles también le corresponde el honor de haber presentado el primer conjunto orquestal compuesto de ocho músicos.

En 1829 nos llegó de Londres, importada, la segunda y actual

Canción Nacional, compuesta su música por el español Don Ramón Carnicer y su letra por el poeta Don Eusebio Lillo.

Contemporáneo de Robles, que murió en 1836, fué Don José Zapiola, autor fecundo de música militar y religiosa; entre esta fué muy elogiado un Requiem que compuso para las honras fúnebres tributadas al gran Portales. Pero lo que más acrecentó su celebridad, y que es lo único que ha llegado de su obra a nuestros tiempos, es el Himno de Yungay. También a Zapiola le debemos la fundación de la primera Revista Artística publicada en Chile, titulada «El Semanario Musical».

En 1849 Don Adolfo Desjardins fundaba la primera Escuela de Música, que sirvió de base al Conservatorio Nacional de Música que fué creado el año 1851, siendo la Srta. Isidora Zegers, su primera directora. Como un homenaje a su memoria, citaremos los términos elogiosos con que el gobierno de Don Manuel Bulnes extendió su nombramiento: «*para cumplir los deseos de darle un testimonio del alto aprecio que el gobierno hacía de sus talentos, capacidad y amor a las Bellas Artes*» (1).

De la exposición anterior se desprende que las actividades musicales durante los 50 años posteriores a la Independencia fueron más bien organizadoras que constructivas. Al destrozar las ligaduras que nos sujetaban al dominio extranjero, nos encontramos casi agotados por una guerra larga y laboriosa; el espíritu nacional había concretado sus sentidos al logro de una sola aspiración: la Independencia; de aquí que, al contemplar el cuadro que nos presentan las Bellas Artes, en los períodos posteriores al 1869 con que cerramos nuestros apuntes, no podamos menos de encontrar fecundo el primer medio siglo de nuestra vida musical.

S. Negrete Woolcock.

(1) Jorge Huneeus G.—Biblioteca de Escritores de Chile.



Los Libros

CAMILLE MAUCLAIR O EL CHARLATANISMO EN LA MUSICA

TODA biblioteca debería tener anexo un horno crematorio donde los lectores pudieran, con refinada voluptuosidad, ver danzar llamitas azules sobre las páginas que les causaron aflicción de espíritu. Por que en arte, la intolerancia debe ser mirada como la mayor virtud, y con un libro malo o necio toda dureza siempre es poca.

¿Quién, por tranquilo que sea no se convierte en verdadero Torquemada al leer frases como éstas: «El piano es un sepulcro, y el violín llora a su lado»? Esto escribe Camille Mauclair en su libro «La religión de la música» obra que, por la muestra, se juzgaría humorística, aunque el propósito de su autor ha sido más bien, según parece, bastante grave y trascendental. Leamos otro pasaje, al azar: «En el centro está el piano, cofre en que duerme la pedrería sonora. En el pupitre hay puesto un libro, catálogo tal vez de esas joyas inestimables. Acércase una mujer, vestida como para un baile, se sienta, medita, alarga sus manos temblorosas. Y según lo que lee, escoge con un gesto los collares inmateriales con los cuales realzará la seda pálida de su carne nacarada con el reflejo de las lámparas, y cada nota del libro designa un carbunclo, un rubí, una perla, una amatista, cuyo reflejo fantástico y supremo brilla allí en lo alto, en el cristal de las arañas». Se creerá que inventamos maliciosamente, un «despropósito florido» con el fin de calumniar a Mauclair. De ninguna manera. Quien tenga la paciencia de leer esta extraordinaria producción hallará centenares de ejemplos semejantes, y hasta peores, aunque parezca imposible.

Mauclair es un caso característico de esos charlatanes que alrededor del arte tejen fraseología hueca y cursi, que al grueso público

aparece como la última expresión de lo sublime. La música, como la menos comprendida entre las artes, ofrece un campo excepcionalmente propicio a este charlatanismo, y al florecimiento de toda suerte de historietas estúpidas y de pinturas detestables, tan populares como falsas.

¿A quien no le han contado que Beethoven improvisó la sonata en do sostenido para una niña ciega, a la luz de la luna? Es una «fine story» que se estampa en los libros de lectura inglesa, y que ya nadie puede contradecir, ni el mismo Beethoven, aunque resucitara para protestar de que su sonata nada tiene que ver con las niñas ciegas ni con la luna.

Y señores muy bien informados aseguran que Chopín ¡Oh el tísico de Mallorca! escribió también el preludio N. 15 (que llaman poéticamente «de la gota de agua») en una forma bastante curiosa, que nos dispensaremos de contar por que es tan conocida como la fábula del «Claro de luna».

De Stradella también se dice que, perseguido por la furia de un padre o de un marido burlado, al son de su música, cual nuevo Orfeo, convirtió en mansos corderos a dos feroces bandidcs encargados de asesinarlo, todo lo cual «si non e vero, e ben trovato».

Tampoco nadie ignora la leyenda de aquel misterioso personaje que al encargar a Mozart que escriba el «Requiem», presajia la muerte próxima del artista. Pero no seguiremos refiriendo muchas otras «anécdotas» que como éstas han sido repetidas mil veces y han inspirado a incalculable número de pintores mediocres.

Aunque, en este capítulo de la pintura charlatanesca, no dejaremos de mencionar toda esa colección de abominables retratos músicos, especialidad de la industria germánica, que siempre nos muestran el mismo tipo «standard» y falso del artista. ¡Que se acabe de una vez con el «Beethoven» con aire afectado de loco furioso, que plagia al «Rey Lear» corriendo a través de la tempestad; con el «Chopín» lánguido y exageradamente tísico, y con ese «Wagner» de bonete absurdo, sentado en su escritorio en compañía de Nibelungos, muchachas flores, maestros cantores y caballeros del Graal!

Y como broche final, para hacer digna compañía a la «Religión de la música», echaremos también a la hoguera de las vanidades ese cuadro de Balestrieri, donde unos ridículos personajes sacados de la «Boheme», para escuchar una sonata de Beethoven creen indispensable tomar un aire despavorido y teatral, como si esperaran la repentina aparición de un espectro.

YORICK.

Crónica musical

EL CONCIERTO SINFONICO DE LA SOCIEDAD BACH

EL Sábado 7 del presente se llevó a efecto en el Teatro Municipal el primer concierto de la serie beethoveniana que anunciamos en el número pasado.

Se desarrolló en él el siguiente programa de obras sinfónicas: Obertura de Coriolano, Concierto en do menor para piano y orquesta y Tercera Sinfonía.

Este concierto ha constituído un nuevo triunfo artístico para la institución organizadora, pues en pocas ocasiones el público de Santiago ha podido escuchar un programa sinfónico más cuidadosamente presentado en todos sus detalles. El minucioso estudio de las obras que llevó a cabo el eximio Director don Armando Carvajal, a quien la Sociedad Bach dió amplias facultades para fijar todos los ensayos que creyera conveniente, logró que en todas se alcanzara una verdadera perfección.

Don Arnaldo Tapia Caballero que tuvo a su cargo la parte de solista en el Concierto de piano y orquesta, demostró poseer una técnica precisa y clara de su instrumento, y un exacto sentido del ritmo.

Es de lamentar que en Chile un concierto semejante no puede producirse sino mediante sacrificios pecuniarios considerables. Por más que el público responda en buena forma a estas iniciativas, como en el caso a que nos referimos, los gastos que supone una gran orquesta bien ensayada son siempre superiores a las entradas, y sólo pueden equilibrarse cuando estas empresas son apoyadas por el gobierno o los municipios.

Por desgracia, no es esta la situación de la Sociedad Bach, que sólo cuenta con el auxilio generoso de algunos particulares y con el entusiasmo de sus dirigentes para mantener su obra altruista y educadora, que, debemos reconocerlo, no tiene semejante en nuestro país.

Por indisposición del violoncellista Sr. Corrado Andreola que debía tomar parte en las próximas audiciones de música de cámara de la serie beethoveniana, la Sociedad Bach ha debido postergar la fecha fijada para estas audiciones.

Para no interrumpir sus conciertos, se han puesto en estudio varios madrigales de Palestrina, y coros a voces solas de D. Domingo Santa Cruz sobre poemas de autores chilenos, que se ejecutarán en la primera quincena de Junio próximo con un programa de obras para pequeña orquesta de autores antiguos y modernos.

LA TEMPORADA DE CONCIERTOS DE LA EMPRESA SALVATI-FARREN

Se encuentra entre nosotros el violinista ruso Nathan Milstein, que viene contratado para una serie de conciertos en el Teatro Municipal de esta ciudad.

Se anuncia también la venida de Wilhelm Backhaus, José Iturbi y del cuarteto checo Zika, que actualmente están contratados para una temporada de conciertos en el teatro Odeón de Buenos Aires.

TRIUNFO DE CLAUDIO ARRAU EN EL CONCURSO INTERNACIONAL DE GINEBRA

En el número pasado dimos cuenta de la Exposición de la Música que se acaba de celebrar en Ginebra, que terminó, según el programa anunciado, con un concurso internacional de pianistas.

El cable acaba de traernos la grata noticia de que el primer premio ha sido ganado por nuestro compatriota Claudio Arrau, en competencia con los más grandes virtuosos del mundo entero.

LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

LA MUSICA EN ALEMANIA

Uno de los hechos que merecen citarse en lugar preferente por su enorme importancia para la historia de la música, especialmente

en lo que se refiere a la literatura musical de órgano, ha sido el hallazgo de dos tomos de variaciones sobre corales escritos por Daniel Magnus Gronau (muerto en 1747) organista de la iglesia de San Juan en Dantzig a comienzos del siglo XVIII.

La publicación de estas variaciones es de gran importancia para la música, pues da muchas luces sobre la manera de ejecutar de los grandes maestros del órgano, sobre todo de J. S. Bach.

El autor ha anotado minuciosamente las combinaciones de registros para cada frase musical. La obra también trae algunas variaciones únicamente para los pedales, trozos para ejecutarse en tres teclados a la vez y que se desarrollan en forma contrapuntística.

Además de la importancia que tiene este hallazgo para el arte interpretativo, estas variaciones son de una gran belleza y austeridad. Serán editadas próximamente por el Barenreiter-Verlag de Augsburg.

Gustav Brecher, Director de orquesta de ópera en Leipzig, ha sido invitado por la Asociación filarmónica de Buenos Aires para dirigir doce conciertos sinfónicos durante los meses de Junio y Julio de este año.

El Director de orquesta de la «Philarmonie» de Berlín, señor Fürtwangler dedicó el noveno concierto sinfónico totalmente a Beethoven, en el que actuó como solista el distinguido pianista Edwin Fischer tocando magistralmente el Concierto en si mayor.

Bruno Walter llamó poderosamente la atención del público dirigiendo la Primera Sinfonía de Mahler, en cuya interpretación no ha sido aún superado. Actuó como solista la conocida sopramo Lotte Lehmann.

Los conciertos Sinfónicos dirigidos por Werner Wolff han sido acogidos con verdadero entusiasmo, el que ha culminado a propósito de la ejecución de la Segunda Sinfonía de Anton Bruckner, Beatrice Harrison, como solista, ejecutó en esta ocasión el Concierto para Violoncello de Elgar.

Gran interés han despertado los conciertos de la notable cembalista Alice Ehlers, y de los hermanos Hindemith, ejecutantes de Viola de Gamba y Viola d'amore. Estos recitales fueron exclusivamente dedicados a la música de cámara italiana del siglo XVII.

Wladimir Horowitz, un joven pianista polaco, está llamando poderosamente la atención en los círculos musicales de Alemania.

Los críticos más severos lo clasifican como un interprete y ejecutante perfecto.

El célebre organista de la iglesia de San Miguel, en Hamburgo, profesor Alfred Sittard, dirigió nuevamente la ejecución de la Misa en si menor de Bach.

Los festivales Mozart en Salzburg, tendrán lugar este año del 1.° al 8 de Agosto, dirigidos por el gran Director de orquesta Bruno Walter.

Félix V. Weingartner, otro de los grandes directores de orquesta de Alemania ha sido llamado para dirigir el Conservatorio de Basel.

Richard Strauss en Dresde.—La Staadtsoper de Dresde organizó del 13 al 26 de Marzo una serie de «noches de Richard Strauss», en las cuales el compositor dirigió sus propias obras. Entre estas se ejecutó «Ariadne en Naxos», «La mujer sin sombra» y «Salomé», con Bárbara Kemp en el rol principal, «Intermezzo» y el «Caballero de la rosa». El 26 de Marzo, día de conmemoración del primer centenario de la muerte de Beethoven, Strauss dirigió la IX Sinfonia.

Bayreuth en 1927.—Los festivales wagnerianos en Bayreuth tendrán lugar entre el 19 de Julio y el 20 de Agosto. Se ejecutará tres veces el «Anillo» bajo la dirección de Faust v. Hoslin, cinco veces «Tristán e Isolda» dirigido por Karl Elmendorff y seis veces «Parsifal».

Los coros estarán a cargo del Prof. Hugo Rudel, director de los coros de la Staadtsoper y del Dom de Berlín.

Como solistas están contratados entre otros, las Sras. Ingeborg Holmgren Sigfrid Johanson, Bárbara Kemp v. Schillings, etc. y los Srs. Ivar Andresen, Haus Beer, Carl Braun, Josef Correck, Alex Kipnis, Walter Elschner, etc. etc.

Un gran éxito obtuvo en Berlín el poema sinfónico de Schoenberg «Pelleas & Melisande», obra antigua del compositor que a pesar de su gran extensión gustó mucho por su emotividad.

Se ejecutó por primera vez en Berlín el oratorio «Le Roi David» de Honegger, lo cual constituyó un nuevo éxito para este joven compositor suizo-francés.

Un acontecimiento importante resultó el concierto de música clásica que dirigió en Bremen el pianista Edwin Fischer, en el cual dicho pianista actuó como director de orquesta y pianista. El pro-

grama se componía de Bach, Pergolese y Mozart. El punto culminante de la audición fué el concierto de Bach para tres pianos con acompañamiento de orquesta de cuerdas, en el cual Edwin Fischer demostró una vez más sus excepcionales dotes de pianista.

Merecen también especial mención un concierto dado por la violinista Alma Moodie, en que ejecutó una Sonata (op. 11) de Hindemith y la gran Sonata en Fa menor de Bach en un arreglo de Max Reger; y la ejecución de Sonatas poco conocidas de Tremais, Tartini y Bach, para órgano y violín, en la iglesia de San Estéfano.

Leningrad.—Durante la última temporada de conciertos se ejecutaron varias obras modernas con muy escaso éxito. El poco éxito parece que se debió principalmente a la falta de cuidado que hubo en la confección de los programas. Así en un concierto sinfónico figuraban exclusivamente obras muy cansadas de Krenek, Toch y Schoenberg. El público manifestó abiertamente su desagrado cuando el director de la orquesta pretendió repetir un trozo de Schoenberg, basándose para ello en la enorme dificultad técnica de la obra.

Un gran éxito obtuvo el organista Alfred Sittard en una serie de audiciones en que ejecutó las obras maestras de la música para órgano. Figuraban en los programas obras de Bach, Haendel, Buxtehude, Mozart, Reger y Franck.

Londres.—Entre los numerosos Conciertos interesantes de la última temporada se destacó especialmente una audición del guitarrista español Segovia, el cual sorprendió al público con su técnica extraordinaria. A ratos se creía estar oyendo un clavicordio, así por ejemplo en la ejecución de la fuga de una Suite de Bach, escrita para guitarra.

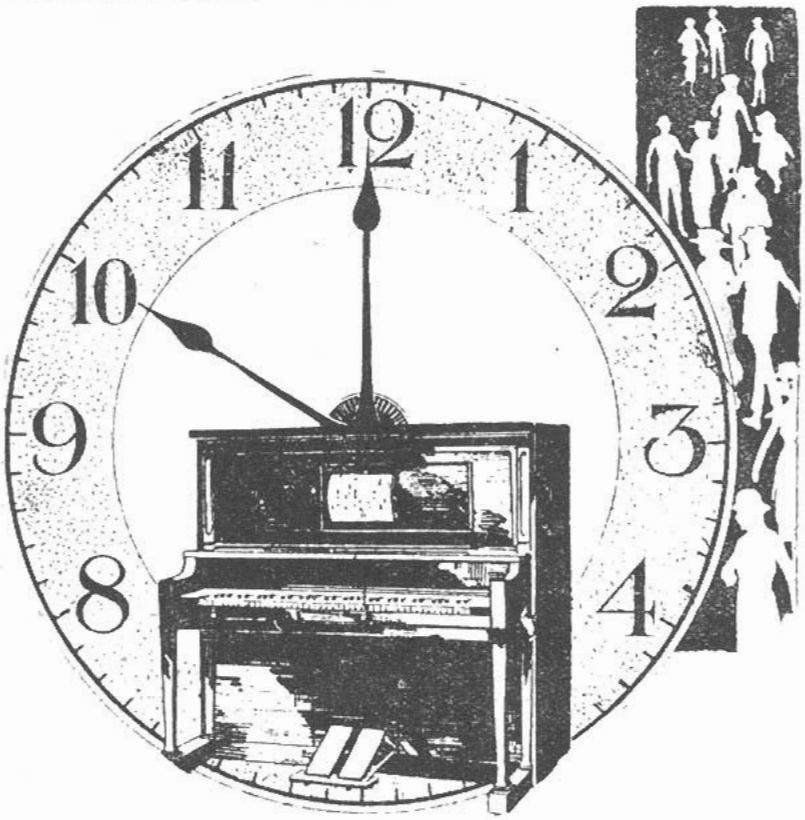
Berna.—La vida musical en la capital de Suiza ha sido en la última temporada muy intensa y rica en novedades. Además de la ejecución de obras de Beethoven, Bach (Magnificat y Oratorio de Navidad) y Bruckner (Sinfonía en Re menor y Misa en Mi menor) Se dieron a conocer varias novedades, entre ellas obras de Schoenberg, Hindemith, la 2.ª Sinfonía de Borodine, una Sinfonía de cámara de Paul Juon con el propio compositor en el piano, y obras de varios compositores suizos contemporáneos.

Un concierto dedicado a las obras de Maurice Ravel, al cual asistió éste personalmente, tuvo un éxito ruidoso.

Viena.—En uno de los conciertos dedicados a la conmemoración de la muerte de Beethoven el director de orquesta Félix Weingartner hizo ejecutar por la orquesta un arreglo hecho por él de la Sonata para piano Op. 106 (Hammerklaviersonate). La idea de orquestar Sonatas para piano de Beethoven puede tener muchos atractivos para un aficionado, pero para un músico es una falta imperdonable. Este arreglo hecho por Weingartner dió sobradamente pruebas de lo absurdo que resulta una Sinfonía hecha de una Sonata.

C. B. E. Y R. I.





NO DEJE PASAR UNA HORA MÁS

Sin visitarnos e imponerse de las altas cualidades de

The Autopiano

Este moderno instrumento musical, merced a su alto grado de perfeccionamiento, facilita la reproducción de las obras de los grandes compositores.

Para servicio ds nuestros clientes, mantenemos una escogida y completa Biblioteca de Rollos, en toda clase de música.

Rogamos a Ud. visitarnos, sin compromiso, e inspeccionar THE AUTOPIANO.

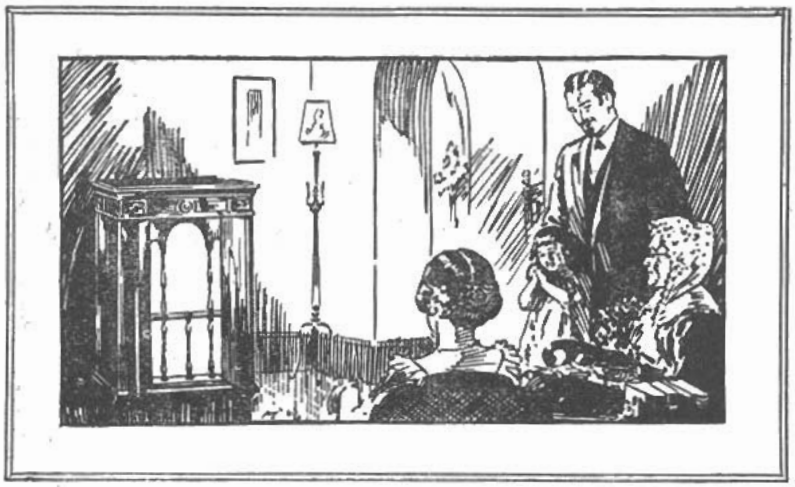
RESERVADAMENTE CONCEDEMOS GRANDES FACILIDADES DE PAGO

Carlos Doggenweiler

Establecimientos Musicales

Santiago — A. Prat 166

Valparaíso — Esmeralda 107



Si no ha oído la nueva Victrola Ortofónica desconoce Ud. la última maravilla del siglo

A los que todavía sienten prejuicios contra la máquina parlante, debido a la experiencia que han tenido con estos instrumentos, les recomendamos que pidan una audición musical con la nueva Victrola Ortofónica. Será una revelación para ellos que contribuirá a modificar su opinión.

Ninguna de las máquinas parlantes producidas hasta la fecha puede compararse a este maravilloso instrumento, tanto por la sonoridad clara y melodiosa, como por la belleza insuperable de la reproducción. Por primera vez es posible lograr que el alma misma de la música vibre con esplendor maravilloso dentro del limitado recinto de un hogar.

Por su tono, tesitura y volumen, la nueva Victrola Ortofónica ocupa un lugar único en el mundo musical. Es un instrumento que Ud. se enorgullecerá de poseer y le proporcionará momentos de infinito placer y felicidad. Visite *hoy mismo* un establecimiento Victor y pida una demostración de este admirable instrumento.

Sírvase hacernos una visita y pida una audición de esta NUEVA VICTROLA ORTOFONICA. Se quedará cautivado por este maravilloso instrumento y sentirá vivos deseos de adquirir una para su hogar.

CONSULTE NUESTRAS CONDICIONES DE PAGO

Distribuidores exclusivos:

CURPHEY Y JOFRE Ltda.

SANTIAGO
Ahumada 200 esq. Agustinas

VALPARAISO
Esmeralda 99 - Blanco 637

Industriales, Comerciantes, Constructores:

Asegurad vuestros obreros contra accidentes del trabajo en la Compañía más poderosa y antigua de Chile.

LA CHILENA CONSOLIDADA

Oficinas: Agustinas N.o 1165 - Teléfono 15

Música CASA AMARILLA Música
San Diego 128.—Santiago
Condell 268. — Valparaiso

Tiene siempre las últimas novedades

Música clásica de los principales autores

Del gran compositor Albeniz, tenemos todo el repertorio elegantemente impreso y a precios económicos.

ROLLOS PARA AUTO-PIANO.
Tenemos la mejor fabricación del país

El buen estado de su

PIANO o AUTOPIANO

depende de la atención de un experto mecánico competente

En todo lo que se relacione con estos instrumentos sírvase dirigirse a

CASA GRAU — Estado esq. Portal Fernández Concha

E. O. Munck — Experto de la AEOLIAN C°

Artigas

No es difícil calzar *bien si se elige : :*

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Teoría. Solfeo, Dictado Musical, Armonía, Contrapunto Analítico. Contrapunto y Fuga, Composición, Composición Analítica, Instrumentación y Orquestación, Historia de la Música, Historia General del Arte, Piano, Violín y Canto, a cargo de un selecto profesorado.

⚜

Cursos libres de los ramos anteriores, que funcionan a horas compatibles con cualquiera ocupación.

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres. Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.

El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Exija esta antigua y acreditada marca



recomendada por todos los doctores



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 4

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

JUNIO de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Alfonso Leng H.: *Sobre arte musical chileno* □ **F. S. de O.:** *El simbolismo de "Los Maestros Cantores"* □ **Carlos Humeres S.:** *Los orígenes de la Ópera* □ **Helvecia Padlina:** *Cultura musical* □ **Jorge Urrutia B.:** *Maeterlinck y los músicos* □ *Los libros* □ *Crónica musical.*

SUPLEMENTO MUSICAL

Jacopo Peri: *Gioite al canto mio* □ **Giulio Caccini:** *Amarilli* □ **Marco da Gagliano:** *Dormi amore* □ **Claudio Monteverde:** *Lasciate mi morire.*

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430.

Steinway & Sons



Los Pianos Steinway

cumplen lo que prometen. La belleza incomparable de sus voces y su gran sonoridad son inalterables, su duración es ilimitada.

Steinway & Sons

tienen sus representantes en todas las grandes ciudades del mundo.

SUCESORA OTTO BECKER Ltda.

FUNDADA EN 1865

SANTIAGO
AHUMADA 113
Teléfono 858 · Casilla 706

M R
S.O.B.L.

VALPARAISO
ESMERALDA 205
Teléfono 2847 · Casilla 1257



PADEREWSKI





ELMAN



CHEMET



STOKOWSKI



RACHMANINOFF



PADEREWSKI
PACHMANN
BAUER
CORTOT
ELMAN
KREISLER
KUBELIK
HEIFETZ
ZIMBALIST
CASALS

Impresionan exclusivamente discos de la afamada marca Victor.
Ellos como todo el mundo, han preferido el disco Victor.
Nuestra casa, fundada el año 1915, ha comerciado y comercia exclusivamente en el ramo Victor.
Por esto estamos en situación de ofrecer el mayor y más seleccionado

REPERTORIO VICTOR DE MUSICA CLASICA

FONOGRAFIA DEL PASAJE

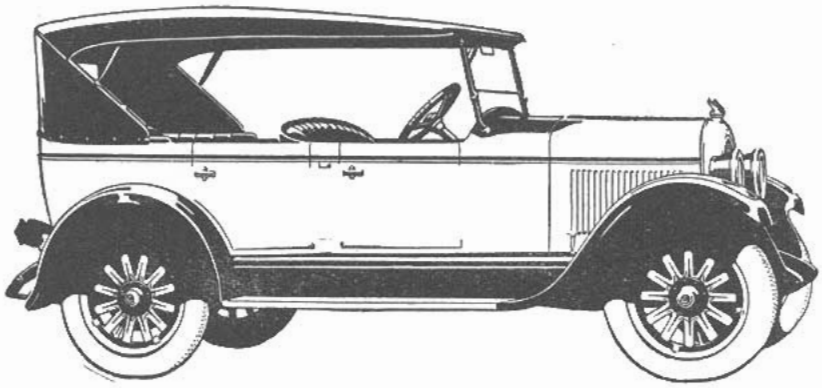
TELÉFONO 3076 — PASAJE MATTE 25 — CASILLA 3582

COMERCIANTES VICTOR

Empresa de Automóviles

"DE LUXE"

Arrendamos Autos de lujo para matrimonios, visitas, paseos, etc., etc.

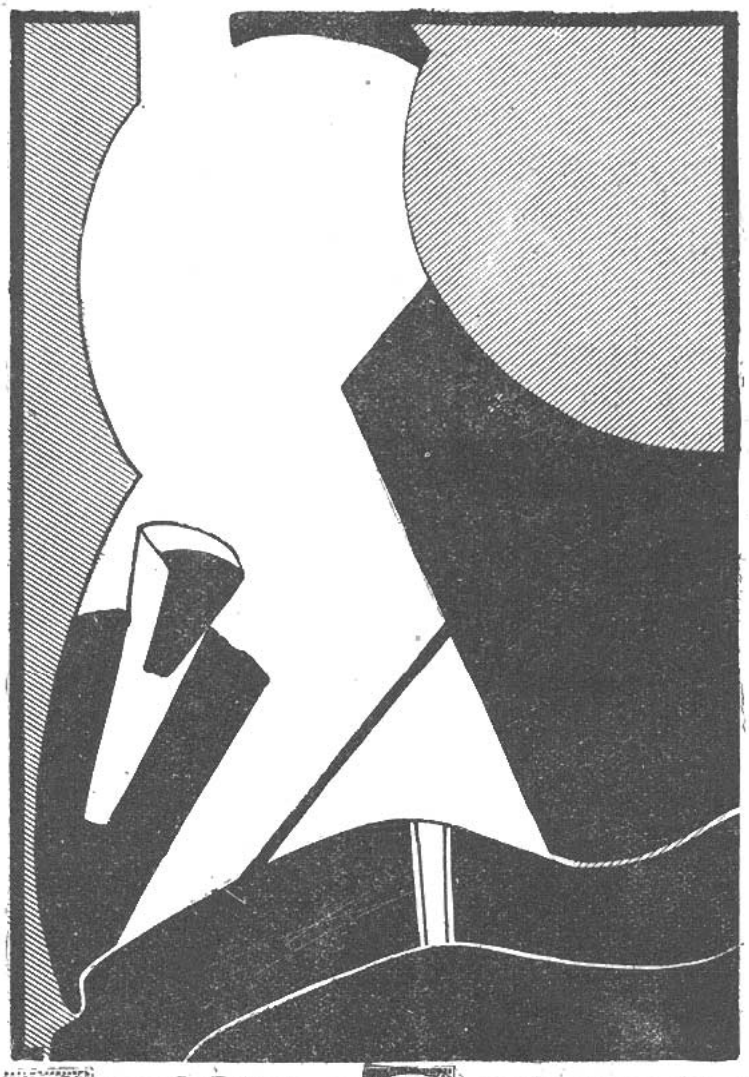


SERVICIO ESPECIAL PARA NOVIOS

Hacemos contratos módicos
por horas, días y meses.

Soc. Rafael Vives & Co.

Morandé 795 **Teléfono 5077**



Grotrian Steinweg

El piano alemán preferido por los artistas más célebres

El más antiguo en fama y en fabricación

El más moderno por sus altas perfecciones

Unicos Importadores para Chile:

GRIMM & KERN

AHUMADA 99
esq. MONEDA

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago.
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I — SANTIAGO, JUNIO DE 1927 — Núm. 4

Sobre el arte musical chileno

EL laudable interés que ha demostrado el Gobierno por el arte, ha despertado entusiasmo en todas las esferas artísticas, tanto más cuanto el espíritu que informa este deseo de fomentarlo es de índole nacionalista.

El arte debe simbolizar no sólo los signos exteriores de un pueblo, sino principalmente sus características psicológicas, ya que éstas son la traducción de su aspecto más noble. Un arte basado exclusivamente en el folklore popular, representa sólo una parte de la nación, muy digna de tomarse en cuenta, pues es la que constituye la gran mayoría. Sin embargo, si analizamos las grandes producciones musicales de las naciones europeas, veremos que, en Francia por ejemplo, los autores que hoy día son los más representativos, Ravel, Debussy, no han tomado como fuente de inspiración la canción popular, sino que han inventado un arte musical aun con elementos de países lejanos del oriente, elementos que al ser tamizados por el espíritu de estos autores, se hacen franceses, por cuanto les saben imprimir el sello del alma de su patria, toda gracia, finura y ese admirable sentido de la medida que la singulariza.

En Alemania, la música de Bach, Beethoven y Wagner, para no citar sino cúspides, representa la nobleza y profundidad del alma germana, su amor por la naturaleza, el hondo romanticismo que la caracteriza. Raro es encontrar elementos de folklore popular en estos autores, y sin embargo su música es la representación más exacta del alma alemana.

Es indudable que el folklore popular es una fuente de inspiración, ya que él simboliza también ciertas características psicológicas del pueblo. Como ejemplos admirables de estilización del folklore citaremos a España y a Rusia.

El caso de España es muy digno de ser estudiado más detenidamente. Los antiguos autores españoles, Victoria, Cabezón, etc., componían una música que, a mi juicio, representa más propiamente el alma española, llena de grandeza y noble dignidad, que la música

que se ha desarrollado posteriormente, que sólo se refiere a un aspecto inferior: al garbo y chulerías, con todos los giros árabe-andaluces, sus eternas jotas y guitarras, todo ese aparato colorista y falso que descorazona. De este fardo aun no se han liberado los modernos españoles, que se repiten lastimosamente aguijoneados por la esclavitud folklórica, sin atreverse a levantar su espíritu, a auscultar los aspectos mas nobles, menos circunstritos, del alma grande española.

Así, podemos pensar que el folklore ha sido fatal para la música en España. Muy diversa habría sido la suerte de esta nación si los compositores hubieran seguido las huellas de su genial Victoria, y hubieran tenido una visión más amplia de sus cualidades espirituales.

El folklore de los pueblos germanos y sajones es de mejor calidad, por cuanto se ha ido infiltrando en él un espíritu religioso, ya que el coral litúrgico ha dejado en el fondo de las almas el recuerdo, las notas perdidas, de un canto de elevación.

Vemos pues que los grandes genios del arte musical, Bach, Victoria, Beethoven, Wagner y Debussy, representan el espíritu de sus naciones, son nacionalistas en el sentido más elevado, más amplio, y que el arte derivado del folklore caracteriza un aspecto más limitado, posiblemente de más color, pero menos evolucionado y más circunscrito al pequeño giro que esclaviza.

En nuestro país tenemos una cultura que no es ni incásica, ni araucana, sino netamente europea, y no podemos, dada nuestra corta existencia como entidad independiente, sustraernos a ella; pero debemos, sin duda, examinar si poseemos ya algunas características, no sólo americanas, sino aun chilenas.

Nuestra especificidad psicológica popular está representada en el folklore en las tonadas y las cuecas. Al escucharlas, llama la atención que, por más entusiastas y alegres que aparenten ser, hay en el fondo de ellas un canto de una tristeza enorme, no disimulado por los acompañamientos de ritmos vivos y de palmoteos, que son como el apoyo animoso prestado a un enfermo. De cuando en cuando, se escucha un giro un tanto irónico, gracioso; pero el canto sigue triste, y el ritmo que trata de alegrarlo parece decirle: «Si tienes una pena honda, ¿qué más da?; si ha de ser triste tu suerte, ¿qué tanto será?»

«*¿Qué tanto será?*» fórmula liberadora del temor a las vicisitudes de la vida y de la muerte, fatalista y también desmoralizadora, por cuanto no implica el deseo de luchar sino el ánimo de conformarse con lo que puede venir. Si hay un deber que cumplir y no se cumple *¿qué tanto será?*; si debemos ser honrados y no lo somos *¿qué tanto será?*

Este aspecto irónico, fatalista ¿es digno de ser estilizado ar-

tísticamente y de que se le preste la ayuda que emana de la sugestión del arte para hacerlo cada vez más hondo?

La especificidad psicológica de nuestro folklore es de índole negativa para nuestra evolución. ¿Por qué entonces no nos esforzamos por estilizar y traducir más bien los aspectos positivos de nuestro espíritu, con mayor amplitud, sin esclavizarnos al pequeño ritmo saltón, al pequeño giro folklórico, aún de dudosa procedencia? ¿Por qué no se podría considerar tan chilena una música escrita en esa forma, como la derivada de nuestro escaso folklore musical?

La sobriedad, la expresión precisa, la ausencia de adornos inútiles, una cierta gracia oportuna, un tanto maliciosa, pero de calidad, son características de nuestra alma chilena, franca, grande y noble.

La técnica de un arte es de patrimonio del mundo, como lo es el progreso, y puesta al servicio de estas características nos permitirá hacer un arte nacional sin limitaciones perjudiciales. Una obra bien realizada y verdaderamente chilena podría estar singularizada por la sobriedad, la expresión directa, la exclusión de adornos importados; un fondo grande, idealista, noble, lleno de fe y de esperanza, al cual se una a veces oportunamente la gracia maliciosa. Evitemos ese maridaje, ese si es no es de los aspectos folklóricos negativos que indican falta de vigor, relajación, flojedad espiritual y moral. Lo que no impide que puedan aprovecharse estos aspectos ocasionalmente, como nota de color, como lo han hecho admirablemente en sus obras algunos de nuestros compositores. Debemos sí tener presente que no son los temas los que reflejan el arte de una nación, sino el espíritu que le da vida, su constante psicológica.

A. LENG H.



El simbolismo de "Los Maestros Cantores"



N el conjunto de la creación wagneriana, el poema de los «Maestros Cantores» ocupa una situación aparte y original. Nada hay en él semejante al trascendentalismo místico, social o metafísico de que están impregnadas las demás obras: como lo define Lichtenberger, es solo una alegre sátira llena de fantasía contra los pedantes y la consagrada rutina; es una apoteosis del genio libre y un himno en honor del arte.

Creación serena, del más puro y generoso humorismo.

Esos «maestros cantores», buenos y honorables ciudadanos de Nürenberg, practican pacientemente la poesía y la música como un arte manual y rutinario. Son hostiles a toda novedad, y como se juzgan los representantes legítimos del arte sobre la tierra, y cuentan con la fuerza del prestigio oficial, imponen fácilmente su limitación y anulan todo progreso. Cuando se presenta delante de ellos Walter, el verdadero artista, nada vislumbra del libre vuelo de su fantasía renovadora, y lo persiguen con sus ineptas burlas.

Pero el genio comprensivo de Wagner supo realzar sobre este fondo poco atrayente la figura simpática del zapatero Hans Sachs, filósofo y artista, que, conociendo la pequeñez y la miseria del mundo, renuncia a toda gloria personal para encauzar la obra de otros, que en su refinamiento, reconoce superior.

Hans Sachs nos reconcilia con los «Maestros», al mostrarnos la unión necesaria entre la libre inspiración y el respeto piadoso a la tradición artística. A diferencia de esas incomprensivas «lechuzas y mochuelos», como califica despreciativamente Walter a los que por orgullo o necedad, se alejan del momento de gracia de la revelación artística, él sabe presentir al genio renovador, y pone generosamente a su servicio los tesoros de su ciencia.

Así, la canción de Walter, fresca y apasionada, unida en el asombroso «Preludio» de la obra a la rica y compleja polifonía de los «Maestros», es la síntesis perfecta del pensamiento wagneriano, y una lección eterna que deben meditar todos los artistas.

Pero este admirable símbolo de las fuerzas armónicas de la tradición y de la evolución artística, no agota el sentido profundo de esta obra. Ella nos plantea además el problema que podríamos llamar «político» del antagonismo que siempre ha existido entre la autoridad oficial y las corrientes renovadoras del arte. En todas partes hallamos «maestros cantores» en la persona de directores académicos, jurados y críticos, que por lo general se mantienen, sin razón alguna, en pugna con los artistas creadores y revolucionarios.

Para el bien de la sociedad, para que el progreso de la cultura pueda realizarse, se hace necesario que entre estos dos extremos se opere la reconciliación. Que el prestigio oficial se ponga al servicio del arte verdadero; que la autoridad sea la encauzadora de esa fuerza espiritual incalculable, que tantos desconocen por que jamás les ha sido revelada.

Necesitan los pueblos ese estímulo de la vida artística, que refina y eleva los espíritus por encima de las cotidianas miserias y luchas. Como dice Lichtenberger, «una sinfonía de Beethoven, un drama wagneriano, una tragedia de Shakespeare pueden ser revelaciones más profundas de verdad cristiana que los dogmas de los Pastores de Almas».

El arte, que enseña a todos los seres, por humildes que sean, a sentir la eterna belleza que hay en todas las cosas, ennoblece el alma y los sentidos, y libera del odioso yugo de «la voluntad de vivir», dulcificando con su influencia profunda y reposante, la agitación dolorosa de la diaria existencia.

Mas, para que esta obra purificadora del arte pueda alcanzar su objeto, es preciso que aquellos que deben guiar las mentes en la colectividad humana, se hallen penetrados de la grandeza y de la responsabilidad de su misión. Que abandonen esta empresa los espíritus profanos que, por ignorancia o cobardía, vedan el terreno a la emoción espontánea y a la sensibilidad original y renovadora. E igualmente todos aquellos espíritus bastardos para los cuales el arte constituye un comercio mezquino de ambiciones y ventajas materiales. Para estos últimos reservó Wagner una severa condenación.

«Creo, dice, en un juicio final, en donde serán terriblemente condenados los que en este mundo han osado convertir en oficio, mercadería y usura, el arte sublime, al cual deshonraran por maldad de corazón y grosera sensualidad» (1).

(1) *R. Wagner.*—Fin de un músico en París.

F. S. DE O.

Los orígenes de la ópera

A principios del siglo XVII se realiza en la música una transformación profunda. La antigua y compleja ciencia de los polifonistas cae en el descrédito y se olvida, hasta el punto de que, apenas muerto Palestrina, «príncipe de los músicos» según reza su epitafio, fuera de la Capilla Sixtina ya nadie ejecuta sus composiciones.

Un nuevo espíritu se manifiesta por todas partes, que trata de encontrar su expresión adecuada, y que trastorna de arriba abajo todos los principios de la técnica musical. «El hombre nuevo», surgido del Renacimiento, quiere retratarse todo entero en un arte más personal y más dúctil que el empleado por los antiguos polifonistas, y prepara el advenimiento de una nueva época, que ha sido definida acertadamente como «la era de la música individualista».

Como se sabe, el arte de los polifonistas, nacido del canto medioeval, emplea una gran variedad de modos que le dan esa riqueza de construcción incomparable, en el desarrollo simultáneo de melodias diferentes. Pues bien, esta multiplicidad melódica no satisface ya al hombre del siglo XVII. Juzga que ella sólo es apta para traducir sentimientos muy generales y abstractos. En su afán de concretar de expresarse él mismo en sus más íntimos repliegues psicológicos, renuncia a los antiguos modos y los reduce a dos: el mayor y el menor. En adelante, ya no habrá esa inestabilidad armónica que permitía a los polifonistas modular libremente en una voz aislada, sin alterar necesariamente las otras partes del discurso musical. Ahora, todas las voces gravitarán forzosamente sobre el bajo, y seguirán las vicisitudes de las dos tonalidades fundamentales, cuyo colorido y significación psicológica se establecen y precisan. Desde Monteverde hasta nuestros días, el modo mayor significará alegría, claridad y optimismo; y el menor servirá para expresar los sentimientos patéticos, y los estados depresivos, vagos e imprecisos. Del contraste de estos modos, y de su disposición sistemática en las

formas de composición, nace y se desarrolla la estética que regirá la música durante tres siglos.

Se comprende fácilmente que la restricción modal y el desprecio a los recursos contrapuntísticos había de producir un empobrecimiento de la técnica. Pero esto trató de ser compensado por los músicos del siglo XVII por un mayor desarrollo de la melodía, que se hizo más libre y expresiva. En el arte de los polifonistas, cada voz tenía sólo el papel restringido de una columna en una vasta catedral sonora; en la música nueva, la melodía, el «canto», será el eje de la composición, al cual la armonía servirá de sostén y prestará realce. Para dar a esta melodía mayor sutileza y ductilidad expresiva, los músicos recurrirán al cromatismo, que ya habían usado en sus obras, en el siglo anterior, los madrigalistas de la escuela de Venecia.

Por fin, un mayor perfeccionamiento de la técnica instrumental, el primer intento de organizar una orquesta capaz de reforzar, con un colorido apropiado, el sentido del canto, es otra de las características de la nueva era, cuya manifestación más genuina fué el «drama en música», lo que más tarde recibió el nombre de «Opera».

* * *

En la formación del nuevo «estilo representativo», como se llamó también a este género de música dramática, los poetas y literatos desempeñaron un rol determinante. Los poetas, siempre habían soñado con la perfecta fusión de su arte con la música, la cual no podía realizarse dentro de las formas del estilo polifónico, en que necesariamente predominaba la construcción musical sobre la expresión inmediata del texto. Romaín Rolland ha mostrado en este punto la influencia indiscutible que ejercieron las ideas del Tasso, que mantuvo relaciones íntimas con algunos de los personajes que compusieron el célebre cenáculo o «camerata» del conde Bardi, cuna en que se generaron los primeros ensayos y la teoría del arte nuevo.

Los literatos, con su erudición humanística, pusieron por su parte en favor la idea de que los antiguos, admirables en todo respecto, no habían necesitado otra cosa que el poder de la melodía para cautivar las almas, Creyeron ingénuamente en una posible resurrección de la antigua tragedia, y construyeron el marco en que, músicos y poetas, durante tres siglos, se esforzarían por realizar el peligroso maridaje de sus artes.

Por fin, una razón tradicionalista vino a agregarse también a los factores que determinaron el nacimiento del nuevo género.

El arte de cantar acompañándose con el laúd, una de las manifestaciones más características del alma italiana, había desaparecido ahogado por el florecimiento prodigioso de la polifonía. Había lle-

gado el momento de elevar la voz contra este arte de importación franco-flamenca, que fué calificado de «bárbaro» y de «gótico», sin reparar en que, a orilllas del Tiber, la polifonía alcanzó la más sublime expresión y su más bella forma.

Vincenzo Galilei, el padre de Galileo, miembro de la «camerata» del conde Bardi, fué uno de los más enérgicos representantes de esta reacción nacionalista.

* * *

Giovanni Bardi, conde de Vernio, poeta y gran señor florentino, congregó a su alrededor un grupo de artistas orientados por el mismo ideal. Querían ellos crear un arte noble y expresivo, que tuviera al mismo tiempo la pura simplicidad de líneas que muestran los grandes modelos de la tragedia clásica. Pretendían moldear la música al ritmo y a las inflexiones de la palabra, para alcanzar a una perfecta expresión del sentimiento poético.

Componían el cenáculo Emilio de Cavalieri, noble romano y músico distinguido, Jacopo Corsi, ilustrado mecenas, hombre de mundo y dilettante en música; Vincenzo Galilei, ya mencionado, el poeta Ottavio Rinuccini, y los cantores Giulio Caccini y Jacopo Peri.

A Cavalieri es a quien cabe, en la opinión de algunos, la gloria de haber sido el primero en llevar a la práctica las ideas del nuevo estilo representativo en sus «Pastorales» «*Il satiro*» y «*La disperazione di Fileno*», representados en 1590 y que sólo conocemos por referencias. Pero esta primacía no le fué reconocida claramente por sus contemporáneos.

Vincenzo Galilei había publicado en 1581 un «Diálogo de la música antigua y de la música moderna», en el cual condenaba el arte de los polifonistas basado en el ejemplo admirable de los griegos, que, según la opinión citada de Homero, Esquilo, Platón y Plutarco, eran capaces de realizar efectos de un singular poder valiéndose solamente de los medios más simples.

Para realizar en forma evidente estas teorías, puso en música el «Lamento de Ugolino» según el texto de «La Divina Comedia» para canto solo acompañado por una viola. Compuso luego, en análoga forma, «Lamentaciones» sobre las palabras de Jeremías, y «Responsorios» para los Oficios de la Semana Santa.

Este ejemplo no tardó en ser imitado. Rinuccini escribió su poema «*Dafne*», algunas de cuyas escenas fueron puestas en música por Jacopo Corsi. Mas, no sintiéndose este músico con la fuerza suficiente que requería la empresa, se dirigió a Jacopo Peri, quien después de un prolijo estudio de los acentos y de la declamación, realizó la obra, que fué estrenada en 1597 en el salón de Corsi.

Sobre el texto de «*Euridice*», del mismo poeta, Jacopo Peri

escribió luego una nueva ópera, cuya primera representación tuvo lugar en 1600 en el palacio Pitti, durante las festividades celebradas con motivo del matrimonio de Enrique IV y de María de Médicis. En este mismo año, Giulio Caccini compuso «*Il ratto di Cefalo*», y una nueva «*Euridice*», y por su parte, Emilio de Cavalieri estrenó el oratorio «*Anima e corpo*». El nuevo género estaba definitivamente creado, y los ideales del cenáculo de Bardi alcanzaban una realización bastante halagadora.

Naturalmente, la obra de la «camerata», juzgada en conjunto, presenta a los ojos de la crítica los errores inevitables de todo primer ensayo, y las limitaciones inherentes de una tendencia exclusiva, generada en un círculo demasiado estrecho. Las partituras de Peri, Caccini y Cavalieri, si bien alcanzan en algunos momentos a una singular nobleza expresiva, en general resultan monótonas y descoloridas.

En el arte de Peri, es característica la sencillez magestuosa de la declamación, ajustada siempre escrupulosamente a la expresión del texto, mientras que Caccini, por el contrario, se preocupa ante todo de la elegancia melódica, abusando en ocasiones de los adornos y pasajes de puro virtuosismo. En cuanto a Cavalieri, en general inferior a los dos músicos anteriores, llega en ciertos momentos a una mayor intimidad expresiva, que hace presentir, a juicio de Romain Rolland, el gran estilo de Claudio Monteverde.

* * *

Decíamos que la concepción del arte Músico-dramático realizada por la «camerata» de Bardi se había resentido de ciertas limitaciones propias del medio en que fué generada. La elección de los temas reflejó necesariamente el ambiente aristocrático del grupo, que repugnaba el contacto directo de la realidad, lo cual dió a la Opera un carácter abstracto y convencional.

Al mismo tiempo, el predominio del factor literario perjudicó el desarrollo constructivo de la música.

Se impuso una reacción, que fué encabezada por un músico profundamente original, el célebre Orazio Vecchi, canónigo de Módena. Vecchi reivindicó los derechos de un arte dramático popular, inspirado en los sentimientos espontáneos y no en las sabias alegorías y en las abstracciones intelectuales en que se complacía el cenáculo florentino. Por otra parte, afirmó en contra de las pretenciones de los hombres de letras, que la música tiene iguales títulos poéticos que la misma poesía: «*Tanto e poesia la musica quanto l'istessa poesia*».

Pero la realización efectiva que hallaron estas ideas en las obras de Vecchi, no correspondió en manera alguna a su fecundo significado, y estuvo reservado a otros el recoger su herencia.

A Marco da Gagliano y a Claudio Monteverde pertenece la gloria de haber dado su verdadero papel a la música dentro del nuevo género.

Marco da Gagliano, músico florentino, antes de escribir para el teatro había practicado la composición polifónica, cuyos recursos conocía a fondo. Gracias a esta circunstancia, los coros desempeñan en su obra el rol esencial que tenían en la tragedia griega. Pero sus obras que se conservan, «*Dafne*» (1608) y «*Flora*» (1628) se resienten aun del convencionalismo de la «camerata» de cuya influencia se sustrajo el genio revolucionario de Monteverde.

Claudio Monteverde, conocido ventajosamente como uno de los grandes madrigalistas de la escuela de Venecia, compone en 1607 su «*Orfeo*» y un año más tarde, «*Ariana*», de la cual desgraciadamente sólo se conservan algunas páginas. Nos han quedado también otras dos óperas que compuso ya en la vejez: «*Il ritorno d'Ulisse in patria*» (1641) y «*L'incoronazione di Poppea*» (1642).

Monteverde, como polifonista de raza, comprendió todo el partido que podía sacar la ópera de la técnica contrapuntística, unida al estudio exacto de la expresión dramática y de la movilidad rítmica. Todos estos elementos reunidos dan a su arte una riqueza y fluidez incomparable.

Como armonista, fué también un innovador audaz que no dejó de causar asombro y escándalo entre sus contemporáneos. En este punto, es el verdadero creador del lenguaje propio del drama musical. El doloroso cromatismo característico de su estilo, el empleo audaz de la disonancia (séptimas y novenas) y de las más atrevidas modulaciones, constituye una de las más geniales tentativas que se hayan realizado para adaptar la música a la expresión inmediata de los sentimientos humanos. Por fin, en su obra la orquesta adquiere también una significación propia, y contribuye, por la combinación sabia de los timbres instrumentales, a dar mayor fuerza y color a las diversas situaciones del drama.

Monteverde, como todos los artistas venecianos, fué un explorador de la realidad, un admirable pintor de la vida. Toda su obra, como dice un crítico, se halla animada por un soplo shakespeareano, que desgraciadamente, se extingue con su creador.

En efecto, sólo Francesco Cavalli mantiene por algún tiempo la tradición de su gran maestro. Ya a mediados del siglo XVII se inicia, apenas creado, la decadencia del nuevo género.

La influencia de la cantata transforma gradualmente la ópera en una pieza de concierto desprovista de todo significado dramático. Ni Carissimi, llamado «el Guido Reni de la música», ni su discípulo Marcantonio Cesti, ni Stradella ni Scarlatti, fueron capaces, apesar de su talento, de seguir el camino fecundo que para el arte había señalado Monteverde.

En el siglo siguiente, la ópera en completa decadencia, no con-

serva siquiera la nobleza melódica que es corriente en los autores del período anterior.

Lejos de las fronteras de Italia, y separados por el tiempo y por las diversas tendencias estéticas, encontraremos los dignos continuadores y émulos del genio de Monteverde: Gluck, Wagner y Debussy, que, con mayor o menor fortuna, emprendieron también la fascinadora y peligrosa tentativa del «Drama en música».

CARLOS HUMERES S.



Cultura musical

DEBE tener interés, para los que se interesan realmente por el progreso de la cultura musical en nuestro ambiente, el punto referente a la pedagogía, es decir, a la preparación idónea y eficiente de los profesores de música de los diversos establecimientos de instrucción.

La trascendencia de una adecuada instrucción musical intensiva sólo es dable palparla en los grandes centros culturales europeos—Alemania en particular—centros donde se constata el fenómeno de que no sólo los profesionales y especialistas están en condiciones de juzgar con conocimientos técnicos el valor de una obra, sino que esta capacidad se extiende cada vez más entre el grueso público, de manera que, hoy por hoy, los fundamentos técnicos del arte musical caen dentro de la esfera de conocimientos de una persona medianamente culta.

Y si deseamos averiguar las razones por qué esta cultura musical está tan generalizada en aquellos países, encontraremos dos principales: el ambiente, que ofrece múltiples oportunidades de oír buena música, y el estudio, que no se descuida en ninguna de las diversas ramas de la enseñanza, y que se proporciona a los niños en sus primeros años. De este modo, los egresados de los colegios, gracias a su preparación científica y metodizada, se hallan en situación no sólo de reaccionar con mucha sensibilidad ante el estímulo de belleza que constituye un trozo de buena música, sino que pueden seguir también el desarrollo temático de lo que escuchan, diferenciando las frases e interpretando su sentido: en una palabra, sus conocimientos técnicos les permiten comprender los detalles estructurales de la partitura, su fundamento armónico y todos aquellos factores que reunidos determinan la belleza del trozo.

En Chile esta clase de instrucción no existe. Cierto es que en los establecimientos docentes hay una clase de canto; pero ella

no obedece a ningún plan de educación musical, y los profesores, en su gran mayoría, se limitan a enseñar «de oído» algunas melodías sin valor alguno. El provecho es nulo, y aún la enseñanza en esta forma resulta perjudicial, pues los pocos conocimientos técnicos se proporcionan por lo general de un modo tan incoherente, que el alumno pierde el poco interés que instintivamente sentía por estos estudios. Si está dotado de una gran sensibilidad, esta falta de conocimientos básicos lo convertirá en el dilettante que encontramos a cada paso en los conciertos, absolutamente incapaz de juzgar de las obras que escucha, que sólo aprecia de un modo general, de acuerdo con las frases hechas de la crítica musical al uso.

Para corregir este mal, debe pues intensificarse en forma científica la enseñanza de la música, no sólo con el criterio usado con el alumno que va a estudiar un instrumento, sino con el objeto más general de prepararlo musicalmente como un buen auditor, como un aficionado que no sólo juzgue el arte por instinto sino con verdadero conocimiento.

Debe desde luego educarse su capacidad auditiva, en forma que pueda separar, desligar los tonos fundamentales de los demás y percibir la construcción de la frase y sus diversas variaciones y transformaciones.

Estos estudios fundamentales deben ser completados, por último, con las nociones de la Armonía, dadas en forma clara y comprensiva. La Armonía, apesar de ser un estudio relativamente sencillo aun para el aficionado, ha adquirido todo el prestigio de una ciencia oculta y cabalística, precisamente por la manera como se la enseña, toda aridez escolástica, cuando es tan fácil hacerla comprender si se adopta un modo más interesante y ameno.

Pero aun cuando nuestro público poseyera todos estos conocimientos, de muy poco les servirían si no se le proporciona oportunidad constante de oír buena música. Se impone la necesidad de que las autoridades se preocupen de organizar conjuntos permanentes que den a conocer las grandes obras de los maestros de todos los tiempos.

En este sentido, es de lamentar que la Orquesta Sinfónica Municipal, que con tan elevados fines de cultura se creó el año de 1926 no haya sido una institución durable. Sólo una disciplina constante puede formar ejecutantes capaces de traducir en buena forma el pensamiento de los genios del arte musical.

La iniciativa de la Sociedad Bach, que mantiene entre nosotros un conjunto coral que ha revelado a nuestro público el arte de los polifonistas y las partituras de los maestros del Oratorio, merece en este punto, por su labor constante y desinteresada, una mención especial de aliento y de gratitud.

HELVECIA PADLINA.

Maurice Maeterlinck y los músicos



AETERLINCK es el poeta de lo minúsculo y de lo majestuoso. Cuando su ojo, dotado de extraña y noble sensibilidad deja de enfocar el país de la abeja, que se ilumina por momentos con maravillas nupciales, o deja de admirar el envidiable orden y jerarquía de los termites, entonces traspasa regiones de crepúsculo y bruma, buscando detras de montañas lejanas, que ocultan países de hidalgía, de enormes reyes buenos, crueles ogros, castillos y princesas, los símbolos vivientes del amor y del odio, dotados de nombres de maravilla, que despliegan la tragedia entre paisajes y lares que no son de este tiempo, sino de reinos arcaicos, que han tenido evolución sosegada en su apartamiento, ignorantes de la precipitación de la vida que debilita toda nobleza primitiva en los países, comarcas y reinos del lado de acá de esas montañas y regiones de bruma.

Maeterlinck es huésped habitual de aquellos países de símbolo, y cuando vuelve de un viaje a ellos, su mano de mago blanco desparrama por la escena un puñado de personajes que dialogan cosas de ensueño, con ese diálogo lleno de tierna inquietud, en que la pregunta es un sistemático misterio, a menudo sin respuesta, fórmula bien común en las obras del gran hombre de Bélgica.

Y esos personajes, junto con la tragedia y el paisaje se funden en una especie de química de medias tintas que dan a cada obra de Maeterlinck un verdadero ambiente, que es, como ha dicho un autor, casi otro personaje, otro elemento esencial.

De aquí nace la misteriosa unidad que preside a cada una de sus obras, pobres si se quiere en episodios y tramas complicadas, pero riquísimas en ese juego de luces y sombras de entre las cuales surgen el amor y el odio, inevitable espina dorsal de todo drama, dotados de una novedad, de una pura, tierna y refinada comprensión

de la humanidad, que hace de Maeterlinck el tipo ideal del artista-filósofo.

* * *

Raro hubiera sido que un arte dramático dotado de tan raras cualidades, de ambiente tan definido, casi sólido, de matices tan suaves, no llegara a ser una meta inevitable donde la fantasía de los músicos no se detuviera para dar vida a ese ambiente, dotándolo de un medio de expresión sutil y adecuado, que completase el conjunto de belleza con un elemento eurítmico que allí parece a momentos inevitable, y al que creemos presentir cuando no está la música.

Y esto prescindiendo de aquellas obras especialmente escritas por Maeterlinck para servir de base a dramas musicales, según consta de su propia declaración en el prefacio de sus obras completas de teatro, al referirse a «Ariane et Barbe Bleu» o «La delivrance inutile» y a «Soeur Beatrice». «Son, dice, propiamente hablando, pequeños juegos de escena, cortos poemas del género tan desgraciadamente llamado «ópera-cómica», destinados a proveer a los músicos que habían pedido un tema conveniente para desarrollos líricos».

Sabemos la maravillosa vida musical que Paul Dukas, uno de esos grandes colaboradores del poeta belga y uno de los jefes prominentes de la escuela moderna francesa, dió precisamente a «Ariane et Barbe Bleu», cuento musical sin grandes pensamientos filosóficos o morales como declara el mismo Maeterlinck a continuación del pasaje anteriormente citado, pero lleno de cualidades preciosas para servir de base a una obra lírica.

Sobre estas cualidades del poema se expresa Gustave Samazeuilh en su libro «Paul Dukas» en la siguiente forma: «la emocionante humanidad de la figura principal, el misterio que lo impregna, la variedad de los decorados sucesivos que él evoca, la naturaleza misma del diálogo, le permiten abrir una larga vía a la sinfonía, de requerir aún su apoyo para tomar su valor verdadero y conferirle, en cambio, una intensidad de expresión a la cual habría quizás tentado en vano de alcanzar, abandonada a sus propias fuerzas. La admirable partitura por la cual M. Dukas supo ensanchar, magnificar el contenido emocional del texto de su colaborador, hasta llegar a decuplicar el significado poético, está allí para persuadir a este respecto, mejor de lo que yo podría hacerlo, aún hasta a los más recalcitrantes.

Todo aquí, en efecto, ha salido de ese gran principio de arte que quiere que la música sea, en cierto modo, el seno materno, la fuente mágica donde el drama beba su vida, la conciencia misma de la acción interior, el alma y la razón de ser de la obra. Y esta música presenta a la vez una claridad y una profundidad singulares, servidas

por una calidad de invención y de sentimiento maravillosamente igual».

* * *

El teatro de Maeterlinck poseía además una joya de inmensa nobleza, una tragedia de fatalidad, cuyos personajes, de los cuales nunca se sabe de donde vinieron ni adonde irán, son almas casi ciegas, que en una atmósfera de pesantez, de dudas y presentimientos, accionan casi inconscientemente como visiones borrosas e imprecisas de una humanidad tiranizada por leyes ciegas y fatales.

Había imperiosa necesidad para dar también a «Pelleas et Melisande» su verdadero realce en una atmósfera de cuasi encantamiento, de bañar la acción en un género de vibraciones que produjese imágenes más precisas que el perfume. La música era allí inevitable.

Sólo se necesitaba un mago portentoso, dotado un nuevo y exótico poder capaz de hacer el milagro.

Claude Debussy, «músico francés» fué el mago encantador, que amasó la tragedia de Maeterlinck con sonoridades irisadas, con armonías de maravilla, abriendo una nueva época para el arte lírico y haciendo la más portentosa amalgama de música y drama que jamás se haya realizado. Lo que allí pasma realmente es la unidad, la atmósfera definida, que como decíamos antes, casi acciona como un personaje separado. Aparte de la armonía, llevada, como se sabe, por Debussy a un enriquecimiento y desarrollo insospechado, llama la atención la sencillez de los medios orquestales puestos en juego comparados con los resultados obtenidos. Cuando uno hojea la partitura de «Pelleas» se asombra de encontrar una liviandad y una fluidez en el uso del colorido instrumental apreciable a simple vista. Parece a momentos una partitura de música de cámara.

Y luego la naturalidad y nobleza de la declamación y de los temas, que hará siempre de esta obra, cuando se represente, un medio de purificar, de desinfectar, por decir así toda escena de los peligrosos bacilos musicales de la industria operística que han profanado la Italia en estos últimos tiempos.

Sobre esa unidad de la música de «Pelleas et Melisande» dice Chenneviere (1) «la unidad debussysta es sobre todo una unidad armónica; y esta unidad resulta en gran parte de lo que se llama *atmósferas musicales*, es decir la transposición musical de un estado de alma dominante que forma una especie de vapor húmedo, como una nube sonora a través de la cual se esfuman algunos sentimientos, algunas melodías».

Por otra parte había una causa de índole histórica que hizo inevitable la unión de Maeterlinck y Debussy en un ideal artístico

(1) *Daniel Chenneviere:*—«Claude Debussy et son œuvre», Duraund & Fils, París.

común. «Pelleas» se reputa ser una verdadera apoteosis del simbolismo. Claude Debussy cuando apareció la obra, era el creador del simbolismo musical, que más bien ensanchaba, que reaccionaba contra las antiguas escuelas.

De estos simultáneos acontecimientos nació esa verdadera pirámide del arte moderno.

«Pelleas» ha servido también de inspiración a Arnold Schoenberg, el genial innovador austriaco, quien tiene entre las obras de su primera época un poema sinfónico con el nombre de la tragedia de Maeterlinck.

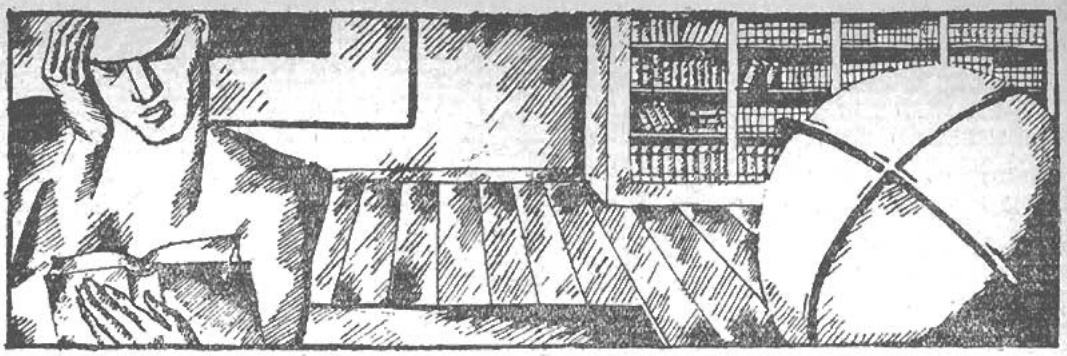
Finalmente Henry Février y algunos músicos belgas han sentido vibrar en su ser toda una correspondencia sonora para las obras teatrales del gran dramaturgo y han transformado algunas de éstas en dramas musicales que brillan, aunque con menor fuerza al lado de estas dos insuperables obras maestras: «Pelleas et Melisande» de Debussy y «Ariane et Barbe Bleu» de Paul Dukas.

Queda aún mucho que explorar por los músicos en los campos generosos de la tragedia maeterlinckiana, la más tierna, la más psicológica y noble que se haya escrito.

¿Quién será el mago de «Interior» y de «El pájaro azul?».

JORGE URRUTIA BLONDEL.





Los Libros

HISTOIRE DE LA MUSIQUE depuis l'antiquité jusqu'a nos jours par Henry Woollett. (4 vol. in 8vo. Max Eschig edit. París. Ouvrage couronné par l'Academie de Beaux-Arts.).

Escribir una historia del arte musical es cosa grave, sobre todo después de los excelentes trabajos de Gevaert, Neumann o Combarieu. Mr. Henry Woollett autor de la nueva obra que acaba de llegarnos es uno de los nombres que vemos citados más comúnmente entre los buenos compositores modernos de Francia, aun cuando poseemos únicamente de él cortos fragmentos que nos hacen juzgar su personalidad solo «de oídas». Con gran interés recibimos la obra de Woollett historiador y, debemos confesarlo, nos ha decepcionado mucho; es cierto que se trata de algo escrito por allá en 1910; plazo es este demasiado largo para mantener encarpetada una producción crítica, cuyo interés mayor es el relacionamiento del pasado con el presente hasta el momento mismo de su publicación.

¿Qué fin ha perseguido el autor al editar su obra? Parece que ha sido el de difundir los conocimientos histórico-musicales, tan descuidados por desgracia, en un libro fácil de leer y al alcance de quien no llegue a la comprensión de estudios muy profundos. A nuestro jucicio esto se logra a medias con la historia de Woollett; hay en ella, al lado de una relación clara y divulgable, cierto desparramo verboso que a cada paso corta el hilo, con disquisiciones infantiles. Tampoco produce la historia que comentamos esa sensación de verdadero mapa-mundi, de visión a escala rigurosamente exacta de los acontecimientos y de las personalidades; hay el eterno abultamiento de lo nacional y cierta desproporción en la extensión con que se juzgan épocas, que, no por estar alejadas de nosotros, dejan de ser indispensables de profundizarse, (un solo tomo desde la antigüedad hasta el siglo XVII y tres volúmenes al arte posterior a Bach. A nosotros, americanos, y por lo tanto no abanderizados a ninguna nación, nos resulta fastidiosa la extensión con que se analiza una

época bien poco significativa como es la primera mitad del siglo pasado en Francia, al lado de un análisis de carrera que se consagra al Renacimiento en el cual falta casi por completo la gran polifonía española.

ENCYCLOPEDIE DE LA MUSIQUE ET DICTIONNAIRE DU CONSERVATOIRE. Directeur: Lionel de la Laurencie, (Vols. V, VI y VII in 4.° Librairie Delagrave 12 Rue Soufflot, París, 1922-25 y 26).

Para quien desee informarse profundamente sobre las cuestiones del arte musical no hay fuente más interesante y completa que la magna obra iniciada por Lavignac. Su nombre de «enciclopedia», especializado ya por los diccionarios, nos hace creer que nos hallamos ante otro alineamiento alfabético de asuntos condensados en pocas páginas. No; se trata de una verdadera «antología» de monografías, muchas de ellas, completísimas y firmadas por eminentes críticos, sabios y artistas. A los cuatro primeros volúmenes que abarcaron la antigüedad toda, la Edad Media, el Renacimiento y la evolución separada de los principales países europeos, siguen tres otros que nos ponen enteramente al día y que entran al detalle técnico-especialista.

El volumen V contiene lo que faltaba en cuanto a historia: Rusia, Polonia, Finlandia, Escandinavia, Suiza, Austria-Hungría, Bohemia, Tziganes, Rumania, Arabia, Turquía, Persia, Tibet, Birmania, Indo-China, etc., llegando hasta los países americanos, Estados Unidos, México, Ecuador, Perú y Bolivia, estudiados estos países bajo su aspecto regionalista. Raro es no ver trabajos sobre nuestro país, Argentina, y sobre todo el Brasil, en donde hay un género criollo de tanto interés.

El tomo siguiente de la colección contiene la prolongación histórica europea hasta hoy: estudios sobre la actualidad alemana, austriaca, checo-slovaca, rusa, italiana e inglesa, dos interesantísimas monografías de Charles Koechlin sobre la evolución de la música francesa y en general, de la armonía moderna; un tratado de acústica, otro de notación histórica, y una exposición de los principios generales de la música.

Reserva la enciclopedia para el VII volumen, todo lo referente a la voz y a los instrumentos de fuelle. Monografías sobre anatomía vocal, historia del canto, técnica del mismo, historia del órgano, de los organistas y de las formas de la música de órgano.

Recomendamos entusiastamente a nuestros estudiosos la lectura de estos volúmenes; hallarán en ellos una mina inagotable de datos interesantísimos reunidos por especialistas de cada ramo.

S.

Crónica musical

LOS CONCIERTOS DE NATHAN MILSTEIN

POCAS veces habíamos tenido ocasión de escuchar un virtuoso que reuniera tantas cualidades eminentes como este joven violinista ruso.

Milstein une a un temperamento vibrante y apasionado una técnica perfecta de todos los complejos recursos de su instrumento. Posee una sonoridad pura y cálida, que pudimos apreciar plenamente en los bellos «adagios» de las sonatas de Haendel y en esa sublime aria de Bach transcrita para la cuarta cuerda.

Su dominio de las dobles cuerdas, de los arpegios y de los acordes, es también asombroso por la absoluta claridad y afinación, lo cual se demostró en la ejecución de obras de una dificultad extrema como la «Ciaconne», el «Preludio en mi» y la «Fuga en sol» de Bach, y el célebre «Trino del Diablo» de Tartini.

En las finas y amables composiciones de Couperin, Francoeur y Daquin, y en los trozos modernos de Debussy y Ravel, alcanzó una delicadeza de ejecución para traducir los más sutiles matices que es verdaderamente imponderable.

Preciso en el ritmo y elegante en el fraseo, su interpretación es siempre justa y del más noble estilo.

CONCIERTO ARTHUR HERMELIN

Arthur Hermelin, el notable acompañante de Milstein, a pedido de numerosos aficionados que habían sabido comprender sus extraordinarias dotes, ofreció un concierto el día 25 del presente, la víspera de su partida a Buenos Aires.

Este concierto constituyó una revelación sin precedentes. Hermelin, que hasta ese momento había permanecido, con desinterés bien poco común, en segundo plano, como un colaborador de Mils-

tein, apareció ante el público, desde los primeros acordes, como uno de los artistas más admirables que hayan llegada hasta nuestras salas de música.

El concierto en re menor de Friedemann Bach, en el arreglo de Stradal, la Sonata op. 35 de Chopin y diversos trozos de Debussy nos dieron la medida de la perfección de su escuela: la belleza del sonido, la claridad en el fraseo y la gran maestría en el uso de los pedales. Su interpretación revela un temperamento sentimental que cautiva poderosamente al auditorio.

El público apreció plenamente al artista, y le tributó la ovación más calurosa y comprensiva que hemos presenciado en los muchos años que seguimos con interés las manifestaciones de nuestra vida musical.

LAS CONFERENCIAS EN LA SOCIEDAD BACH

Un gran éxito ha tenido la organización de conferencias periódicas sobre arte en la casa de la Sociedad.

En un ambiente reducido e íntimo, estas conferencias revisten más bien el carácter atrayente de una charla amena que la docta y ceremoniosa frialdad de las lecciones ex-cátedra.

Se iniciaron el día 1.° de Junio, con la disertación del Dr. Ramón Clares Pérez sobre «El significado de la leyenda de Parsifal». El conferencista, en forma sugestiva y profunda, supo desentrañar el sentido místico de este admirable poema, que es indispensable conocer para apreciar plenamente la belleza de su realización musical.

La segunda conferencia, cuyo tema fué «Claude Debussy y su obra» tuvo lugar el 17 del presente, y estuvo a cargo de D. Domingo Santa Cruz W.

Con claridad y versación, el Sr. Santa Cruz ofreció al auditorio una interesante semblanza del gran genio francés, y un juicio exacto del significado estético de su obra.

Como complemento de la conferencia, se desarrolló un programa musical, en el cual la señorita Cora Bindhoff ejecutó, con bella comprensión y delicadeza de matices, algunas composiciones de piano, y la señora Marta Petit de H. cantó diversas arias, con su hermosa voz de timbre rico y expresivo.

Terminó este escogido programa debussyano con las maravillosas canciones a cuatro voces «Dieu, qu'il la fait bon regarder» y «Yver, vous n'estes qu'un vilain», por el conjunto coral de la Sociedad.—H.

WILHELM BACKHAUS

Desgraciadamente vivimos aquí en Chile olvidados de los grandes músicos ejecutantes que invaden las salas de concierto de Europa y de Norte América. Muy contados son los artistas verdaderamente grandes que se aventuran a llegar hasta este rincón del mundo. En los últimos años Claudio Arrau, Brailowsky, el cuarteto de Londres, y ahora Milstein y Hermelin, nos han dejado una impresión imborrable producida por la forma maravillosa y perfecta en que han ejecutado algunas obras de los grandes genios de la música. ¿Pero qué son cuatro o cinco nombres famosos en dos o tres años?

La noticia de que probablemente venga Wilhelm Backhaus a dar algunos conciertos entre nosotros nos ha llenado de entusiasmo y creo conveniente en esta ocasión dar a los aficionados algunos datos sobre este gran pianista alemán. Nacido en 1884 recibe sus primeras lecciones de piano a la edad de 6 años. En 1900 da su primer concierto en el extranjero, en Londres. En el programa figuran Chopin, Schumann, Liszt y Rachmaninoff. Los críticos alaban fríamente su técnica y su sonido agradable, uno se atreve a pronosticarle futura grandeza. Ya en 1905 obtiene en París el premio Rubinstein, y poco a poco empieza a brillar el nombre de Backhaus. Desde ese año inicia su peregrinación por el mundo. Hasta 1914 va todos los años a Inglaterra, además da conciertos en las principales capitales de Europa, y después hace viajes a Rusia, América, Australia y Nueva Zelandia. En todas parte sobtiene éxitos halagadores, y la crítica lo ensalza unánimemente en todo el mundo. En 1925 es tal su éxito en Inglaterra que da veinticuatro conciertos en dos semanas. En Australia da 57 conciertos, muchos de los cuales exclusivamente de sonatas de Beethoven. Las últimas noticias llegadas de Buenos Aires nos maravillan: teatro desbordante y seis o siete extras en cada concierto.

Backhaus es el prototipo del pianista profundo, consciente y acabado; nada de efectos sensacionales ni amaneramientos. Su técnica extraordinaria le permite dar interpretaciones perfectas de las obras que ejecuta. Tolstoy dice «el arte empieza donde termina la técnica», y es lógico que únicamente un artista que ha dejado de luchar contra las dificultades técnicas pueda participarnos su concepción de una obra de arte. La música tiene un lugar especial entre las artes. La pintura, la escultura y la literatura nos impresionan directamente de su forma primitiva, pero el arte dramático y sobre todo la música necesitan siempre un intérprete que trasmita a los demás las sensaciones que intenta expresar. Aquí nos encontramos con la pregunta ¿hasta qué punto se le puede permitir al artista que reproduce una obra de arte ajena colorearla con su propio tempera-

mento? Tenemos por ejemplo a Rubinstein cuyo temperamento le hacía dar interpretaciones tan personales a las obras que ejecutaba que su obra en el piano era casi superior a la del compositor. Su técnica sufría con las erupciones de su temperamento enorme, y él decía de sí mismo: «En dos horas toco tantas notas falsas que con ellas se podría hacer una sinfonía completa». El polo opuesto de Rubinstein es Paderewsky, cuya técnica es superior a su sentimiento. Así tenemos muchos grandes pianistas que hacen una obra pianística muy interesante, pero que no expresan talvez el sentido que habría querido darles su autor. Es aquí donde está el gran mérito de Backhaus: su Beethoven es Beethoven purísimo, y su Chopin es tan sincero que nos imaginamos ver al propio Chopin sentado al piano. Este hecho la ha valido a Backhaus algunos reproches infundados, como ser falta de personalidad, y aún más, se ha dicho que su grandeza consiste únicamente en una técnica perfecta. La música es para Backhaus una religión a la cual sacrifica toda su personalidad. Toca con preferencia Beethoven, Chopin, Mozart, Schumann y Brahms, y entre los modernos Rachmaninoff, Strawinsky y Scriabine.

Ojalá tengamos pronto ocasión de oír este gran pianista para convencernos por nuestros propios oídos de su extraño talento, del cual han llegado hasta nosotros tantas referencias.—ROBERTO IDE P.

EDICION MUSICAL

CANCIONES ESCOLARES, por María Luisa Sepúlveda Maira (Primera serie, Imp. y Lit. Casa Amarilla, propiedad de la autora).

En una elegante y correcta presentación, como todas las ediciones de buena música que hace la Casa Amarilla, se ofrecen al magisterio ocho sencillas canciones, las más de ellas compuestas a semejanza de los cantos populares alemanes. Para nosotros que conocemos obras verdaderamaente personales de María Luisa Sepúlveda, las Canciones Escolares, debemos confesarlo, no nos revelan nada de ella, la mejor es la titulada, «La lluvia cae». Disentimos en su idea de que a los niños no se pueda hacer llegar una música más rica y de mejor calidad; la admirable poesía popular «Vamos jugando al hilo de oro» resulta cantada a encontrones con la prosodia y el himno último, perdónenos la autora que no se lo perdonemos. Las numerosas opiniones que se consignan en la portada atestan que las obras publicadas son ya populares entre el alumnado; ellas han sido escritas hace algún tiempo. Muy necesario es, sin duda, que las autoridades docentes emprendan una campaña tenaz para desterrar

de la escuela los bailes de moda cuyas letras de bataclán resultan una profanación de los labios infantiles, pero convengamos en que aun no se logra establecer la medida de la musicalidad asimilable por el niño.—S.

DOMINGO SANTA CRUZ W. «DOS CANCIONES» PARA CORO MIXTO A VOCES SOLAS

I. «GEMÍA LA TÓRTOLA» LETRA DE MAX JARA.—II. «ROCÍO» LETRA DE GABRIELA MISTRAL.—Editadas por la Casa Amarilla, Santiago, Chile

Comienzan a aparecer otros signos de tiempos nuevos... y mejores.

Anticuados ídolos con pies de barro no resisten la humedad saludable de una verdadera y sólida cultura musical naciente en nuestro país, que señala con dedo acusador y destructivo las formas y escuelas caducas, marcadas con los mil estigmas de la incultura, cuando no sumidas en la abulia tropical de un romanticismo mal comprendido.

Pero criticar y destruir es sólo una parte del problema. Construir sobre las ruinas es el único complemento lógico de la crítica y la destrucción depuradora, que ayudada por el olvido y el suicidio voluntario que va dejando cadáveres insepultos en el campo artístico.

Así, el período de reconstrucción musical comenzado en Chile por Allende y Leng, entre otros músicos nuevos, se continúa en forma digna con la llegada definitiva a la palestra de un tercer campeón musical temible y bien armado, verdadero periscopio anunciador de un interesante campo submarino que trabaja con lentitud y seguridad, libre de todo oficialismo, para mostrar en una cosecha llena de promesas sus frutos de juventud, gozosos de brillar ya en campos de alta y refinada comprensión.

La figura del campeón es de sobra conocida. Una cabeza fulgurante llena de ideales y parapetada detrás de unos lentes escrutadores. Un andar siempre nervioso porque mil asuntos desparraman su actividad por todas partes, un aspecto franco y enérgico... y no hay necesidad de agregar que se trata de Domingo Santa Cruz, mitad hombre de pasmosa cultura, mitad taumaturgo musical, a quien debemos entre otras cosas esta primicia del arte polifónico chileno, que en forma de dos canciones para coro mixto a voces solas acaban de aparecer muy bien impresas por la Casa Amarilla, a la que felicitamos por ello sinceramente.

Domingo Santa Cruz abre el fuego de la edición pública precisamente con el género musical más difícil: el «Coro a Capella». Pero es vencida toda la enorme dificultad por el gran conocimiento del contrapunto que posee el autor, ayudado por un temperamento de verdadero artista que ¡oh contradicción a las románticas leyendas! no está reñido con la acción y la voluntad organizadora.

Difícil es decidirse por algunas de las dos composiciones del cuaderno. Ambas son hermanas en concepción aunque difieren un poco en carácter.

La primera: «Gemía la tórtola» y compuesta sobre la letra de la hermosa poesía de Max Jara, llena de filosofía envuelta en frescura de campo, tiene momentos verdaderamente espléndidos, como el período contrapuntístico que comienza con la frase: «y yo contestando al limpio cristal», y luego la reprise del ritmo inicial, que es de gran efecto. La composición está escrita de preferencia en un modo antiguo (modo menor inverso frigio) con la tónica en Fa sostenido, y re sostenido y mi natural en la escala, si bien termina en modo mayor. El uso de estas gamas antiguas a que se está volviendo sistemáticamente ahora, da una gran nobleza a las composiciones.

La segunda canción: «Rocío», letra de Gabriela Mistral, un poco más movida que la anterior, tiene un dibujo melódico claro y flúido, que comenzado por los tenores es continuado por un gracioso arabesco de las Sopranos, liviano y de gran variedad rítmica, que procede sin lugar a dudas del moderno arte francés, en cuyo ambiente general vemos moverse de preferencia a Domingo Santa Cruz compositor. Después de un período central libremente contrapuntístico, que comienza en la frase: «Junta sus hojitas para sostenerlo», vuelve en líneas generales a una atmósfera que recuerda el comienzo, dando así una forma ternaria a la composición; pero esta vez enriquecido por la división de las contraltos en dos partes reales. En este final de siete compases a cinco voces se hace un verdadero derroche de riqueza polifónica, que maravilla aún a la simple lectura visual.

¿Influencias? Imposible pedir a un artista que presenta sus primicias, que se libre de este fenómeno fatal aún para los más grandes genios. Pero, y esto es lo importante, su escuela no procede de las decadentes y ordinarias, sobre todo de la escuela verista italiana, sino de la más noble «souche»: el moderno arte francés. Así, *peligrosas sucesiones de novenas, brevísimas excursiones por la gama* de tonos enteros y algunos acordes alterados no son datos decisivos para juzgar su arte, que estamos seguros y para mayor prestigio del arte chileno, irá muy lejos. Y a propósito, haremos notar que estas dos composiciones nacidas al margen de la enseñanza oficial que asegura que en Chile no puede haber compositores son obra de un chileno, escritas en castellano con letra de dos poetas de Chile.—J. U. B.

LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

DE ALEMANIA

Los festivales Mozart en Salzburg fueron clausurados con un concurso de biografías de este gran músico, siendo premiado con la medalla de oro «Mozart» el prof. Hermann Albert, de la Universidad de Berlín.

El premio prusiano «Beethoven» ha sido otorgado por primera vez en la academia de Bellas Artes, favoreciendo a los compositores Dr. Gerhard von Keussler, de Hamburgo, y Kurt Thomas, de Leipzig.

Acaba de ejecutarse en Halle, con gran éxito, el concierto grosso de Handel titulado «Feuerwerkmusik», obra que el autor compuso en celebración del tratado de Aachen de 1749.

En Breslau preparaban para Mayo el estreno del oratorio «Belsazar» de Handel con escenarios especiales.

Fritz Busch de Dresde acaba de suscribir un nuevo contrato con la Filarmónica de New York para la temporada de 1928. Otro tanto sucede con Mengelberg de Amsterdam, y con Toscanini.

El cuarteto Busch fué ovacionado en Milán. Entre el auditorio se encontraba Toscanini, que acababa de regresar de los Estados Unidos. Aún los diarios fascistas (el «Poppolo d'Italia») traen grandes artículos sobre el prof. Adolf Busch y su magnífico cuarteto de cuerdas.

La biblioteca nacional de Viena acaba de adquirir algunos manuscritos hasta ahora desconocidos del compositor Anton *Bruckner (entre otros algunos ensayos para su IV Sinfonía.)*

Erna von Hosslin fué contratada como contralto para «Parsifal» el «Ring» y el «Rosenkavalier» en el Covent Garden de Londres, bajo la dirección de Bruno Walter.

La ópera de Viena acaba de estrenar una nueva ópera de Julius Zaiczek-Blankenau, titulada «Emperatriz Theodora». El compositor vive en Viena.

Nina Hamson, pianista hamburguesa, tocará en Praga, en uno de los conciertos de la Filarmónica, un concierto en mi bemol mayor de Mozart, desconocido hasta la fecha.

Walter Gieseking, quizás el más gran pianista de la actualidad, ha agregado a sus programas diversas obras de Walter Niemann, entre otras «Fuente que canta» (op. 30) «Colibrí» y «Cascada plateada» (op. 22) del «Libro Mágico».

La música alemana está de gran moda en París. No hay concierto en el que no figuren trozos de Weber, Schoenberg, Reger, Hindemith, Strauss, Honegger, Goldmark, etc.

La figura culminante de estos conciertos fué Claudio Arrau. Empezó con Weber, para continuar con Strawinsky y terminar con las variaciones de Paganini-Liszt.

Leemos en una revista musical respecto a este concierto, que pocas veces se había presenciado un éxito semejante. El público deliraba de «asombro» y «entusiasmo», pues la ejecución de Arrau fué magistral, y realmente parecía algo sobrenatural. Hubo momentos en que sus manos no parecían corresponder a aquel ser tan sereno frente al piano.—U.

Al violinista Willy Burmester, a quien tuvimos oportunidad de escuchar hace pocos años en Chile, se le tributó una gran manifestación en Hamburgo con motivo de haber cumplido 50 años de vida de concertista. A una calle de la ciudad se le dió su nombre, y la Universidad le regaló una medalla de honor de oro. Sería de desear que, junto con estos honores, se le dispensara de continuar dando conciertos públicos, ya que, aunque los largos años de concertista lo han justamente colocado en la categoría de reliquia, sus cualidades de violinista no están ya a la altura del nombre que adquirió en sus buenos tiempos.

París.—En los grandes conciertos sinfónicos como así mismo en las demás categorías de audiciones, se conmemoró a Beethoven durante toda la temporada. Se ejecutó cinco veces la «Missa Solemnis» en Notre Dame, en la Madeleine, en la Sorbonne, etc. además se ejecutaron algunos de sus conciertos para piano, y Blanche Albane-Duhamel leyó el testamento de Heiligenstadt. La Societé de Musicologie dió un concierto de obras inéditas que fueron comentadas por su descubridor Saint Foix.

A los compositores jóvenes, un poco molestos por tanta manifestación al «vieux sourd» como lo llamaba Debussy, les quedó lugar en algunos programas. Pierné ejecutó el poema sinfónico de Respighi «Ballade des Gnomides» «Les adieux» de Beydts, música poco original inspirada en una poesía de H. Regnier y «Salambo»

de Florent Schmitt, que tuvo esta vez mejor acogida que tiempo atrás, cuando fué ejecutada como acompañamiento para una película de biógrafo en la Opera.

Viena.—Las fiestas conmemorativas de la muerte de Beethoven llenaron durante varias semanas la vida musical de Viena. Weingartner dirigió magistralmente la Heróica, Ignaz Friedmann tocó el concierto en Sol mayor, y Pablo Casals obtuvo éxito dirigiendo la Octava Sinfonía. Además se ejecutaron cuartetos, tríos, y otras obras de Beethoven. Muy interesante resultó un concierto en la Capilla del antiguo palacio Imperial en que un coro de niñas, muy bien disciplinado, ejecutó música polifónica, gótica, de los siglos XIII, XIV y XV, maravillando al público con el misticismo medioeval de esta música casi olvidada.

Takaradzuka (Japón).—También en el Japón se celebró el centenario de la muerte de Beethoven. Una orquesta compuesta de japoneses ejecutó bajo la dirección de Joseph Laska la quinta sinfonía. El día 26 de Marzo se ejecutó la marcha fúnebre de la Heroica, la Sinfonía Pastoral y el concierto para piano en sol mayor. En otro concierto figura la overtura de Leonora, la séptima sinfonía y el concierto para violín. Los diarios publicaron con motivo del primer concierto numerosos artículos conmemorando al gran maestro alemán.—C. B. E.
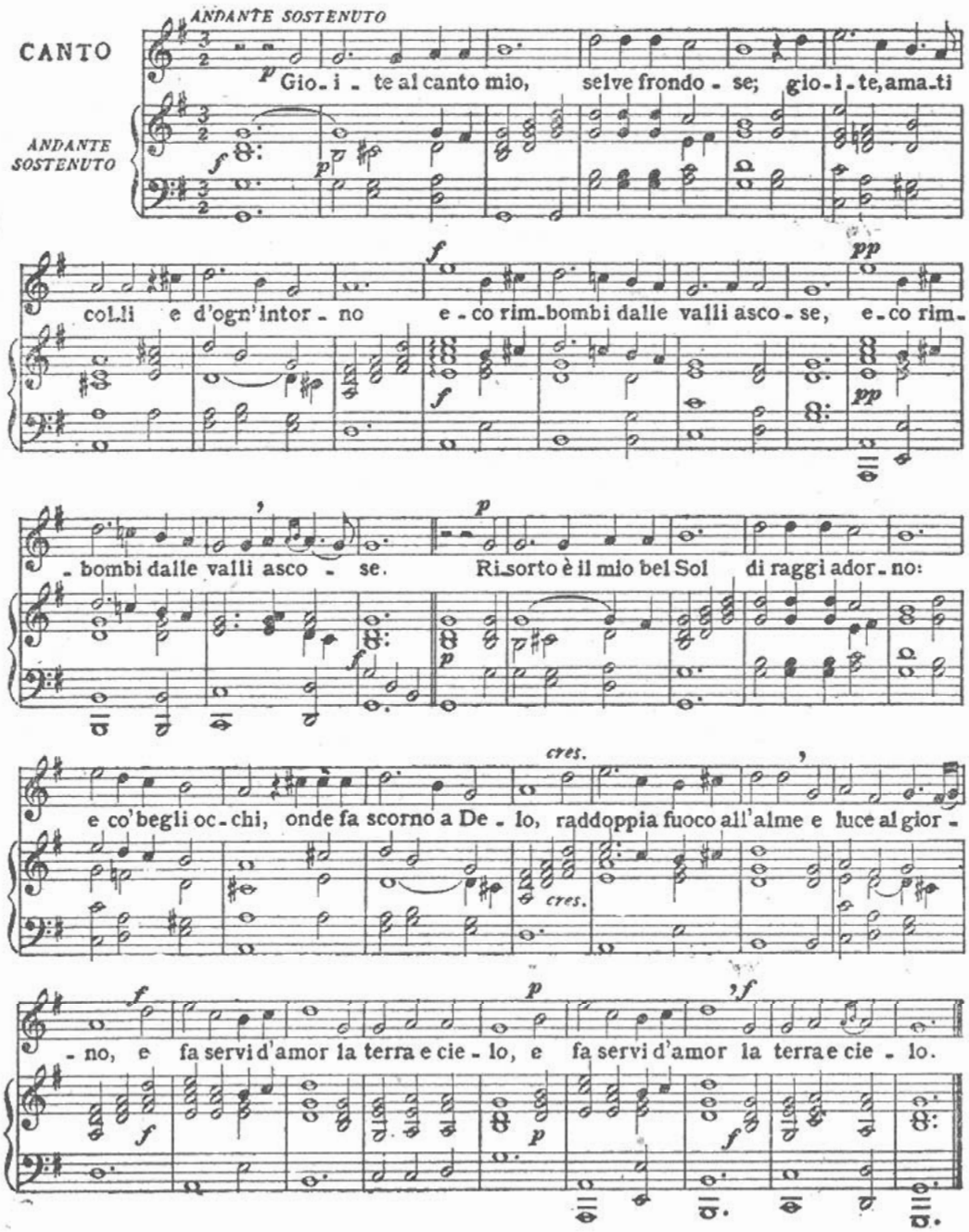



Suplemento
Musical

JACOPO PERI

Aria de Orfeo en la ópera «Euridice»

Gioite al canto mio, selve frondose;
gioite, amati colli e d'ogni intorno
eco rimbombi dalle valli ascose.
Risorto è il mio bel sol, di raggi adorno:
e, co'begli occhi, onde fa scorno a Delo,
raddoppia fuoco all' alme e luce al giorno
e fa servi d'amor la terra e il cielo.
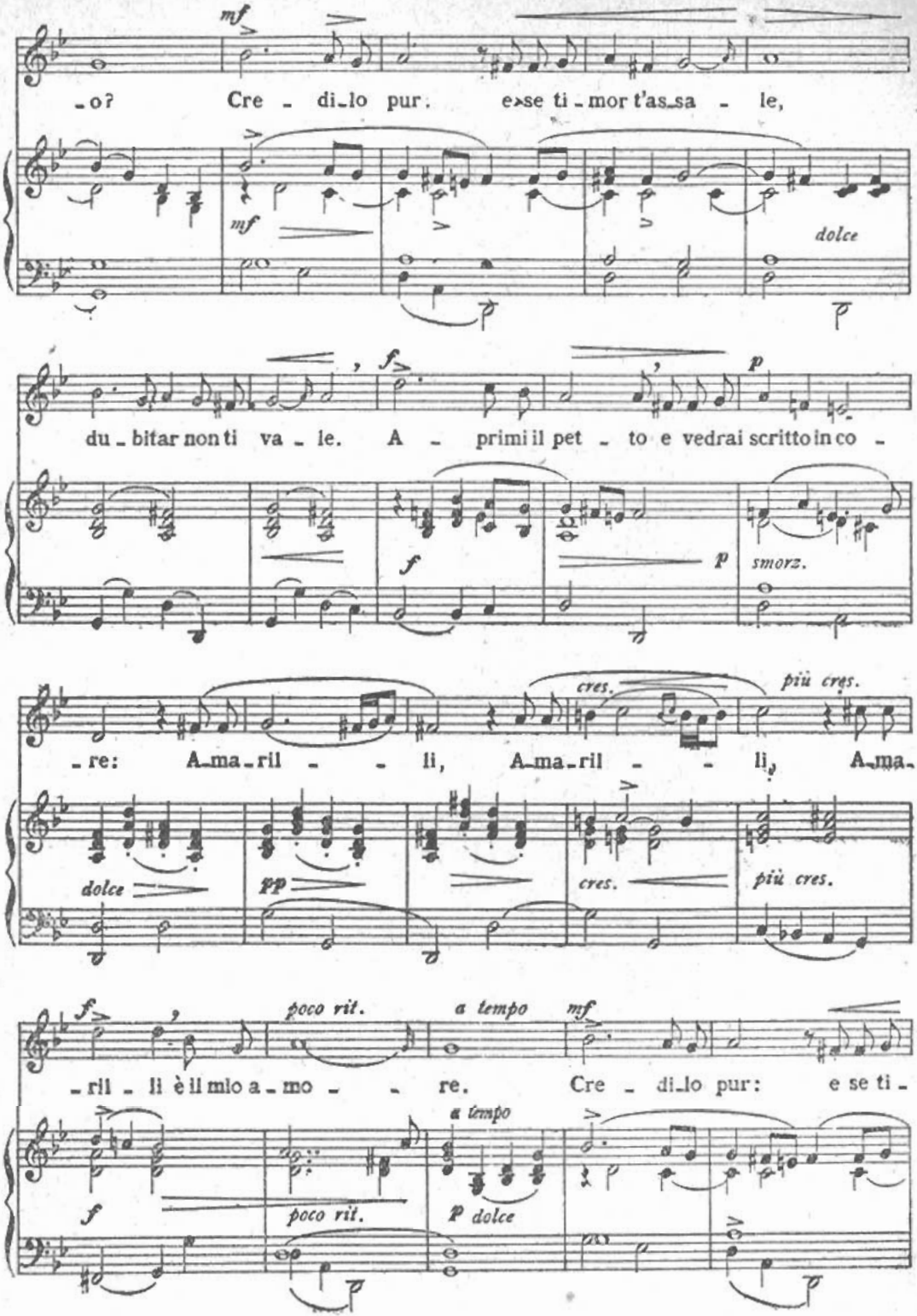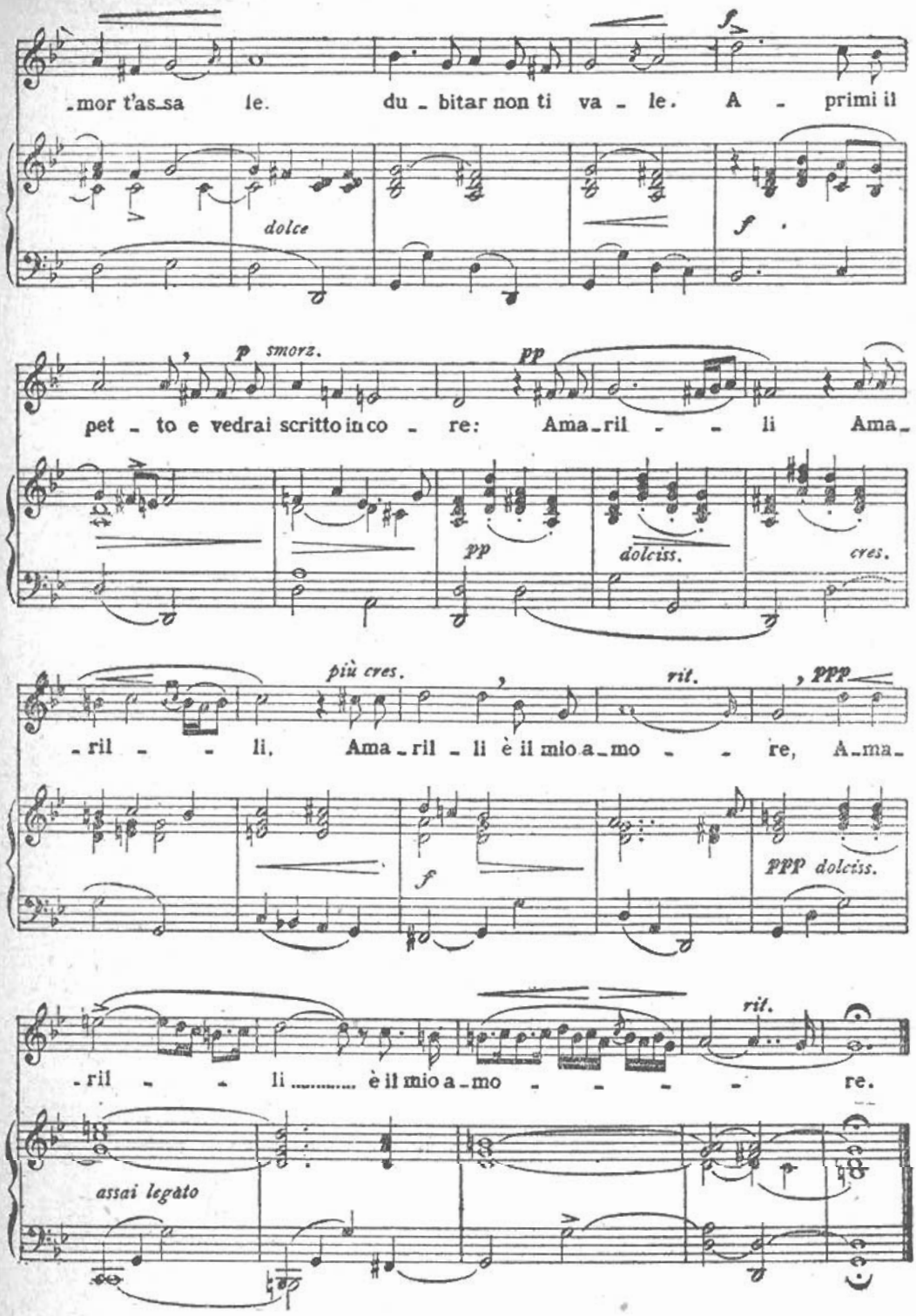


GIULIO CACCINI

Aria sacada de la colección de melodías para voz sola

Amarilli, mia bella,
non credi, o del mio cor dolce desio,
d'esser tu l'amor mio?
Credilo pur; e se timor t'assale,
dubitar non ti vale.
Aprimi il petto e vedrai scritto in core:
Amarilli è'l mio amore.




mf
-o? Cre - di-lo pur: e se ti-mor t'as-sa - le,
mf
dolce
f
p
du-bitar non ti va-le. A - primi il pet - to e vedrai scritto in co -
f
p
smorz.
cres.
più cres.
-re: A-ma-ril - - li, A-ma-ril - - li, A-ma-
dolce
pp
cres.
più cres.
f
poco rit.
a tempo
mf
-ril - li è il mio a-mo - - re. Cre - di-lo pur: e se ti -
f
poco rit.
a tempo
p dolce
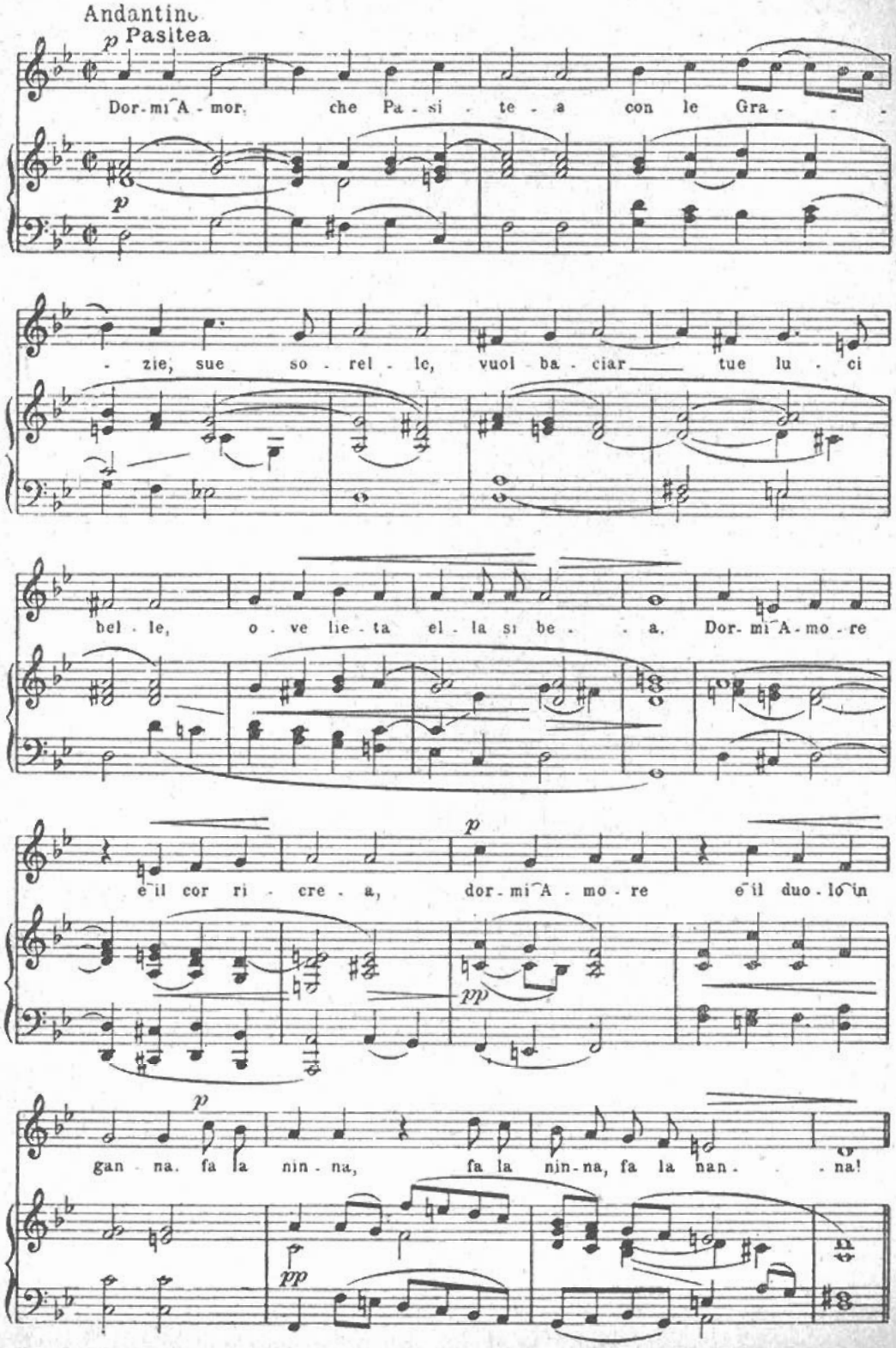

-mor t'as-sa le. du - bitar non ti va - le. A - primi il
dolce
f
p smorz.
pp
pet - to e vedrai scritto in co - re: Ama-ril - - li Ama-
pp
dolciss.
cres.
più cres.
rit.
ppp
-ril - - li, Ama-ril - li è il mio a-mo - - re, A-ma-
f
ppp dolciss.
rit.
-ril - - li ..... è il mio a-mo - - - - re.
assai legato

MARCO DA GAGLIANO

Aria de Pasitea en la ópera «La Flora»

Dormi Amor, che Pasitea
con la Grazie, sue sorelle,
vuol baciar tue luci belle,
ove lieta ella si bea.
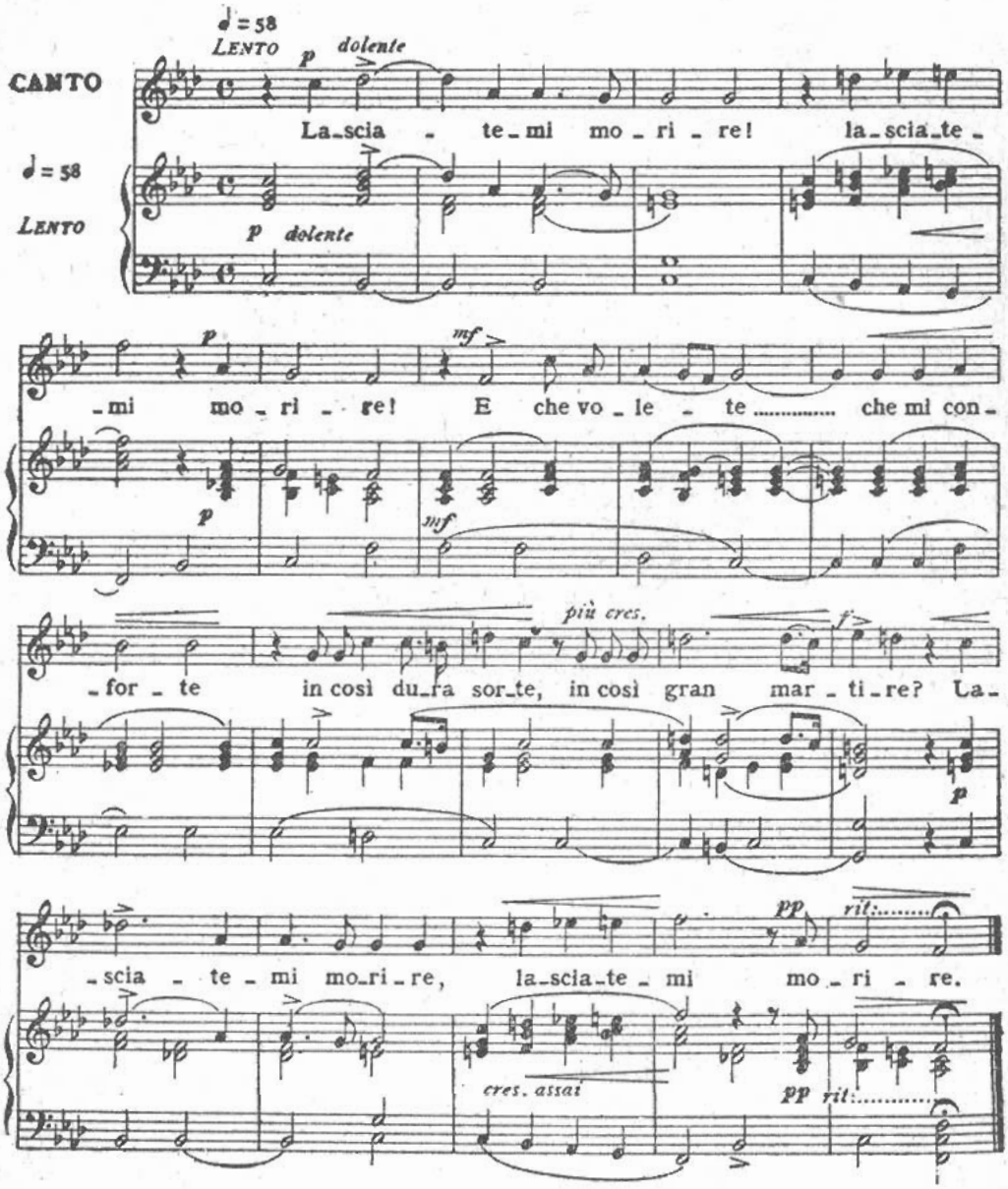
Dormi Amore e il cor ricrea,
dormi Amore e il duolo inganna,
fa la ninna, fa la nanna!



CLAUDIO MONTEVERDE

Lamento de Arianna

Lasciatemi morire!
E che volete
che mi conforte
in cosi dura sorte,
in cosi gran martire?
Lasciatemi morire!





Música Rusa y Española

TENEMOS el agrado de ofrecer al público las siguientes composiciones:

GLAZOUNOW — Barcarolle
Nocturne
Marche Triomphale
Prelude et fuga
Theme et Variations
La Danse de Salomé

BORODINE — En las Estepas del Asia Menor
Serenade
Petite Suite

LIADOFF — Etude
Mazurka
Berceuse
Une Tabatiere a Musique

TSCHAIKOWSKY — Romance
Reverie du Soir
Estaciones
Dance Caracteristique
Meditation
Passe Lointaine
Symphonie Pathetique

GRANADOS — Aires españoles
Goyescas
Allegro de Concierto

FALLA — Noches en los Jardines de Granada
Aragonesa
Cubana
Danzas Españolas

Carlos Doggenweiler
Establecimientos Musicales
Santiago A. Prat 166 Valparaiso Esmeralda 10[illegible]



LEOPOLD GODOWSKY
Pianista



ELISABETH RETHBERG
Soprano

INVITAMOS cordialmente a los artistas, aficionados y amantes de la buena música a las audiciones de nuestros DISCOS Brunswick

tocados en el PANATROPE Brunswick

Será una revelación para aquellos que aún no han oído este maravilloso y potente instrumento que no tiene competidor.

Casa Hans Frey

Nuevo local
Estado esq. Agustinas
(Edificio del Banco Español)

Antes de comprar oiga una Brunswick Le conviene.



GIACOMO LAURI-VOLPI
Tenor



RICARDO STRAUSS
Compositor-Director

Restaurant NATURISTA

Ahumada 135 - Teléfono 4122

(Sitio predilecto de reunión de los artistas e intelectuales)

Almuerzo y comida vegetariana
Servicio de Onces y Desayuno

JUGOS NATURALES

Está a disposición del público la Casa Residencial Naturista

AHUMADA 129

la que provista de todo el confort moderno, ofrece comida vegetariana a sus huéspedes.

Ismael Valdés y Cía.

Libros en venta en nuestro departamento de LIBRERIA

Primer Piso

André de Hevesy. — Vida intima de Beethoyen	$	9.—
P. Hans Scholz —Compendio de harmonía	$	8.25
N. Scheler.—El saber y la cultura...	$	4.50
R. F. Arnolds.— Cultura del Renacimiento	$	8.25
Walffhin.—Conceptos fundamentales en la historia del arte —Pasta	$	30.—
C. Calderón.—El arte racial de Suarez Conto, Notas, de estética	$	5.40
B. Lázár.-Los pintores impresionistas	$	8.25
J. Cohn.—Los grandes pensadores	$	8.25

GATH & CHAVES, Ltd.

Gran Fábrica de Impermeables

La única Casa que puede garantizar sus Impermeables tanto por sus telas como por su confección. No olvidarse.

FABRICA DE IMPERMEABLES

de ABRAHAM GUILOFF

Delicias 2496 — Casilla 1729 — Santiago.

El buen estado de su

PIANO o AUTOPIANO

depende de la atención de un experto mecánico competente

En todo lo que se relacione con estos instrumentos sírvase dirigirse a

CASA GRAU — Estado esq. Portal Fernández Concha

E. O. Munck — Experto de la AEOLIAN Co

Artigas

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit.
» » » » Sr. D. Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
Curso de Canto Prof. Sra. Eugenie Schostakowsky.
» » Violín » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof. Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.

El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Exija esta antigua y acreditada marca



recomendada por todos los doctores



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 5

MARSYAS



SOCIEDAD BACH
BIBLIOTECA

Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

JULIO de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Diaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Domingo Santa Cruz W.: *Claude Achille Debussy* □ **Filomena S. de Orrego:** *El niño y la música* □ **Luis Vergara Larraín:** *El canto gregoriano; su historia y estructura* □ *Las concepciones del siglo XVIII* □ **Armando Carvajal:** *El dedage en la enseñanza del violín* □ *El piano y la señorita de Conservatorio* □ *Los libros* □ *Crónica musical.*

ILUSTRACIONES
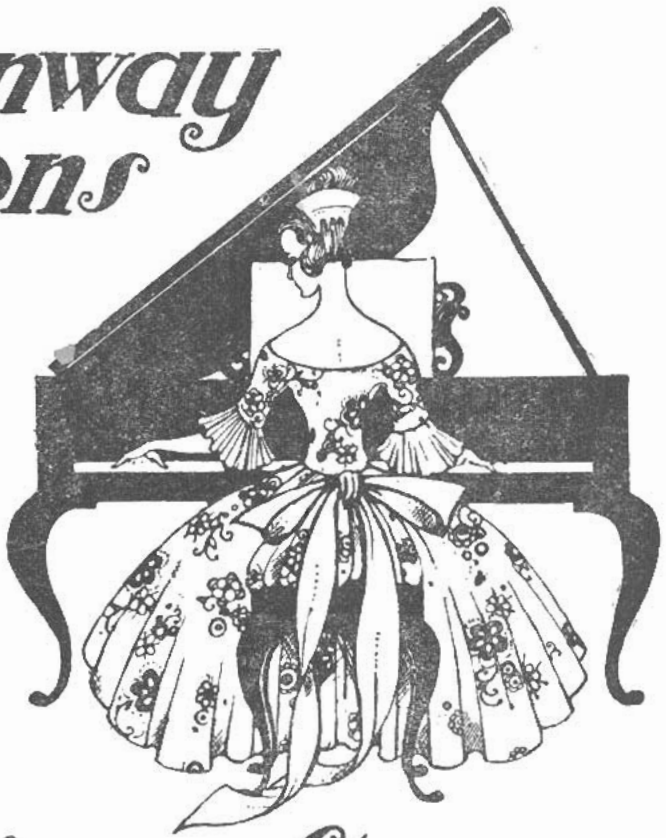
Dibujos originales de Hernán Gazmuri, Romano de Dominices, H. Molina, Ida Abarca, etc.

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430.

Steinway & Sons



Los Pianos Steinway

cumplen lo que prometen. La belleza incomparable de sus voces y su gran sonoridad son inalterables, su duración es ilimitada.

Steinway & Sons

tienen sus representantes en todas las grandes ciudades del mundo.

SUCESORA OTTO BECKER Ltda.

FUNDADA EN 1865

SANTIAGO
AHUMADA 113
Teléfono 858 · Casilla 706

MR
S.O.B.L.

VALPARAISO
ESMERALDA 205
Teléfono 2847 · Casilla 1257



Acabamos de Recibir Nuevos Discos Victor

Grabados por el procedimiento **ORTOFÓNICO** nos han legado numerosos Discos, disponiendo en la actualidad del más selecto surtido de música clásica, especialmente de Wagner.

Además, hemos recibido, en un elegante álbum la

QUINTA SINFONIA DE DVOŘÁK

("DEL NUEVO MUNDO")

completa, ejecutada por la «ORQUESTA SINFONICA DE FILADELFIA» bajo la dirección de STOKOWSKY.

Fonografía del Pasaje

CASILLA 3582 :-: PASAJE MATTE 25 :-: TELEFONO 3076



Invitación:

Tenemos el honor de invitar a los miembros de la Sociedad Johann Sebastián Bach a visitar nuestro nuevo local de ventas y sala de audiciones **BRUNSWICK**. El local está ubicado en la calle Estado esquina de Agustinas (frente al Templo). Daremos audiciones de los mejores discos eléctricos Brunswick, tocados en el afamado **PANATROPE BRUNSWICK.**

Casa Hans Frey

Eckhardt & Pieper

NUEVO LOCAL

ESTADO ESQUINA AGUSTINAS

(EDIFICIO DEL BANCO ESPAÑOL)

Antes de comprar oiga una *Brunswick* **Le conviene.**

"Nunca ha sido posible reproducir las notas de los varios instrumentos con una precisión tan admirable."

—NATHANIEL SHILKRET
Director de la
Orquesta Internacional

Invite a la

Orquesta Internacional

a tocar en sus reuniones sociales



Por medio de la nueva Victrola Ortofónica y los maravillosos Discos Victor Ortofónicos, Ud. puede hacer que las primeras orquestas de baile del mundo toquen en su hogar las mejores producciones coreográficas, tal como se ejecutan en los más lujosos cabarets y restaurants, De ninguna otra manera *puede Ud. lograr* que la música de baile sea tocada en su hogar con tan consumada perfección.

Con la nueva Victrola Ortofónica puede Ud. recrear ampliamente a sus amigos, dar bailes íntimos o convertir a su hogar en una nueva Arcadia donde la Alegría y la Felicidad reinen por sus fueros. Pero esto no es todo. La Victrola Ortofónica le proporciona también otros estilos de música, reproducidos igualmente con una precisión y naturalidad increíbles.

Su gran variedad de modelos y precios pone a este instrumento al alcance de todas las fortunas. El comerciante Victor más cercano gustosamente le dará una audición musical con la Victrola Ortofónica. Vaya a verlo *hoy mismo.*

Solicítenos una demostración sin compromiso

OFRECEMOS CONDICIONES ESPECIALES DE PAGO

Distribuidores Exclusivos:

Curphey y Jofre Ltda.

SANTIAGO

Ahumada 200 esq. Agustinas

VALPARAISO

Esmeralda 99, Blanco 637

Victrola

Ortofónica

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago.
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I SANTIAGO, JULIO DE 1927 Núm. 5

Claude Achille Debussy

(Conferencia de divulgación leída en la Sociedad Bach el 17 de Junio de 1927)

HACE aproximadamente nueve o diez años, que empezó entre nosotros a ser divulgado el arte musical moderno. Tal vez por estas mismas tardes invernales, recuerdo, que dos precursores, cuya importancia en el desarrollo actual de la música chilena se reconocerá un día, Eduardo y Alberto García Guerrero, anunciaron en la fría sala de un teatro, corriendo los riesgos de un público sin preparación anterior, un concierto-conferencia sobre la estética y la personalidad de Claude Debussy. Evoco el ambiente en que el acto se desarrolló, como uno de los espectáculos singulares que me ha tocado presenciar; la concurrencia acudió en la inmensa mayoría por curiosidad y oyó con estupefacción lo que Eduardo, el malogrado conferencista, subrayaba en la ejecución fina de su hermano. La prensa fué de nieve; exactamente como en París al estrenarse «Pelléas et Mélisande», acontecimiento artístico que, para nosotros se repetía con la tardanza natural de las novedades que deben cruzar el océano.

Desde entonces hasta ahora, es innegable, que apesar de lo poquísimo que en el país se ha ejecutado de música moderna, y del desconocimiento absoluto de ella en la enseñanza oficial, el ambiente cultural se ha entonado considerablemente. Así nos congregamos hoy a evocar la gran figura del músico con el respeto con que se penetra en los dominios de un genio.

* * *

Claude Achille Debussy, nació en Saint-Germain-en-Laye el 22 de Agosto de 1862. Sus padres sin pertenecer a lo que llamamos el pueblo, estaban muy cerca de él; modestísimos empleados, pertenecían intelectualmente a la pequeña burguesía francesa que llega hasta seguir los acontecimientos literarios de mayor resonancia.

El joven Achille, como él se llamó durante los primeros años de su carrera, si no recibió de los suyos esa cultura refinada que nos harían pensar sus tendencias de más tarde, no tuvo drama alguno para seguir su vocación artística. Fué colocado en la clase de Lavignac, en el Conservatorio de París, por su propia madre.

En el curso de sus estudios, y es un desmentido a los que creyeron que la estética debussyana es fruto de inexperiencia, fué un alumno distinguido: asistió a la clase de piano de Marmontel en donde obtuvo un segundo premio, a la de armonía de Durand y se contó entre los mejores discípulos de composición de Guiraud.

En 1883 se presentó al concurso oficial del Premio de Roma y obtuvo la segunda distinción, que mejoró al año siguiente llevándose la pensión tan codiciada con su cantata «L'Enfant Prodigue».

Antes de abandonar las aulas, Claude Achille hizo una primera jira por algunos centros musicales como acompañante de un trío que mantenía la dama rusa Mme. de Meck; conoció Londres, Roma, Viena, en donde le cupo la suerte de oír Tristán dirigido por uno de los evangelistas del wagnerismo, Hans Richter y llegó hasta la capital del Imperio moscovita. Se ha exagerado muchas veces la importancia de este viaje, creyendo que, desde entonces, databría en Debussy la admiración por Mussorgsky; los estudios críticos recientes nos hacen saber que, si es cierto que el joven compositor se apasionó por Tchaikowsky, Borodine, Rimsky-Korsakow y Balakirew, no conoció hasta mucho más tarde la obra del gran iluminado ruso.

Dentro de la génesis artística de Claude Debussy, seguramente, por lo que se ve en la correspondencia conservada, tuvo especial importancia la amistad que trabó con la familia Vasnier. Ya he dicho que la cuna del músico no era del refinamiento a que su personalidad íntima aspiraba, así, también, el hogar le fué pronto insuficiente y necesitó para entibiar su fantasía, el contacto con un medio intelectualmente más cultivado. Esto lo halló en casa del buenísimo M. Vasnier. Allí estudiaba, allí componía y allí también oyó sus primeras melodías que Mme. Vasnier, excelente soprano le ejecutaba con esmero. El medio ambiente de esta familia, que fué como la suya propia, lo puso en conocimiento de la literatura moderna de entonces, que Debussy escoge de preferencia como texto de sus canciones. M. Vasnier es «el hombre de este mundo» que modera los ímpetus de un genio difícil de contener en el academismo de las esferas oficiales.

En 1885 parte el joven músico laureado, en medio de la más negra desesperación, a recluirse en la célebre Villa Medicis. «M'y voilá dans cette abominable villa» escribe al llegar. Todo, desde el edificio hasta el personal de sus compañeros le oprime el alma desde que pisa la ciudad eterna. Claude Achille, a pesar de su jira hasta Rusia, era el hombre típico de Europa, en donde abunda de-

masiado ese nacionalismo empecinado que no ve más allá de las fronteras de su mapa regional. Nada hay tan pintoresco entre los documentos que últimamente se han publicado como las cartas del Debussy pensionado en Roma a M. Vasnier. Si para el músico era evidentemente una desgracia que lo confinaran en un medio el menos adecuado como era el italiano del siglo último, parece, por sus escritos, que Debussy no vió ni quiso ver nada de lo que habría podido hacerle llevadera la permanencia en Roma. Se desesperó, pasó por crisis agudísimas y, por fin, cuando ya no pudo más, volvió a París, entregando los clásicos envíos de los premiados.

La existencia posterior del artista me llevaría a entrar a detallar pequeños incidentes que, en realidad tienen parte bien poco decisiva en su arte. El arte de Debussy no se fundamenta en las emociones que determinaron el romanticismo, así, su vida velada por cierta impenetrabilidad, poco movida, pues, fuera de cortos viajes que hizo a Bayreuth, a Londres o a los países centrales de Europa, pasó casi todos sus días en París, exterioriza la inquietud interior que otros músicos han derramado en apasionados romances, en ese lirismo arrebatado y tan únicamente musical que nos sobrecoge en el cuarteto de cuerdas. Al amparo de un aislamiento propicio al trabajo, que el músico interrumpía rara vez sólo para dejar oír una primicia, surgió una verdadera red de fábulas acerca del carácter que Debussy tenía; se dice que fué un hombre desagradable, duro con los suyos, egoísta. No es raro que se juzgase así a una naturaleza excesivamente sensible a la vez que tímida para imponerse, llena de cierto pudor exagerado de sus emociones que cubría muchas veces, con una ironía fina y desconcertante. Sus escritos, diseminados en la Revue Blanche, Gil Blas y en la Revue S. I. M. contribuyeron a acentuar esta idea poco simpática de la personalidad del compositor.

André Suares da, en un artículo escrito en el año de la muerte de Debussy, un retrato suyo muy evocador: «Lo veo, dice, la víspera de «Pelléas». Nada lo distinguía a primera vista. No era alto, ni más robusto ni más débil que cualquier otro, tenía una cierta solidez de aspecto, aunque de complexión algo blanda y suave. De carnes casi relleno, sus líneas redondeadas, la barba sedosa y sensual, *la cabellera abundante y crespa... La forma de su cráneo* indica gran fijeza de pensamiento. La frente era la que se observa en los grandes artesanos del número... esa curva saliente que se opone a la frente redondeada de los poetas... a quien bien lo observaba, la mirada de Claude Achille indicaba más que su música al hombre que sale del común... podía ella tomar una extrema penetración, mirada de poeta francés, que analiza aun en el ensueño...»

Claude Debussy dejó este mundo el 25 de Marzo de 1918 a una edad en que podía todavía esperarse mucho de su genio.

* * *

No hace, por consiguiente diez años aun que se extinguió la voz del gran músico francés. Es esta una constatación que hiela cuando uno mide el trecho musical que ya nos separa de él. La aceleración siempre creciente con que, en todo orden de cosas nos va llevando la evolución moderna, hace que miremos tan corto espacio de tiempo como una vida completa. El arte debussyano cuando apareció a plena luz, porque no podemos señalar como su principio el culto reservado de cierto cenáculos de 1900, fué recibido con la extrañeza y el encono con que se resiste algo cuya fuerza se presiente y que viene a destruir la comodidad de las fórmulas hechas. Hoy día, ni los procedimientos ni el fondo de «L'apres midi d'un faune», por ejemplo, tienen probabilidad de penetrar menos un público, familiarizado igualmente, que la obertura de Leonora. ¿En qué se generó un arte tan sutil? ¿Qué hechos psicológicos y fisiológicos hicieron posible la aceptación mundial de sus métodos técnicos? ¿Qué necesidades espirituales vino a llenar la estética de Claude Debussy?

En primer lugar, Claude Debussy tiene algo de profeta, de inspirado. Refiere uno de sus compañeros de armonía que desde los primeros estudios, desde la realización de esos bajos, pie forzado de acordes, que constituyen la iniciación a las ciencias musicales, el joven Claude Achille hallaba siempre una elegante solución que no era por cierto la prevista por el profesor; se cuenta aun que un alumno de estudios superiores, encargado en cierta ocasión de corregir a los principiantes, tuvo la hidalguía, ante una simple tarea de Debussy, de declarar, rompiendo su propia realización del ejercicio, que la de Claude Achille era el verdadero modelo. Muy a menudo, en el Conservatorio, con gran escándalo de sus profesores, Debussy se sentaba al piano, y una lluvia de armonías insólitas, de encadenamientos prohibidos, abismaba a cuantos se agrupaban a su alrededor; «pero eso...» decía alguno... «oigan únicamente» contestaba el atrevido discípulo. En cierta ocasión el viejo maestro Guiraud le preguntó: «¿cuál es vuestra regla?», «mi gusto» respondió Debussy. Afortunadamente, se trataba de un iluminado musical.

Es innegable, que la técnica de Debussy procede de una revelación, tan inexplicable como todos los descubrimientos intuitivos; las armonías de su obra, la manera cómo enfoca los intervalos era revolucionaria en sus días, pero, tan lógica, que hoy no nos parece posible que haya podido ser de otro modo. Ella procede de una ampliación del sentido auditivo: el arte del Renacimiento, admitía formas modales y armonías de gran variedad, él se dirigía a un medio refinado, tal vez no muy numeroso; el arte clásico del siglo

XVIII y su admirable corolario romántico de la época de Beethoven, si enriqueció el sentido musical en la alquimia de la orquesta, en la riqueza de una arquitectura sonora desarrollada, evidentemente empobreció la audición, restringiendo la armonía a poquísimos acordes fundamentales y el sentido, a los solos modos mayor y menor. Los «conciertos» que antes no existían, la música oída por miles de personas, impusieron férreamente la disciplina de estos modos únicos y cuando Wagner, empezó a minarlos con la sensualidad de Tristán, los puristas denunciaron la alarma de un sacrilegio. Se necesitaba un profeta que impusiera el nuevo sentido de la audición post-wagneriana y este fué Debussy. El ha clamado en contra y ha abominado el wagnerismo, pero, para quien lea atentamente, Pelléas está penetrado de su música. Debussy aclara a Wagner, como el genio francés ha disipado muchas veces la niebla que suele ocultar la grandeza del arte germánico. El llegó en el preciso momento en que era posible predicar una nueva audición.

El evangelio de una nueva concepción auditiva, fué posible por el ambiente intelectual del último tercio del siglo pasado. Ya he dicho que Claude Achille, si no recibió la educación esmerada que le supondría cualquiera, la bebió en el medio en que su instinto lo hizo navegar desde muy joven. M. Vasnier primero, lo inició en los poetas modernos; más tarde fué un asiduo concurrente a las célebres reuniones del poeta Mallarmé, los Martes de la Rue de Rome; allí se ligó con la pléyade de literatos como Laforge, Henry de Regnier, Pierre Louys, con numerosos pintores; conoció a Verlaine, que es casi su poeta preferido en las obras de canto y a Rimbaud. El momento era de inquietud, de trabajo por hallar nuevos horizontes, se codeaban parnasianos, simbolistas, impresionistas, realistas, prerafaelistas, hervidero de ideas avanzadas que libra al músico de sumirse en el academismo y lo pone en contacto con todo lo refinado que produce Europa.

Musicalmente Francia no tenía una tendencia paralela a toda esta ebullición, unos plagiaban servilmente a Wagner, otros se habían concentrado alrededor de César Franck cuyo misticismo se acomodaba poco a la mentalidad más bien pagana de los poetas de entonces. Debussy fué para la música francesa el que realmente la afinó a su época. Por eso, ha podido decir Cortot, el gran pianista, que ninguna producción exige para ser interpretada, una colaboración literaria imaginativa más intensa que la de Debussy.

Se ha dicho mucho en los tratados, que el arte es uno, que a veces no reconoce fronteras entre sus diferentes medios de expresión, pero cuando esta idea ha empezado a ser realidad es en nuestra época, y en el momento en que aparece Debussy: Wagner mismo a pesar de su dualidad artística asombrosa es siempre más músico que poeta. Debussy, se pinta a sí mismo, cuando dice de M. Croche, el pseudo-personaje que dialoga en sus escritos estéticos; «M.

Croche hablaba de una partitura de orquesta como de un cuadro, sin emplear casi nunca términos técnicos, sino palabras poco corrientes, de una elegancia patinada, algo gastada como el sonido de antiguas medallas». Realmente sorprende el libro de Debussy; lo que menos parece es escrito por un compositor, nada de hablar de acordes ni de tonos; lo esencial en él son las ideas y las ideas convienen a todas las artes por igual. El summum del paralelismo literario-musical es «Pelléas et Mélisande», verdadero milagro de equilibrio.

Ahora, con el antecedente de una nueva concepción auditiva, de un medio exquisitamente cultivado, de una sensibilidad maravillosamente predispuesta para ser la encarnación de la música que en su momento era necesaria, ¿cuál puede ser la síntesis del arte de Debussy?, casi parece superfluo decirlo, la música pura y el refinamiento más acabado; él es un clásico en el recto sentido del término.

Debussy es el tipo del músico nato, tiene horror instintivo a las fórmulas, aborrece a los «filisteos» que en nombre de un falso conocimiento del arte y de su técnica se arrogan su representación. Oigamos lo que dice, en su propia lengua: «La musique est un total de forces éparses... on en fait une chanson spéculative. J'aime mieux les quelques notes de la flûte d'un berger égyptien, il collabore au paysage et entend des harmonies ignorées de vos traités... Les musiciens n'écoutent que la musique écrite par des mains adroites jamais celle qui est inscrite dans la nature. Voir le jour se lever est plus utile que d'entendre la Symphonie Pastorale».

Hay en uno de los libros santos de la China una idea que siempre me ha cautivado por su inmensa profundidad, dice así: «los que oyen los sonidos y no saben las notas son los animales, los que saben las notas y no comprenden la música son los hombres vulgares; sólo el sabio conoce la música». ¿Cuantos hay que saben de memoria todo lo que se refiere a las notas, que aun las alinean en composiciones gramaticalmente correctas y que jamás entendieron lo que era la música? Debussy es el típico sabio del libro chino; tiene horror a la sistematización tanto de los tratados como de sus propios procedimientos, «los debussystas me matan...» dice en sus últimos días a uno de sua amigos. Aun su propia profesión le causa molestias y escrúpulos, de tal modo teme que se le tome por un vulgar mercader del arte; en cierta ocasión fué testigo de un matrimonio: llegado el momento de expresar su profesión, bajo la firma, en los registros comunales, escribe, Claude Debussy, jardinero... ¿Qué dirían nuestros dirigentes oficiales de la música para quienes la calidad de artista se mide por la declaración de ganar o no su pan de cada día con el arte?

A nuestro juicio ninguna manifestación pone más en claro este horror al falso artista que el título profesional de M. Croche: «antidilettante». ¿Quién es el «dilettante» para Debussy? no nos

lo explica, pero del contexto de sus páginas se deduce que abomina al dilettante donde quiera que se halle, ya sea este, como dicen nuestras autoridades «aficionado» o «profesional». Lo único que acepta el crítico severo de M. Croche es al *artista,* haga lo que haga. La especialización evoca a Debussy esos caballos que hacían antes girar los carrouseles y que morían al son de la «Marche Lorraine». «Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles. N'écouter les conseils de personne, sinon du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde».

Siendo Debussy el músico más acabado, es también la personificación del refinamiento exquisito; el refinamiento lo lleva a cierto aislamiento en sí mismo; para él la cuestión es «rester unique... sans tare...», la admiración aun de sus semejantes compromete su sinceridad artística, «L'enthousiasme du milieu me gáte un artiste, tant j'ai peur qu'il ne devienne par la suite que l'expression de son milieu».

El refinamiento lo lleva a excluir de su arte todo lo excesivo y todo lo que pueda ser efectismo, toda populachería; ¿se os ha ocurrido aplaudir una puesta de sol?, dice, y sin embargo «me confesaréis que es un desarrollo mucho más imprevisto que todas vuestras historietas sonoras»; «Sáchez donc bien, qu'une véridique impression de beauté ne pourrait avoir d'autres effets que le silence». Debussy es maestro en el arte de sugerir ideas y dar impresiones con medios sencillísimos, a veces un acorde le basta, una nota oportuna del arpa en la orquesta transparente de Pelléas, o un simple giro de los violines, contiene tanta fuerza como una armonía cargada de dramatismo. Esta necesidad de simplificación lo persiguió hasta el fin de sus días: cuando sobrevino su muerte trabajaba, sin que haya dejado rastros, «La ruina de la casa de los Usher» de Edgard Poe, uno de sus amigos le preguntó un tiempo antes, «¿será como Pelléas?», «mucho más sencilla» respondió.

Consecuente con este refinamiento, las preferencias del maestro van, no a los músicos inmediatamente anteriores, sino a los de las épocas pasadas. En muchos conceptos, él es el continuador de la serie de los clavecinistas del siglo XVII, hay en el espíritu de sus obras y hasta en los títulos, similitudes con Couperin, Daquin, Clérambault y con el gran Rameau que Debussy considera el único maestro poseedor de la verdadera declamación realmente francesa; de los italianos antiguos prefiere a Monteverdi. Pero, sin duda del autor de que Debussy se expresa con mayor veneración es de Bach; apesar de la enorme distancia espiritual de ambos músicos, ellos se encuentran precisamente en el refinamiento, en la riqueza armónica y en la falta de ampulosidad. Al hablar de Bach parece referirse a sus propias obras: en la música de Bach, dice, no es el carácter de la melodía que conmueve, es su curba... ella conserva toda su

nobleza, no condesciende a adaptarse a las necesidades del sentimentalismo... puede observarse que no se oyó jamás silbar Bach, gloria bucal que no habrá faltado a Wagner... De los autores románticos prefería a Schuman, a Chopin, a quien «dedica» sus estudios. De los contemporáneos a Lalo, a Fauré, que en muchos puntos lo anuncia; con Franck, era lógico, no se entendieron jamás.

* * *

De todo lo anterior ya puede haberse visto que numerosas influencias musicales hicieron florecer un genio profundamente original. En sus obras de Conservatorio, aparece muchas veces la sombra de Massenet y de otros autores que más vale no recordar; en el Debussy ya formado hay un perfume wagneriano que no lo deja, y sobre todo, procedimientos de Mussorgsky, el gran iluminado ruso. Sobre el influjo mussorgskiano se ha insistido demasiado ya. En la obra pianística Debussy recoge como he dicho la tradición de Couperin y culmina las exquisiteces de Chopin y de Liszt, se entiende del buen Liszt.

Dice Suares, que la música de Debussy debe entenderse en función de la armonía, esto es que ella tiene en la armonía su razón de ser. No quiere esto decir que Debussy ignore la polifonía, el cuarteto, «L'aprés midi», y muchos trozos de Pelléas, nos dan esa sensación de simultaneidad expresiva del preludio de Tristán: Debussy usa la polifonía animada por una sólida y rica estructura armónica.

La obra de este maestro ha sido combatida por audacia; sin embargo en ella no hay cosa ilógica ni estravagante: hay sólo una extensión de los principios consagrados del clasicismo y una vuelta a riquezas perdidas. La novedad de Debussy puede condensarse en tres puntos capitales: ampliación de los modos, o sea uso de escalas griegas y escala de tonos enteros nuevos acordes o mejor dicho uso de algunos que sólo tenían existencia teórica y libertad en el enlazamiento de la armonía, considerando el acorde que llamábamos «disonante», como una consonancia con simples agregados no alteran su carácter ni su función.

Lo primero, el uso de las escalas o modos antiguos, que era la base del arte, hasta el siglo XVII, persistía en la música eclesiástica y la popular; Debussy emplea además, corrientemente, la escala de tonos enteros ya usada por Wagner. Esta vuelta atrás era algo imperioso después de dos siglos de pobreza modal. El uso de otros acordes que los corrientes es consecuencia natural del de otro modos que el mayor y menor, y si los tratados permitíansobrepo ner tres terceras y construir un acorde de séptima no había ra zón para que no se pudiese hacer lo mismo con cuatro y cinco terceras.

El punto más revolucionario de la técnica de Debussy es la

igual consideración de todos los intervalos como consonante. Desde Monteverdi, desde Bach, la música estaba «sazonada» por los frotamientos de las disonancias; estas eran permitidas en número limitado y con cierta condiciones. A la disonancia clásica tan familiar ya, Debussy da definitivamente carta de ciudadanía consonante y crea otras en su reemplazo usando libremente cualquier acorde en cualquier posición. Debussy había tenido antecesores en esta tarea, Bach mismo es en esto profético, Wagner, Franck, Fauré, Borodine y Mussorgsky llevaban igual camino.

* * *

La producción de Debussy ha sido considerada en tres secciones: la primera la componen sus obras de juventud hasta la vuelta de Roma y la ejecución de la «Damoiselle Elue»; una segunda época iría hasta Pelléas en 1902 y otra, final, desde entonces hasta su muerte. En toda esta producción lo que más abunda son las melodías para canto y piano, en seguida sus obras orquestales, luego las de cámara y por fin las teatrales.

Entre las obras anteriores a la «Damoiselle Elue» descuella el «Enfant Prodigue», cantata para el Premio de Roma y algunas melodías, de las cuales lo mejor está en las compuestas sobre poesías de Paul Bourget. Todas ellas, si no son típicas del arte de Debussy ya denotan su talento; en el «Enfant Prodigue», a ratos demasiado pariente de Massenet y hasta de Gounod, hay momentos de gran fuerza.

La Damoiselle Elue, para soprano solo, coro de mujeres y orquesta, es de 1877; con este poema, entramos en el ambiente del verdadero Debussy, principiante aún, pero ya él. Para nosotros ahora, el prerafaelismo es artificial, hay en el un ambiente de vaguedad monjil, que Debussy realza en la letra de Dante Gabriel Rosetti; la sonoridad, si pudiéramos decir, blanca, de la orquesta nos interesa pero no nos conmueve.

De los años posteriores son: para piano la «Suite bergamasque», La «Petite Suite» y varias obras sueltas bastante populares como los «Arabesques», la «Reverie» un Preludio etc., para canto y piano, tres colecciones sobre poemas de Verlaine: «Ariettes oubliées», «Fétes galantes» y «Proses lyriques», cinco poemas de Baudelaire, las tres Chansons de Bilitis, de Pierre Louys. Para orquesta, el «Prelude a l'aprés midi d'un faune» y «Trois nocturnes»; el Cuarteto de cuerdas y «Pelléas et Mélisande».

Es esta una época de plena producción. Muchos hay que la consideran superior a la que sigue a Pellaés. Las melodías para canto son el campo en que Debussy se desprende de las últimos vestigios

del autor de Manon; en las «Ariettes oubliées» quedan aun recuerdos, en los poemas de Baudelaire ya no. Debussy se identifica con el «extase langoureux» de Verlaine, se arrastra en sonoras novenas y produce esos efectos de iluminación súbita por el contraste violento de tonalidades lejanas sucesivamente enunciadas. De estas series, tal vez lo mejor son las «Chansons de Bilitis». «La chévelure», sobre una poesía atrevidamente sensual y pagana, hace sentir la sugestión indecible de un arte llevado a la perfección.

De 1894 son dos obras capitales en la música moderna; el Cuarteto de cuerdas y el «Prélude a l'aprés midi d'un faune».

Casi es innecesario hablar de ellas; ejecutada, la primera, muchas veces el año último por el Cuarteto de Londres y la segunda muy bien reproducida en discos ya comunes. El Cuarteto es tal vez la única obra de Debussy en que veamos una aproximación franckista: su forma es cíclica, es decir, procede toda de pocos temas. Lo admirable, lo maravilloso del Cuarteto es su sonoridad y la manera con que, sin caer en exceso líricos, nos lleva Debussy a través de una obra esencialmente apasionada. El Cuarteto es cálido, vigoroso, y de un refinamiento exquisito.

En «L'apres midi d'un faune», comentario o preludio a una poesía hermética de Mallarmé, vemos el lirismo de los treinta años de Debussy aplicado a la orquesta; no titubearía en declarar esta obra como la mejor producción orquestal de Debussy; ni «Iberia», ni «La Mer» tienen esa claridad a la vez que la línea redondeada de L'apres midi. Los instrumentos dialogan, la orquesta se mueve con tal naturalizad y con tal novedad para su época que puede marcar como el preludio de Tristán una etapa musical.

Desde 1892 conoció Debussy el drama Pelléas et Mélisande de Maeterlinck y de seguro que inmediatamente lo cautivó; por esos días, ya empezaba a sentir la necesidad de alivianar el bagaje lírico de la enorme mole musical de Wagner. En una carta desde Roma, siendo pensionado del gobierno, dice a M. Vasnier, su mentor: «me encuentro en la obligación de inventar nuevas formas, Wagner podría servirme, pero no necesito decirle, como sería de ridículo aun ensayar de hacerlo; no tomaré más que su sistema de encadenar las escenas; yo querría llegar a mantener al acento lírico, sin que este sea absorbido por la orquesta.» He aquí el credo de Pelléas. En Pelléas et Mélisande nadie es víctima, la orquesta, el canto, la letra, todo se oye, tiene su sitio propio. Diez años trabajó Debussy la partitura, que hasta su muerte, no cesó de corregir y de mejorar.

Ningún drama convenía a su arte como éste; de sencilla trama, de sentimientos contenidos, casi vaporosos, de cuadros simples y definidos; ninguna obra del teatro musical produce también una sensación de más perfecta armonía y equilibrio. Puedo asegurar, que no creía yo, hasta oír a Pelléas en la posibilidad del arte dramático musical; su existencia justa depende de un verdadero mila-

gro, y este milagro es sin duda Pelléas et Mélisande. Cuando uno ha oído la obra, ya no puede diferenciar la parte literaria de la musical; Paul Dukas ha dicho, tan justamente, que pretender analizar separadamente la obra de Maeterlinck de la de Debussy, es como querer apreciar un «vitrail» desde la sombra, privado de la luz que asegura sus reflejos.

Dos características contribuyen a realzar esta ponderación perfecta; la exacta y constante singularización de los personajes y la sencilla estructura temática. Mélisande habla siempre desde un nimbo cristalino; Golaud en ritmos inquietos y desconcertados; el viejo Roi Arkel en acordes mayores, en novenas espaciadas y solemnes. De Arkel, dice Debussy en una carta a Chausson: «celui-la il est d'outre tombe, et il a cette tendresse désinteressée et prophetique, de ceux qui vont bientot disparaitre». Las escenas de la obra debussyana serán modelo perfecto de clasicismo dramático; el encuentro de Golaud con Mélisande, tan finamente subrayado por la orquesta, la escena primera ante la fuente, en que ella pierde su anillo, la admirable entrevista de Golaud con Pelléas en los subterráneos, el candor de Yniold etc.

Debussy no abandona el sistema wagneriano al solo encadenamiento de las escenas como dice: hay en Pelléas, discretamente usados, verdaderos «leit-motive» y aun asistimos, en ellos, a esas transformaciones características de Wagner; un diseño breve, que caracteriza a Mélisande, especialmente, pasa por todas las fases, de candor, de pasión, de desconcierto y se desgrana vagamente al morir ella; un motivo que evoca la claridad del medio día en que Mélisande perdió su anillo, reaparece en la escena siguiente, respondiendo verdaderamente a Golaud que interroga el por qué de esa mano pequeñita, que él nota sin el signo de la fidelidad conyugal.

Pelléas, a pesar de la revolución radical que provocaba en el teatro, no tardó en imponerse. Chocó a los escolásticos, no a los artistas. Su éxito no lo obtuvo sin rudos sacrificios, tanto para la inteligente dirección de L'Opera Comique» como para el Director de orquesta Messager y para el propio Debussy: las copias manuscritas aparecieron plagadas de errores; la decoración, que incesantemente cambia, hubo que adaptarla a las posibilidades, Debussy fué obligado a escribir, mientras se ensayaba, los «interludes» que él, en su inexperiencia teatral, había omitido durante los cambios de escenarios y, como si esto no fuera bastante, el poeta Maeterlinck suscitó un escándalo por la prensa, pretendiendo que su obra era mistificada, que seguiría un proceso, «que deseaba que su fracaso fuera tan rápido como rotundo», y esto ¿por qué?... por cierta actriz preferida del poeta que el músico había excluído de las tablas. Después de veintiún ensayos generales, la obra fué estrenada. Una semana después, el nombre de Debussy era célebre.

Las obras del tercer período de la vida, del músico comprenden,

en música sinfónica, los poemas «La Mer», de 1905, «Iberia», «Rondes de printemps», de 1909, su obra de piano casi completa, la segunda parte de las «Fetes Galantes», las «Trois chansons de France», las «Ballades de Villon» los poemas de Tristán L'Hermite para canto y piano; las sonatas para diversos instrumentos, en música de cámara y el «Martyre de Saint Sebastien», música destinada a completar ciertos pasajes del «misterio» de Gabriele d'Annunzio, en la producción dramática.

En los poemas orquestales y pianísticos, vemos a Debussy desplegar la maestría pictórica que le ha dado la fama popular de ser un «impresionista». Debussy poseía una facilidad extrema para transmutar en pocos acordes impresiones resentidas visualmente, ello no quiere decir que su música sea descriptiva, ni mucho menos imitativa, puerilidad musical en que han caído numerosos imitadores del compositor. Cortot ha dicho, muy justamente, hablando del «preludio» en Debussy, que su música» solicite doucement notre receptivité, l'invite par le choix savant des sujets, a un éffort délicat qui est presque la collaboration ». Los títulos de las obras, son, frecuentemente, como él hacía hablar a M. Croche, sacados del lenguaje pictórico: images, estampes, masques, pagodes, «les jardins sous la pluie» y otros, a veces, rebuscados, como «Terrasse des audiances du clair de lune» «La lune descend sur le temple qui fut» o picarescos, como «General Lavine, eccentric».

Iberia, La Mer y Rondes de Printemps son series de cuadros, de maestría orquestal perfecta; Debussy no visitó jamás España, pero como en «Soirées dans Grenade», lo atraía su color andaluz.

En las obras de piano, descuellan las «Estampes» el «Children's corner», ofrecido a sus hijita Chouchou, «avec des tendres excuses», los dos cuadernos de preludios y los estudios, dedicados a Chopin. Debussy es maestro en cada instrumento: en los estudios, el pie forzado de la técnica, no es obstáculo para que teja con ella maravillosas filigranas; el virtuosismo no es como en Liszt, a menudo hueco y pedantesco, no, es atmósfera que atenúa o cristaliza las relaciones de sonoridad. Una de las últimas obras y a mi juicio más finas, son los «Epigraphes antiques», hay en ellos un perfume de las Chansons de Bilitis aun más refinado.

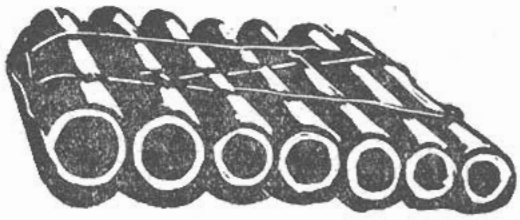
El Martyre de Saint Sebastien, es considerado por muchos como el Parsifal de Debussy. No sé si será partidarismo mío, pero jamás me han producido emoción artística esas obras mitad literarias mitad musicales, que yo asimilaría a las «melopeas» típicas de la gente cursi.

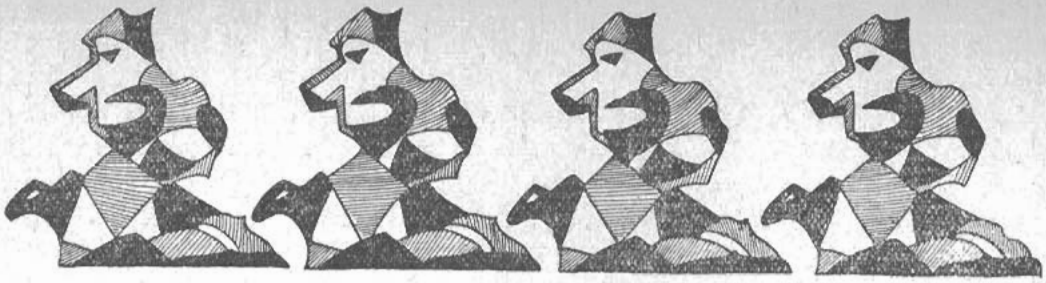
El Martyre, separado de la ampulosidad y afectación del drama de d'Annunzio y quitada toda sentimentalidad mística, para la cual, ni el poeta ni el músico, creo yo, están dotados, es bello, aunque es a ratos demasiado estático y hueco. Lo mejor, tal vez, son sus coros.

Sin alargar más una enumeración de obras que, así, sin la precisión de los ejemplos, resulta fatigosa, sólo mencionaré como dignas de conocerse mejor, las sonatas para diversos instrumentos, la de violín y piano y la de violoncelo y piano que debería figurar más a menudo en los programas. Todas estas obras, incluso las maravillosas «Chansons a quatre voix» en que Debussy resurge la gloriosa polifonía de los músicos de la pleiade.

En el momento presente, Debussy es un músico casi del pasado, sus obras se hallan desparramadas por los últimos rincones de la tierra, su sensibilidad incorporada a la de todo ser que se interesa por el arte. Su figura, es el complemento más genuino, de un nacionalismo que no ha necesitado la puerilidad de la canción popular para surgir. Su libro «-M. Croche antidilettante», cuyas ideas he extractado a cada paso y que por eso me ahorro de comentar, es código perfecto de estética nueva y fina.

DOMINGO SANTA CRUZ W.





El niño y la música

La educación del hombre comienza cuando nace.—J. J. ROUSSEAU.

PIDE ritmo y armonía el niño desde que llega al mundo llorando. Con el acompasado vaivén de su cuna, desea melodías que lo arrullen dulcemente y lo hagan dormir. Exige después cantos armoniosos con doradas leyendas que alimenten sus sueños. En los días cansados de estudios y afanes, esa lengua melódica universal responderá a todas las inquietudes de su imaginación juvenil, traduciendo sus emociones y exaltando su sensibilidad.

Del agrado melódico percibido por el niño en esas voces que lo adormecieron en la cuna, dependerá tal vez su despertar musical. Puede un canto que desentona pervertir el tierno oído que lo escucha, así como una voz armoniosa estimulará seguramente sus facultades en gérmen. En el desarrollo futuro de su sentido artístico influirán profundamente estas primeras melodías, y el ambiente que rodeó su infancia, apesar de esa semi-inconsciencia en que todo niño experimenta la mayoría de sus sensaciones, y que sólo se definen más tarde por un proceso de visión retrospectiva. ¿Por qué conservan los niños defectos de pronunciación y modismos de la tierra en que nacieron y de las personas en cuyo contacto se hallaron al comenzar la vida? A nuestro juicio, es esta una confirmación evidente de la influencia indeleble que ejercen, en el alma del niño, sus primeras impresiones auditivas.

Leemos en las Memorias de Gounod: «Mi madre, que fué mi nodriza, me nutrió por igual de música y de leche. Jamás me daba el pecho sin cantar, y puedo decir que sin darme cuenta recibí las primeras lecciones, sin prestar aquella atención tan penosa durante la edad primera, y tan difícil de obtener en los niños». Se dice que en una ocasión al oir cantar un pordiosero, el niño que apenas sabía hablar, exclamó: «Mamá, ¿por qué canta en do que llora?» Seguramente al modo mayor lo definiría como el «do que ríe».

Y Juan Jacobo Rousseau atribuye su gran pasión por la música a la influencia de los hermosos cantos populares que lo mecieron en su infancia, y así nos puede asegurar que «Los primeros hábitos son los más fuertes».

Está predispuesto todo individuo a saber oír música, y a gozar de esa vida espiritual refinada que produce la comprensión de la obra de esos hombres superiores que legaron a la humanidad una fuente inagotable de exaltación y de puras emociones. Mas, desgraciadamente, una errada educación desfigura muchas veces esta tendencia natural. Tanto la sequedad poco atrayente con que se proporcionan al niño los conocimientos teóricos, como la preocupación absurda de hacer de él un gran instrumentista, no producen otro resultado que el de distanciarlo de un arte para el cual, con mejor sistema, habría tal vez desarrollado brillantes aptitudes.

Modernos educadores han ideado métodos para hacer fácil y asimilable la música al niño desde sus primeros pasos. La gimnasia y el solfeo rítmico hacen un juego ameno de lo que antes resultaba aridez escolástica, y se consigue cautivar su imaginación presentándole la teoría por medio de figuras vivas y pintorescas. Las notas se convierten para él en damitas que serán «viejas» o «jóvenes» según sea el sonido grave o agudo; habitan ellas en una casa encantada llamada «pauta» de cuatro espacios separados por cinco líneas a cuya clave le pusieron «sol». Negras o blancas serán las notas de acuerdo con su mayor o menor rapidez, y formarán largas filas que cantan y danzan en diferentes ritmos que los niños imitan con pies y manos.

Aprendido todo esto, se les enseñará a distinguir los diferentes temas, «marcha», «vals», «gavota», asignando a cada niño un tema, y obligándolo a ponerse en movimiento o a interrumpirlo desde el momento en que oiga o cese de oír su melodía peculiar.

De esta manera, la música impregnará todos los momentos de la vida infantil con una intimidad que se hará sentir después cuando aborde el estudio del canto o de los instrumentos, y que lo dejará predispuesto a gozar de toda ejecución, dándole la conciencia y la capacidad para analizar lo que escuche.

Complejo e interesante es el estudio de cual es la música que el niño debe oír gradualmente. Las vulgaridades de melodía y de letra harán de él un aficionado mediocre, que sólo concebirá la música como un ruido agradable. El lirismo de mal gusto le dejará una aversión persistente por el temperamento sobrio y expresivo de los clásicos. Esas jóvenes almas deben sentir la vida en su justa proporción de alegría, dolor y resignación, que viene a formar un conjunto armónico desprovisto de exageraciones.

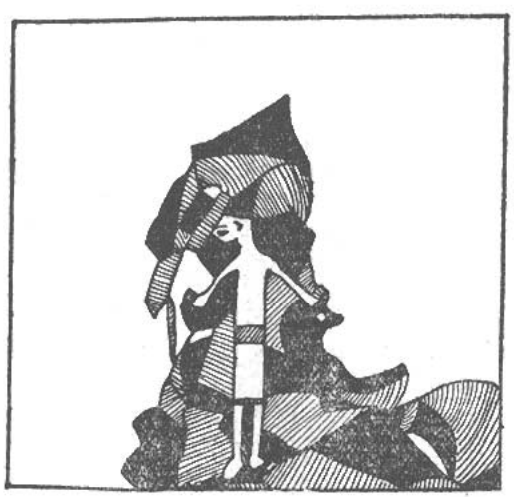
A tanta canción ya conocida, como las de Schumann y Grieg, de los músicos rusos y de los antiguos, de fácil y sencilla melodía, y de los «nursery rhymes» que son inagotables, podemos nosotros añadir los cantos infantiles de Allende, que cautivan por la ingenuidad de sus palabras, y que tienen la ventaja de estar escritos en una armonía moderna que prepara al niño sin sentirlo, a comprender el sentido de las nuevas tendencias.

En cuanto a la música que los niños deben escuchar de preferencia, parecen indicados los antiguos por la nobleza de su espíritu y la sencillez clásica de su forma. Además, existen gran número de composiciones especialmente escritas para el mundo infantil, verdaderas obras maestras de sutileza íntima, que son en la música lo que los cuentos de Andersen en la literatura. En este género mencionaremos el «Jugend Album» y las «Kinderscenen» de Schumann, el «Children's corner» de Debussy, «Chambre d'enfant» de Moussorgski, «Memories from childhood» de Leo Ornstein, las piezas «Pour les cinq doigts de Strawinski y «Ma mére l'oye de Maurice Ravel».

Un estudio de la vida de los grandes maestros, hecho en forma que retrate en la imaginación sus rasgos más característicos, sería el complemento necesario de los trozos oídos. De esta manera, se haría más sensible a sus tiernos cerebros el mundo emocional que representan los héroes del sonido.

Dada en esta forma, la iniciación musical producirá sus frutos, que no serán borrados más tarde, cualesquiera que sean las vicisitudes de la existencia. La clara visión de ese mundo interior que despertó en ellos la música, será un maravilloso talismán, que suavizará en sus vidas las inevitables miserias y luchas.

F. S. DE O.





El Canto Gregoriano: su historia y estructura



L Canto Gregoriano que acompaña siempre las ceremonias litúrgicas, era casi una lectura simple o recitación, en aquellos tiempos en que perseguida la iglesia, debía refugiarse en los arenarios o catacumbas; Las persecuciones no permitían celebrar los antiguos ágapes o misterios con la solemnidad con que se hizo después, ni mucho menos cantar en los mismos momentos en que las cárceles estaban llenas de cristianos y los instrumentos de la tortura y de la barbarie se teñían con la sangre de los mártires.

De esos tiempos data aquella forma musical del Canto Gregoriano llamada recitativo, probablemente derivada de la simple lectura de los libros santos o de las epístolas con que se escribían los cristianos de diversas ciudades o los obispos ocultos por la persecución se comunicaban con sus diocesanos. El recitativo es de origen judío y sin duda ninguna los cristianos lo aprendieron en la sinagoga.

La recitación suele hacerse en línea recta, con una sola nota, haciendo una pequeña modulación en aquellas partes de la frase donde hay puntuación. En esta forma musical se cantaban los salmos por un solista, que generalmente era el diácono, respondiendo los fieles al principio y al final del salmo con un versículo del mismo salmo.

En el siglo XI un hereje gnóstico llamado Bardesanes quizo dar mayor participación al pueblo en las ceremonias religiosas; inventó himnos que eran cantados por coros alternados al terminar la recitación de los salmos, costumbre que fué luego aceptada por los

cristianos, cambiando la letra de Bardesanes con letra de la Sagrada Escritura. Dejó entonces el diácono de hacer el papel de solista; el salmo fué cantado alternativamente por coros de hombres y mujeres y al terminar, ambos coros cantaban al unísono una pequeña modulación con letra de los libros santos. A esta forma o manera de cantar se llamó desde entonces antífona.

La antífona tuvo origen en Antioquía de donde pasó a Constantinopla y a las iglesias de Occidente: en Constantinopla la introdujo San Juan Crisóstomo y en Milán el obispo San Ambrosio. En ese mismo tiempo, gozando ya la iglesia de poder temporal y tranquilidad, las ceremonias litúrgicas fueron tomando gran desarrollo y con ellas el Canto Gregoriano; se inventaron los tropos, forma musical semejante a la antífona, pero de mayor importancia y que podían cantarse solos sin acompañar a los salmos, adornados con vocalizaciones. Estas nuevas formas así como las llamadas *comunión*, introducidas en la iglesia de Africa en tiempos de San Agustín y los *intróitos* instituídos por el Papa Celestino (422-432) tuvieron gran éxito de tal manera que el emperador Justiniano componía tropos, algunos de ellos con vocalizaciones, que no pudieron ser cantados por la asamblea de los fieles y debieron ser ejecutados por un coro especial.

Fué San Gregorio el primer Papa que reunió y reglamentó las ceremonias y los cantos litúrgicos en un antifonal. Muchas de las canciones contenidas en ese libro han llegado hasta nosotros y son preciosas por estar impregnadas de los modos griegos, romanos, judíos y orientales, que inspiraron los primeros recitativos, antífonas y cánticos de los cristianos.

San Gregorio nació en Roma el año 540; estudió la música con Marco Aurelio Casiodoro que era pariente de Boecio. Casiodoro compuso un manual de Enseñanza y en la parte musical cita como sus fuentes de información a Euclides, Alipio, Tolomeo, Apuleyo, Gaudencio, el patricio Albino (un Mecenas del teatro y de la música de aquel tiempo) y Censorino autor de un tratado de los acentos musicales. Todos estos autores conoció San Gregorio por su maestro y se instruyó en tal forma en el arte musical que según autores de la Edad Media, compuso un libro que no ha llegado hasta nosotros, pero por las citas se ve como estaba al corriente de las antiguas tonalidades.

Difícilmente un hombre ha tenido mayores ocasiones de entender en cuestiones musicales que el Papa San Gregorio, pues a la muerte de su padre, habiendo heredado grandes posesiones en Roma y Sicilia y una gran fortuna, empleó sus bienes en fundar monasterios, de uno de los cuales fué Abad. En ese monasterio los monjes, bajo el gobierno de San Gregorio, seguían la regla de San Benito, la cual es minuciosa en los detalles referentes al canto del oficio divino. Todos estos detalles quedan bajo la vigilan-

cia inmediata del abad que necesariamente debe ser entendido en el canto sagrado. San Gregorio no duró mucho tiempo en el monasterio del cual era abad, pues el Papa lo nombró diácono de una de las siete regiones en que se dividía la Roma del siglo VI, y era precisamente el el diácono, en la liturgia, el encargado de dirigir el canto de los salmos antífonas etc. Se atribuía tal importancia al oficio de diácono cantor que había no pocos a los cuales se les había conferido las órdenes sagradas por la belleza de la voz, sin atender a la conducta, abuso que algunos años después, corrigió el mismo San Gregorio al ser elevado a la dignidad suprema de la iglesia.

Todavía se ven en las tumbas de diáconos de la época algunos epitafios como éste: «Aquí yace Redenmptus diácono... que emitía un canto dulce como el néctar y la miel celebrando las profecías con una plácida modulación. El diácono Sabino que modulaba los salmos en ricas melodías y cantaba con sones variados las palabras santas.»

Algún tiempo después el Papa Pelagio III nombró a San Gregorio archidiácono, dignidad equivalente al actual secretario de Estado y poco después apocrisiario o nuncio en Bizancio ante la Corte de Constancio Tiberio Justiniano.

Este príncipe, autor de un código, se había preocupado también de la música, fundando una escuela de cantores para la basílica de Santa Sofía. Las monedas, los bajos relieves, el libro de las ceremonias de Constantino Porfirogenes nos dan una idea del gran desarrollo musical de Bizancio, y en ese ambiente refinado y esplendoroso San Gregorio hizo amistad con dos músicos y pensadores notables: San Leandro obispo de Sevilla y Eulogios, patriarca de Alejandría.

San Leandro es el autor del canto mozárabe, una rama o dialecto del Canto Gregoriano, pero que tiene la peculiaridad de estar lleno de modismos visigóticos y musulmanes, famosos en el siglo VII por el sonido extremadamente dulce, pero que por desgracia están perdidos para nosotros, pues su notación musical mezcla de neumas romanos y bizantinos son ininteligibles.

El año 595 San Gregorio investido de la dignidad pontifical quitó a los diáconos el papel que les confería la liturgia en un decreto que dice: «En esta Santa Iglesia Romana. a la cabeza de la cual la Divina Largueza ha querido colocarme, una costumbre por demás reprensible se ha establecido desde hace mucho tiempo, a saber que ciertos cantores elegidos para el ministerio del santo altar y colocados en el orden del diaconado se consagran al arte de la voz, cuando su oficio los llamaba a la predicación y al cuidado de las limosnas. Ha resultado muchas veces que se exigía una voz agradable para el sagrado ministerio sin averiguar si el modo de vivir era conveniente. Y por esto, por el presente, decreto que en esta sede los ministros del altar no podrán cantar en adelante sino solamente desempeñar

el oficio de la lectura evangélica durante las ceremonias de las misas. Para los salmos cantados con las otras lecturas ordeno que lo sean por los subdiáconos o por clérigos de las órdenes menores si la necesidad lo exige».

Por otro decreto les prohibe arreglarse el cabello y componerse la capa pluvial, y ordena que los alumnos de la Schola Cantorum lleven el pelo corto, etc. Esta escuela fué fundada por San Gregorio imitando la que había visto en Bizancio. Se componía de treinta alumnos que aprendían los cantos sagrados de memoria, bajo las órdenes de un maestro, que era el que tenía el libro o partitura con los neumas y letras significativas, y que para no equivocarse se ayudaba con un instrumento de una cuerda (monocorde) donde las notas estaban indicadas con las letras del alfabeto. Para el uso de esta escuela y para uniformar las ceremonias y cánticos de las iglesias. San Gregorio formó un libro en que estaban las melodías sagradas para todos los días y festividades del año.

Este libro fué el antifonal, y contenía las mejores composiciones musicales que estaban en uso en aquel tiempo y también las antiguas antífonas y recitativos de los tiempos apostólicos. Estaban los oficios del día, de la noche y los de la Misa.

En la actualidad la edición Vaticana editada por la Santa Sede bajo la dirección de los Benedictinos de Solesmes se compone de tres libros: El Gradual que contiene los cánticos de las Misas, el Antifonario los oficios del día, y el Responsorio los de la noche. La edición Vaticana actual, además de las composiciones del antiguo libro de San Gregorio, tiene innumerables cánticos que se han ido agregando a través de los siglos, sobretodo en la época de oro del canto litúrgico: del siglo IX al XI. En medio de estas incontables obras musicales de todos los tiempos y de todas las tendencias, son fáciles de distinguir las antiguas composiciones del antifonal de San Gregorio, por su sobriedad y sencillez, la carencia de adornos y grandes vocalizaciones, por sus modos y giros peculiares y por las noticias que nos han dejado escritores de la época de Carlomagno.

La obra musical de San Gregorio hizo que la posteridad diese el nombre de Canto Gregoriano al canto litúrgico, apesar de que antes de él, algunos Papas habían dado normas para la ejecución del canto eclesiástico: Dámaso (366-384) León (440-461) Celestino (422-432) Gelasio (492-496) Símaco 498-510) Juan ((523-526) Hermidas (514-523) Bonifacio 530-532).

Resulta interesante examinar las composiciones del moderno gradual Vaticano desde el punto de vista paleográfico y arqueológico; de esas composiciones sabemos por Alamario, maestro de la escuela palatina de Luis el Benigno, que el ofertorio «Vir erat» es composición del mismo San Gregorio, no así el responso «Aspiciens» que se le atribuía. Sabemos también que los famosos responsos de Semana Santa son del siglo VIII (Gregorio II) y obra de los abades

de la Basílica de San Pedro, Catalenos Maurianus y Virbonus, y que pertenecían al antifonal de San Gregorio los cánticos de las festividades religiosas de los Santos Andrés, Clemente, Cecilia, Lucía, Agata, Inés, Lorenzo, Sebastián e Hipólito, y los oficios de Cuaresma.

Del tiempo de Bonifacio IV (707) es el oficio llamado común «in dedicatinis eclesiae», compuesto con ocasión de consagrarse a N. S. de los Mártires, el templo abandonado del Panteón de Roma.

Del tiempo del Papa Martín o Sergio (649-701) el ofertorio del «Ave María» y probablemente los oficios de la Anunciación, Natividad de N. S., la Asunción, exceptuando la misa que es de factura más moderna y la Purificación, excluyendo la misa y las vísperas que son más antiguas.

En el siglo VIII empiezan a escribirse los versos aleluyáticos, adornados con innumerables vocalizaciones. Son probablemente de esta época los versos «Te Decet, Paratum, Qui timent, y los responsos «Aspiciens y Gaude María Virgo». El Papa Adrián (772-795) fué un entusiasta cultor del Canto Gregoriano, él mismo envió algunos antifonales a los reyes de Francia, anotados de su puño y letra y a él se le atribuye un prólogo en alabanza de San Gregorio, el «Gregorius proesul» que durante la Edad Media se cantaba, antes del intróito, en el primer Domingo de Adviento.

León III que coronó a Carlomagno, era un hábil cantor, y de su tiempo es la misa de la fiesta de la Sma. Trinidad, hecha o adaptada por Alcuino, monje consejero del emperador de los Francos.

Finalmente, los cánticos más interesantes del antifonal de San Gregorio son los de la Feria VI y Parasceve, o sea del Viernes Santo que se componen de algunos himnos de autores galicanos, Mamerto Claudiano de Viena en el Delfinado y Venancio Fortunato de Poitiers, entremezclados con algunos gritos greco-latinos que aun ahora causan asombro en el que los oye por vez primera: «Agios o Theos, Santus Deus. Agios Ischyros. Sanctus Fortis. Agios Athánatos, eleison ímas» etc.

No se conoce la razón de estas oraciones que se cantaban por el clero y el pueblo alternando en lenguas diferentes, pero Sulpicio Severo nos cuenta su asombro al visitar las primitivas iglesias cristianas de Provenza donde la liturgia era semi-greca, semi latina. Bien puede ser que éstos cantícos del gradual sean provenzales como los himnos que los siguen son de origen galicano, según acabamos de decir.

Tal es la historia del Canto Gregoriano desde su origen hasta fines de siglo VIII.

LUIS VERGARA LARRAÍN.

(*Continuará*)



Las concepciones estéticas del siglo XVIII

(De la obra «Musique ancienne» de Wanda Landowska)

CUANDO el público y los propios músicos dicen «música antigua», piensan únicamente en la del siglo XVIII, y en especial en algún minueto, gavota o algún aire de ópera, y es así como se justifica en parte el reproche de que los compositores antiguos eran superficiales.

Los del siglo XVIII lo eran; pero lo eran por refinamiento. En vez de debatirse en las aguas fangosas de lo profundo, preferían deslizarse sobre la superficie.

«La seriedad no es nunca agradable» dice Voltaire, «no atrae, se asemeja demasiado a la severidad que repele».

Preferían a los excesos de sublimidad, pálidas y fugitivas visiones que atan suavemente el corazón, elegancias muelles, pequeñeces bonitas de hechura picante y de sonidos dulces y sonrientes que acarician el oído; consentían en ser cautivos, pero sin sentir cadenas, a menos que fuesen de guirnaldas de flores. Preferían el aspecto jovial de la vida, la alegría risueña de la belleza a los espectáculos solemnes y majestuosos y a las tempestades del corazón.

«Dolor, no eres un mal» dicen los estoicos. «Ni tampoco un bien» parecen responder los hombres del siglo XVIII; «evitémoslo, no cansemos al mundo con nuestras tristezas y con nuestros lutos».

Se reprochaba a Gluck su brusquedad, su falta de elegancia y de ligereza, el abuso de acentos vehementes y de arranques de dolor.

El objeto de las artes no es tan solo la emoción, sino el placer que acompaña a la emoción; no basta que ella sea fuerte, también debe ser agradable.

El Laoconte sufre pero no hace muecas. Las ideas de Mozart se conforman a esto. Delacroix cita el extracto de una de sus cartas que es en cierto modo un programa:

«Las pasiones violentas no deben llegar hasta provocar el hastío aún en las situaciones horribles; la música no debe lastimar el oído ni dejar de ser música».

Las brutalidades eran disimuladas; las pasiones violentas, los gritos, las lamentaciones, desechados, así como todo lo que pudiera herir los sentidos de estos hombres a quienes la educación había enseñado a poner un freno a las manifestaciones externas.

Evitaban lo que se llamaba «la imitación viciosa», es decir, el representar en rasgos gigantescos lo que solo era grande, y a llevar hasta la brutalidad lo que solo debe tener un carácter viril.

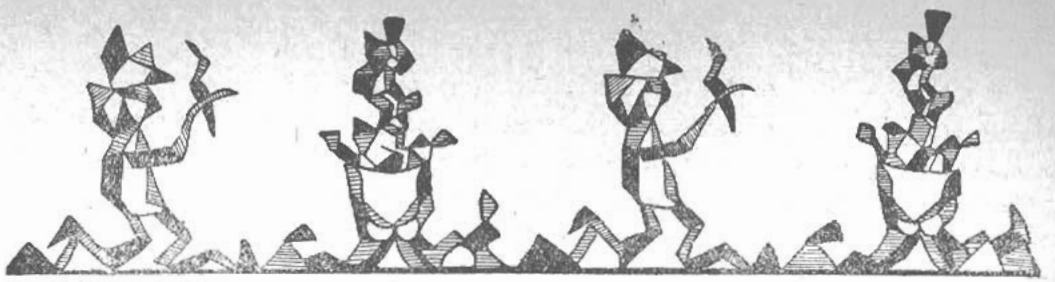
La moderación y la nobleza serena del arte griego, son las bases del gusto francés del siglo XVIII.

Romain Rolland tiene plenamente razón al afirmar que «la mayoría de las discusiones sobre música entre los partidarios de Rameau y los de Gluck, de Debussy y de Wagner, se reducen en el fondo a la importante cuestión del arte aristocrático y del arte popular. El principal mérito de esta música cultivada en la corte de los reyes, pulida por una sociedad que atendía exclusivamente a las buenas maneras y a la cortesía, ha debido consistir en la elegancia, la «souplesse», la pureza del gusto, a fin de evitar cuanto hubiera podido ofender en lo más mínimo los espíritus delicados. De allí le viene su aspectos liviano, y frívolo a veces majestuoso, y siempre rebosante de gracia y de «esprit».

¿Que le falta grandeza y acentos viriles? No pidamos a esta reina de una belleza tan ingenua y tan artificial que nos sorprenda con la fuerza de sus músculos y con el peso de su andar. Sepamos agradecerle de haber llevado a través de la música, algo de su majestad y de su gracia divina.

TRADUCCIÓN DE P. L. DE S.





El dedaje en la enseñanza del violín

EN el estudio del Violín hay dos aspectos fundamentales que considerar: el uno se refiere al mecanismo o técnica del instrumento, y para desarrollar este, existe un material enorme donde el profesor puede elegir lo que según su criterio crea mas conveniente para el alumno; y el otro, a su aplicación en estudios, Sonatas, Conciertos, etc.... Es indudable que de estos dos aspectos, este último es el más importante, pues por su intermedio, el alumno desarrolla su musicalidad y se le revelan los grandes genios musicales.

En todo el material impreso que se emplea en el estudio del Violín, para ejecutar el más insignificante pasaje o cambio de posición está escrito el dedaje, y cuando no está señalado, el profesor se cree obligado a ponérselo. Y yo digo: ¿Por qué? Desde el momento en que el alumno adquiere los conocimientos técnicos en los ejercicios de mecanismo, debe aprender a aplicarlo y desarrollar su criterio, y no imponer el suyo. Tanto más, si se piensa que el dedaje está sujeto a tantos factores, como ser: conformación de la mano, musicalidad, etc. Lógicamente que al aplicar el dedaje, se debe tener presente en primer lugar: la expresión del pasaje o frase, y después la estructura rítmica y los diferentes acentos.

Me imagino los resultados que se obtendrían, si más o menos desde un segundo año de Violín, si ciñeran los estudios al método siguiente: por un lado como base, ejercicios de mecanismo con su dedaje escrito, y por otro, estudios sin dedaje, correspondientes en dificultad, a los conocimientos adquiridos en los ejercicios de mecanismo. En esta forma, la mente del alumno desarrollaría poco a poco, la facultad de darse cuenta inmediatamente del dedaje que se debe emplear; y es indudable, que con el tiempo, esta facultad se haría subconsciente.

Desarrollando el estudio en esta forma, se conseguiría una técnica más consciente, basada en principios musicales más verdaderos.

Porque esto de que el ejecutante esté esclavizado al número escrito que le indica el dedo que debe emplear, y no se encuentre

capacitado para aplicar mentalmente el dedaje correspondiente, señala claramente que sus conocimientos son incompletos e inconscientes. Y al decir esto, no me refiero a la ejecución de dificultades trascendentales, sino que como he tenido oportunidad de constatarlo, en alumnos que han rendido examen de Concertistas en nuestro Conservatorio (sic) y obtenido un flamante diploma de curso superior, cuando van a tocar en una orquesta, no son capaces de ejecutar a primera vista, dificultades elementales que no corresponden ni siquiera a un tercer año de Violín. ¿Qué fenómeno ha pasado? La contestación es muy sencilla: La música que les han puesto delante no tiene el dedaje escrito, y por este motivo se encuentran como ciegos que hubiesen tenido la desgracia de perder sus lazarillos.

Se comprende que para enseñar con el método por mí indicado, se necesitarían profesores muy preparados y conscientes; pues los estudios tal como se llevan hoy en día, sirven de asilo en la mayoría de los casos, para cubrir la ineptitud pedagógica del profesor. Este no se preocupa de que el alumno adquiera conocimientos y domine las dificultades, sino que parece que su misión no fuera otra que la de corregirle desafinaciones, marcarle el tiempo, y pasarlo a la lección siguiente. De esta manera el alumno llega al fin de sus estudios habiendo ingerido, pero no digerido ni asimilado, una cantidad de materia realmente fantástica.

Y esto es más grave si se toma en consideración que la principal misión que debe desempeñar un Conservatorio, es la de formar buenos ejecutantes, es decir, buenos profesores de Orquesta, con consciencia musical y con la aptitud de leer bien a primera vista. Con el sistema actual de enseñanza, no se desarrolla esta aptitud, y es así como vemos que el profesor de Orquesta, la viene a adquirir después de muchos años de práctica, y de haber sufrido fracasos sin nombre.

Me doy cuenta de que estas ideas tienen lógicamente aplicación en el estudio de otros instrumentos; pero yo me he referido solo al Violín, por ser este instrumento de mi conocimiento, y el que desempeña en todo conjunto orquestal un papel preponderante.

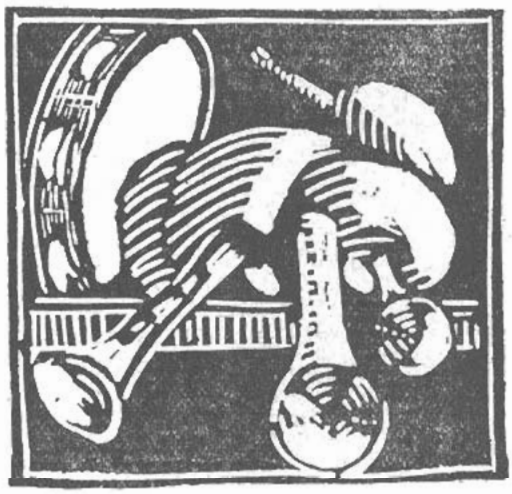
Actualmente, estas ideas son perfectamente realizables entre nosotros. Bastaría que el Consejo de Enseñanza Musical, de reciente formación, nombrara una comisión de dos o tres profesores de Violín, para seleccionar y ordenar pedagógicamente entre los estudios clásicos del Violín, como ser: Kayser, Kreutzer, Dont, Fiorillo, Rode, etc., algunos con el objeto de quitarles el dedaje, y en cuanto a la impresión de los mismos, tenemos la Casa Amarilla que ya ha hecho buenas ediciones de Estudios musicales.

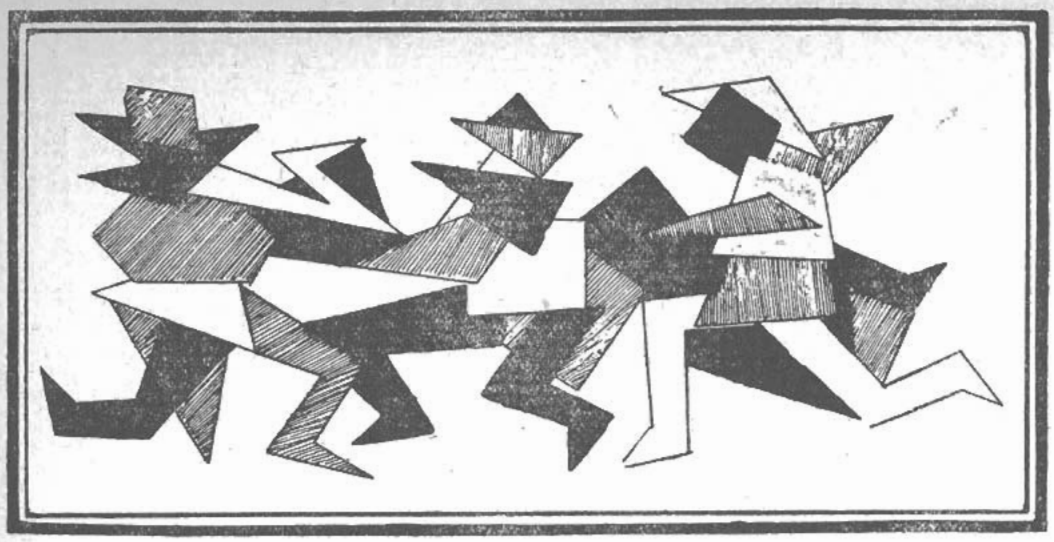
No tengo conocimiento de que en los Conservatorios de Europa, se haya empleado este sistema, pues todas las ediciones que nos llegan de allá, vienen con dedaje, y algunas con los más estrafalarios

y ridículos. No hay Violinista que no se crea autorizado para imponer su criterio y su manera de tocar a todos los que estudian Violín. Esto se explica, por razón de que la Pedagogía musical, se puede decir que está en sus comienzos todavía.

Me halaga la esperanza de que aquí se puedan llevar a la práctica las ideas que he expuesto en el presente artículo, y no me halaga por un mezquino sentimiento de vanidad, sino por el más noble, de facilitar y hacer más eficientes los estudios instrumentales.

ARMANDO CARVAJAL.





El piano y la señorita de Conservatorio

(De la obra «Le rythme, la musique et l'éducation» de Jaques Dalcroze.)

QUE contento está Ud. Señor X. ¿Ha hecho Ud. un gran negocio?

—Nada de eso; mi hija Eleonora acaba de dar con gran brillo su examen de piano en el Conservatorio. ¡Y vamos! este éxito me llena de satisfacción pues me siento feliz de que mi hija sea ya una verdadera artista.

—Entonces ¿Ud. estima que sus progresos de pianista son una prueba de su desarrollo musical? Está Ud. muy equivocado Señor X. El estudio del piano no tiene siempre como fin ni como consecuencia el perfeccionamiento de las cualidades musicales. Muchas veces, solo logra dar a personas sin las menores dotes artísticas una técnica musical sin objeto. Antes, todos los músicos, sin excepción, conocían los secretos técnicos de su arte; hoy, esos secretos, solo son revelados a los futuros compositores. Los conservatorios están llenos de jóvenes y niñas que tienen buenos deseos, buenos pulmones, buenas cuerdas vocales y buenos puños, pero que no tienen ni buen oído, ni una inteligencia mediana, ni un alma noble. Estos jóvenes, se imaginan que aprendiendo a tocar un instrumento, se convierten en grandes músicos y en cuanto al público, no es capaz de hacer la diferencia entre un artista y un virtuoso. Antes, este era forzosamente un artista; hoy día no es, en general, más que un obrero. Es así como en los buenos tiempos de antes, los ebanistas y vidrieros eran a la vez creadores y artesanos, ejecutando con sus manos las obras de su propia imaginación. En nuestros días, se contentan con imi-

tar los modelos antiguos o con realizar las concepciones artísticas que les entregan los dibujantes. Hay en esto una decadencia, de la cual no nos preocupamos lo bastante. Tres cuartas partes de los niños que entran a los conservatorios, no han nacido artistas y por lo tanto antes de comenzar los estudios, cuya práctica supone de antemano, alumnos dotados de un oído fino, de una inteligencia y de un gusto delicados, convendría combinar para ellos, una serie de ejercicios preparatorios que desarrollen el oído, el gusto y la inteligencia.

—¿Cree Ud. realmente, que una enseñanza bien entendida puede hacer de un mal oído uno bueno y que dará inteligencia y gusto musical al que no lo tiene?

—Creo que puede perfeccionar el oído y despertar y desarrollar el gusto musical si existe en germen.

—¡Ah! Su contestación me prueba que su famosa enseñanza especial no puede dar resultado alguno en seres totalmente incapaces.

—La enseñanza actual no puede tampoco hacer un músico de un sordo... pero por desgracia hace de él un pianista. Ahí está el gran error moderno: a los aficionados que tienen un poco de gusto y un poco de oído, no se les desarrolla ni el oído ni el gusto, sino que los dedos; y a los que no tienen aptitud ninguna se les enseña a usar el pedal. Y por que saben pasar correctamente el dedo pulgar sobre el teclado, estos señores se sienten capaces de juzgar la música y el arte.

—Razonemos con calma y... razonablemente. ¿Dice Ud. que no se debe enseñar piano a los niños?

—Yo no he dicho eso, Señor X. sino que a un aficionado se le debe enseñar música primero y solo después el piano.

—Pero el piano es música.

—El organillo también es música y no por eso se enseña a tocar el organillo. ¿Se da Ud. cuenta que el ser aficionado a la música, quiere decir que se ama la música? Y como para amarla verdaderamente es necesario conocerla a fondo, creo que se debe capacitar para ello a los futuros aficionados. Ahora, bien, el piano es respecto de la música, lo que la fotografía respecto de los seres que amamos; esta nos recuerda la figura exterior de la cual conocemos las cualidades morales. El piano presenta y recuerda al oído, pensamientos cuya poesía y profundidad debemos saber comprender. La base de la enseñanza que se debe dar a los aficionados, debe ser el estudio no del medio mecánico de expresión, sino del pensamiento que se va a expresar. Solo cuando un niño sabe entonar con precisión y conocer una melodía, reducir los acordes y sucesiones melódicas, diferenciar los ritmos, frasear correctamente, analizar las formas, matizar y acentuar vocalmente y con gusto,—solo entonces se le debe permitir sentarse delante del piano! En esta forma sus progre-

sos serán mucho más efectivos de lo que habrían sido sin conocer a fondo el solfeo.

—Ya que Ud. lo dice aceptemos la importancia del solfeo; pero los dedos la tienen también en el estudio del piano, y el solfeo no les dará la agilidad necesaria.

—Su argumento no es despreciable; los dedos del futuro pianista serán sometidos, como es justo, a una gimnasia especial que será independiente del teclado y no tendrá nada de musical.

—Si es así, a pesar del solfeo, los dedos tocarán en falso desde la primera lección.

—Sí, pero el oído, después de la educación completa que haya recibido, sabrá al momento corregir las faltas cometidas por los dedos y guardará sobre ellos la supremacía.

—Supongamos entonces, que el estudio del piano comience después de tres o cuatro años de solfeo ¿en qué sentido se dirigirá el estudio instrumental?

—Pues en el sentido del fin que se persigue. Veamos, Señor X. ¿Qué toca en este momento su hija, después de estudiar doce años en el Conservatorio?

—Solo once años y medio, querido Señor. Eleonora toca ahora la segunda rapsodía de Liszt, que es un trozo dificilísimo, antes de eso estudió la sonata de los Adioses de Beethoven.

—¿Pero conoce a Beethoven, es decir sus obras, y no solo las que haya estudiado, sino también los temas de otras sonatas célebres, los cuartetos, las nueve sinfonías...?

—¿Cree Ud. acaso que le alcanza el tiempo, para conocer las obras que ella no toca?

—¿Sabe su hija, lo que es una orquesta, distinguir el sonido de un contrabajo, del de un clarinete?

—Evidentemente.

—Perdone mi indiscreción, pero me imagino que la Señorita Eleonora lee a primera vista las mejores páginas de los autores clásicos y modernos.

—No muy amenudo y... sobre todo tiene poco tiempo de hacer música, pues está preparando un trozo difícil para el examen del Conservatorio. Este lo tocará además en alguna presentación de alumnos y delante de la prensa, para habituarse a tocar en público.

—¡Ah! ¿Y hablarán los diarios de su hija?

—Si hablarán... pero si ya le han prodigado grandes elogios. Han citado su nombre, el mío, y no estoy poco orgulloso de ello, se lo confieso. Si hubiera visto Ud. el recibimiento que me hicieron mis amigos en el café, todos, salvo el Doctor Z. pues su hija nunca ha logrado tocar en una audición.

—Lo felicito Señor X. y permítame seguir abusando de su paciencia. Me imagino que la Señorita Eleonora, se reune amenudo para tocar con sus amigas a cuatro manos, que leen obras interesantes,

pero no hablemos más... Creo entender que su hija cultiva también el canto. ¡Ah! Como le envidio las horas deliciosas que pasará Ud. escuchando de labios de su hija los maravillosos lieder de Schumann, Schubert, Debussy etc.

—¡Oh! pero Eleonora sabe pocos lieder y estudia sobre todo trozos de ópera, que es lo que le piden siempre.

—Pero, en fin, su hija podrá al acercarse al piano , improvisar algunos acordes, sabe sin duda tocar de oído alguna de las canciones de su infancia.

—Nada de eso, parece Ud. olvidar que se trata solo de una aficionada.

—Sea franco Señor X. y confiese que es para Ud. una gran desilusión el que su hija después de once años y medio de estudios, no deleite a los suyos, acompañando de oído las canciones de antes, que no sienta la necesidad cuando está sola de dejar errar sus dedos sobre el teclado para dar forma a sus pensamientos y a sus ensueños, a sus pequeñas alegrías y a sus penas. En tanto que toca tan bien esa rapsodia que oye Ud. con mucha frecuencia, estoy seguro.

—El piano está en el salón al lado de mi escritorio y le aseguro que no me divierte nada. Si no fuera por las audiciones, y la prensa y el Doctor Z. Pero... me hace Ud. decir unas cosas, ¡hombre cruel!

—Diga Ud. hombre compasivo. La historia de la Señorita Eleonora, es la de todas las jóvenes que consagran doce años de su existencia a estudiar escalas, para tocar la rapsodia de Liszt, que la pianola toca, mucho mejor que ellas y que quince días después del examen o de la audición, no podrán ejecutar sin equivocarse más de una vez. Consagran doce años de su vida al estudio del piano, sin pensar un instante en la música, sin conocer ni los compositores, ni los estilos, ni las obras, sin saber expresar sus pensamientos por medio de unos acordes ingenuos, sin saber ni acompañar, ni transportar, sin siquiera lograr hacer bailar más o menos bien a sus amigas. Sin llegar a dar a sus padres un sentimiento que no sea de orgullo, ni un solo goce artístico verdadero. Porque, seguramente cuando Ud. tiene invitados, su hija no consiente en tocar siquiera la rapsodia.

—En realidad rehusa obstinadamente.

—Se niega a ello pues siempre se encuentra entre dos piezas difíciles, una que ya tiene olvidada y otra que está estudiando, lo que hace que no pueda tocar ni la una ni la otra más que en un momento dado. Ella y sus numerosísimas compañeras, no saben lo que es la música ni gustan de ella. La prueba es que una vez casadas, abandonan todos sus instrumentos. Su descontento Señor X. que es el de todos los padres de familia y el de todos los verdaderos artistas, me prueba que tengo razón al proponer una reforma de la enseñanza musical. Esta reforma es sencilla y fácil de llevar a cabo

y es aplicable, no solamente al piano, sino a todos los instrumentos incluyendo la voz. Consiste en poner en el programa de estudios todos los ejercicios prácticos que puedan formar el oído y el gusto y despertar en el espíritu de los alumnos el sentimiento de la personalidad. En familiarizar a los aficionados con lo bello, en hacerles conocer el estilo de los grandes maestros, en capacitarlos para compararlos y analizarlos. En proporcionarles un mecanismo instrumental suficiente para descifrar correctamente trozos de mediana dificultad como también conocimientos técnicos y estéticos que les permitan interpretar las obras con sentimiento y sin sentimentalismo, con emoción y sin nerviosidad. Y si los alumnos están dotados de aptitudes físicas naturales que les permitan, sin sacrificar sus estudios de estilo, llegar a interpretar trozos de alto virtuosismo, que se les proporcionen los ejercicios necesarios. Pero no antes de haber formado en su espíritu la comprensión y el amor al arte. Tendremos entonces aficionados que van a conciertos, no ya guiados por el snobismo, sino llevados del deseo de acercarse a lo bello; aficionados que apreciarán mejor las grandes obras, porque se habrán familiarizado con su estructura y habrán analizado sus procedimientos expresivos, porque también habrán tenido el deseo de estudiarlas. En cuanto a los alumnos que se dedican a la carrera artística, ya no se sentirán perjudicados en sus estudios por la participación en ellos de compañeros aficionados.. Tratarán desde el principio de dominar las dificultades técnicas que son cada día más grandes y abordarán también el estudio de cuestiones filosóficas, de moral y de estética general, cuyo conocimiento es necesario al artista de nuestros días. En cuanto a los profesores de piano—y son numerosos—que sufren al tener que enseñar la técnica del piano a jóvenes ignorantes de las leyes fundamentales de la música; en cuanto a esos profesores concienzudos y artistas darán un suspiro de satisfacción y de alivio, al sentirse libres de su rol ingrato de profesores de escalas y arpegios y se sentirán orgullosos y felices de volver a ser lo que eran antes: iniciadores del culto de la eterna belleza.

—Me doy cuenta de la importancia de esta reforma y aprecio todas las ventajas que presenta. Pero... qué complicado y difícil—si nó imposible—me parece poner en práctica sus ideas, redactar el programa de estudios y los medios técnicos para obtener los resultados artísticos que Ud. busca.

—Todo esto es, al contrario muy sencillo. Para comenzar hay que presentar nuestro proyecto a los músicos profesionales de nuestro país y en seguida preguntarles lo siguiente: ¿Se puede enseñar a los niños musicalmente bien dotados:

1.° A oir y comprender la música.
2.° A leerla a primera vista.
3.° A frasearla y matizarla sin imitar servilmente los modelos.
4.° A transportarla.

5.° A improvisar.

6.° A distinguir la armonía de la melodía.

7.° A tener una idea general del movimiento musical a través de los tiempos, a conocer los grandes maestros y sus obras más célebres.

8.° A *comprender* y a *sentir* es decir a *amar* la música.

Si los profesionales de nuestro país contestan afirmativamente a nuestro cuestionario, la reforma está hecha, pues los medios son muy fáciles. Solo se trata de enseñar lo que no se enseñaba antes.

—¿Pero qué se hará con los niños refractarios a la música?

—A esos, se les elimina.

—Es Ud. radical en sus medidas. Pero una vez obtenido lo que desea ¿qué hará Ud

—Iremos donde los partidarios de los estudios anticuados y les diremos:

Ustedes Señores, se han sacrificado desde hace tiempo por el progreso de la música en nuestro país; por todos sus esfuerzos perseverantes, por su celo y sus nobles y artísticas intenciones, todos los músicos les están agradecidos. Pero tenemos la certeza de que no van por el buen camino. Venimos a pedirles que hagan de nuestros niños músicos de veras y no virtuosos. La reforma de la enseñanza es fácil de llevar a cabo; nosotros nos encargaremos de ella si Uds. lo consienten. Digan que sí y harán un servicio al arte y al país.

—¿Qué piensa Ud. que contestarán a esto los más inteligentes y los más artistas de nuestros dirigentes espirituales?

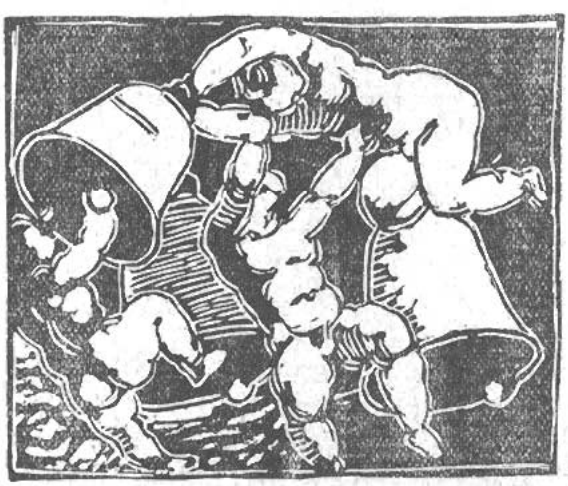
—Contestarán que sí.

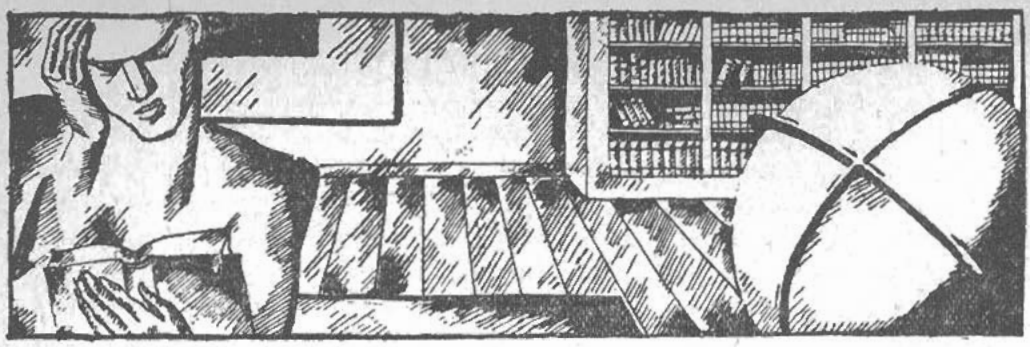
—¿Y los otros...?

—Se les elimina.

—Es Ud. radical en sus medidas.

TRADUCCIÓN DE L. V. S. C.





Los Libros

LA MUSICA EN EL SISTEMA DE SPENGLER

SPENGLER, ese espíritu penetrante y vasto al cual la Historia y la Filosofía deben tan originales aportes, ha sido el primero que ha sentido la necesidad de comprender la música en todo cuadro coherente de la cultura humana.

«El resultado de nuestros métodos eruditos, dice en su Decadencia de Occidente, es una historia del arte de la cual queda excluída la historia de la música. La historia del arte constituye un elemento esencial de toda buena educación: en cambio la historia de la música es cosa de especialistas. Pero esto es lo mismo que si quisiéramos escribir la historia de Grecia excluyendo a Esparta. Así la historia del arte se convierte en una falsificación de buena fe».

Para muchos, la música es un reino misterioso y lejano, fuera de toda contingencia del tiempo y del espacio. La expresión musical se ha presentado siempre como algo absolutamente irreductible a cualquier otra forma de expresión humana. Ya es tiempo de poner fin a esta peligrosa ilusión, a la cual han contribuído muchas disquisiciones metafísico-poéticas, para hacer verdadera justicia al arte musical. Colocada por encima de las estrellas, la música acabó por ser completamente olvidada en el sistema de las artes y de las ideas.

Como todas las cosas en el Universo, el lenguaje musical ha sido el producto de una larga y laboriosa evolución. Por largos siglos, la melodía perfeccionó sus recursos; luego, tras los lentísimos progresos del discanto y del falso bordón, se llegó al dominio de la polifonía.

La música armónica, por su parte, desde Monteverde hasta Strawinski ha hecho un complicado y penoso camino. La forma musical o fonestética lleva siempre la marca de su tiempo, y lo mismo sucede con los sentimientos e ideas que expresa, a los cuales está ligada tan íntimamente como el cuerpo con su alma.

En este punto la obra de Spengler, que dejamos citada, nos proporciona una mina de sugestivas concordancias. La polifonía y la arquitectura gótica son para Spengler dos expresiones de una misma música, la música del espacio, cuyo sentimiento es la característica de nuestro mundo occidental, en oposición al mundo antiguo que tenía el sentido de la limitación plástica. Este produjo la estatuaria «Apolínea», aquel la música «Faustica». La música inicia y precede a la pintura en la conquista espacial. De ella deriva la perspectiva de Leonardo, las sinfonías coloreadas de Giorgione y Ticiano, la ciencia de la composición de Rafael y de Tintoretto.

«La pintura se torna polifónica, colorista, es algo que navega por el espacio infinito, Los colores se convierten en sonidos. El arte del pincel se hermana con el estilo de la cantata y del madrigal». Y más adelante: «El renacimiento llevó la composición de los grupos a tal altura que ha seguido siendo un modelo para los siglos posteriores: más ese orden hacía del espacio y en sus últimos fundamentos era como una música suave de la extensión, impregnada de luminosos colores».

He aquí como explica ahora y relaciona el desarrollo instrumental del siglo XVII: «El gran problema consiste ahora en dilatar hasta el infinito el cuerpo sonoro, o mejor dicho, en disolverlo en un espacio infinito de sonoridades. El gótico había desarrollado los instrumentos por familias de determinado timbre; ahora aparece la orquesta, que ya no obedece a las condiciones de la voz humana, sino que incorpora la voz humana a las demás voces. Esto corresponde al tránsito que simultáneamente se verifica del análisis geométrico de Fermat al puramente funcional de Descartes».

«Después de estas formas que pertenecen al primer período pictórico del barroco, vienen en el siglo XVII las diferentes especies de sonata, la suite, la sinfonía, el concerto grosso, con una estructura interior cada vez más fina de las frases, en el desarrollo temático y en la modulación. Así queda fijada por fin la gran forma, con cuyo poderoso dinamismo Corelli, Haendel y Bach hacen de la música un arte perfectamente incorpóreo que afirma su hegemonía sobre todo el mundo artístico occidental. Cuando Newton y Leibnitz, en 1670 descubrieron el cálculo infinitesimal, estaba ya plenamente desarrollado el estilo fugado. Y cuando en 1740 empezó Euler a formular la concepción definitiva del análisis funcional, hallaron Stamitz y su generación la forma última y más perfecta de la ornamentación musical, la frase en cuatro partes, como pura movilidad infinita. Por que entonces aún quedaba un último paso que dar: el tema de la fuga es, mientras que el de la nueva frase *deviene* . En vez de una serie de imágenes, se produce ahora una secuencia cíclica».

«*Con la música de cámara llega el arte occidental a su más alta cima.* El símbolo primario del espacio infinito recibe aquí una ex-

presión tan cumplida y perfecta como el símbolo de la plena corporeidad en el Doriforo de Policleto».

Bastarán estos sumarios extractos para dar una idea del rol orgánico que para el eminente pensador tiene la música en nuestra alma occidental. Absolutamente compenetrada con las demás artes y con las ideas científicas y filosóficas reinantes, es imposible formarse idea cabal de una época si se prescinde de la música que en ella se produjo.

C. H. S.



Crónica musical

Los conciertos de Wilhelm Backhaus

OYENDO a Backhaus se experimenta una impresión de asombro. Su técnica prodigiosa le permite superar todas las dificultades sin el menor esfuerzo. Belleza de sonido, claridad, dominio perfecto de todos los recursos del pedal, reune todas las cualidades que es posible exigir de un virtuoso del piano.

Mas, si a través de esta técnica extraordinaria analizamos serenamente su personalidad y la impresión íntima que el artista ha producido en nosotros, no podremos dejar de hacer algunas reservas. Su interpretación nos pareció en muchas ocasiones fría e impersonal, y en consecuencia poco apta para reflejar con variedad y justeza el temperamento peculiar de los diversos autores, y comunicar su emoción.

En las Sonatas de Beethoven, en Bach y en Debussy lo oímos con cierta decepción; en cambio en la Sonata op. 35 de Chopín, en sus «Preludios» y «Estudios»; en los «Estudios Sinfónicos y en otros pequeños trozos de Schummann, Backhaus correspondió ampliamente a las expectativas que de él nos habíamos formado.

El público llenó por completo la sala durante toda la serie de sus conciertos, y manifestó en todo momento una calurosa admiración por el gran pianista.

Una opinión de Walter Niemann sobre Backhaus

Acostumbrado como está el público de nuestro país a una crítica excesivamente pródiga en alabanzas, fundada por lo general más en el prestigio de que viene rodeado el artista que en una opinión personal e íntima del crítico, las líneas que preceden parecerán a muchos de una audacia injustificable.

Después de haberlas escrito, hemos tenido ocasión de leer el

juicio que Walter Niemann, compositor y uno de los más reputados críticos de Alemania hace sobre Backhaus en su obra «Meister des Klaviers».

Sirvan ellas para tranquilizar a quienes necesitan el peso de una autoridadad consagrada para atreverse a expresar una verdad.

El juicio referido es como sigue:

«Backhaus es un ejemplo típico del pianista neo-clásico que posee una técnica acabadísima y una indiferencia espiritual extrema». (Pág. 48).

«Así como en el rostro de Backhaus no se refleja ninguna emoción durante su ejecución, así su dominio musical, académico hasta en el uso restringido del pedal, no penetra en la esfera de los genios de la sensibilidad, de la fantasía, de la espiritualidad, de la poesía y del romanticismo». (Pág. 49).

«La ejecución de Backhaus es la perfección misma, y el triunfo de la técnica pianística moderna». (Pág. 49).

Los conciertos de José Iturbe

Esperábamos con suma curiosidad a este pianista español que se nos anunciaba como un virtuoso de primer orden y como un gran intérprete de los compositores modernos.

Iturbe no es a nuestro juicio un gran virtuoso ni mucho menos un regular intérprete. Su temperamento amanerado, su abuso de las transiciones bruscas de pianísimo y de fuerte, su anarquía rítmica que desfigura por completo el carácter de las composiciones, no logra ocultarse en la ejecución de los románticos y de los modernos, y es verdaderamente insufrible en las obras de Mozart y de Beethoven que tuvimos ocasión de escucharle.

El primer concierto de Brailowsky

No olvidábamos la profunda impresión que nos causó Brailowsky en las pocas audiciones que ofreció a nuestro público el año 1925. El primer concierto de esta nueva jira nos confirma con absoluta certeza en el juicio que entonces formulamos; estamos en presencia de un artista genial, de un temperamento enorme que posee el raro don de comunicar íntegramente al auditorio el entusiasmo y la exaltación que lo domina.

Cuando se habla de un artista semejante, la palabra «virtuoso» es inadecuada y carece de sentido. Arrastrados por el poder de sus interpretaciones, su técnica, la belleza imponderable de su sonido,

todo eso queda en segundo plano, y sólo vemos al revelador de la obra de arte, que llega a nuestro espíritu vibrante y viva, tal como se forjó en el cerebro mismo de su creador.

Por encontrarse ya en prensa esta revista en la fecha de este concierto, reservaremos para el próximo número un análisis más detenido de sus ejecuciones; pero no dejaremos sin mencionar siquiera la grandeza wagneriana que alcanzó en su interpretación la Sonata de Liszt dedicada a Schumann, el patetismo profundo que hizo sentir en el Estudio en ré de Scriabine, y su genial versión de los dos bellísimos trozos de Moussorgski: Baba-Yaga y la Puerta Grande de Kiev. Perfecto estuvo igualmente en las diversas composiciones de Chopin, y no es exagerado afirmar que en Brailowsky encuentre este autor uno de sus más fieles intérpretes.

Las conferencias en la Sociedad Bach

El mes de Julio que termina, incrementó la serie de veladas íntimas que la Sociedad Bach ha ofrecido este año a sus miembros y a algunos invitados. El día 8 Don Carlos Humeres disertó sobre la personalidad, por desgracia aun bien poco conocida en Chile, del gran Tomás Luis de Victoria, una interesante charla que ilustró musicalmente una pequeña parte del coro de la Sociedad.

Trazó el Sr. Humeres un cuadro acabado del momento espiritual en que le cupo desenvolverse al maestro de la mística musical; en medio de Fray Luis de León, de San Juan de la Cruz, Santa Teresa y del inmortal mundo del Quijote, realzó con finas observaciones el papel del arte polifónico español. Carlos V y Felipe II nos aparecieron como la historia verdadera nos enseña que eran, reyes de una Nación poderosísima a la que no faltaba ni una sola de las glorias artísticas de su época. Desfilaron a nuestra vista los nombres célebres de Morales, Guerrero, Asola, Comes y Cabezón, como émulos talvez tan ilustres como el autor del «O vos omnes».

Un pequeño coro, cuidadosamente equilibrado evocó la austeridad de Victoria ejecutando algunos motetes entre los cuales los admirables «O vos omnes» y «O magnum mysterium» y varias partes de la «Missa Quarti Toni». Las obras fueron dirigidas por el Director General de la Sociedad Bach D. Domingo Santa Cruz.

* * *

El día 25 de este mismo mes el señor Jorge Urrutia B. estudió en una nueva conferencia, la personalidad y la obra de Maurice Ravel. En forma amena y espiritual el conferencista se refirió al problema de la evolución de las formas artísticas, para mostrar el

significado de la obra de Ravel en el desarrollo de las modernas tendencias de la música. Retrató con profunda penetración el significado característico del gran músico francés, que une en su arte los más sutiles valores expresivos a la más exquisita perfección de forma.

Un programa musical que estuvo a cargo de la señora Paz Larraín de Subercaseaux, señoritas Lucrecia Moreno S., Inés Echenique C., y señor Roberto Ide P. y del coro de la Sociedad, que fué ejecutado en forma que merece el mayor encomio, contribuyó a poner de relieve las ideas emitidas por el conferencista.

Un juicio del «Musical Courier» sobre «Marsyas»

En el número de fecha 23 de Junio pasado, esta importante revista musical editada en Nueva York dedica a «Marsyas» el párrafo que traducimos a continuación:

«El Musical Courier acaba de recibir ejemplares de una revista musical de extraordinario interés, Marsyas, publicada mensualmente por la Sociedad Bach de Chile. El número de Marzo está dedicado completamente al Centenario de Beethoven, y comprende artículos muy bien escritos sobre los Cuartetos de Beethoven, la obra Sinfónica de Beethoven y algunos aspectos de su orquestación, y la Novena Sinfonía. El número de Abril comprende, fuera de un estudio adicional sobre Beethoven, páginas tituladas Strawinsky y la estética del siglo XX, La Semana Santa y la música, Haendel y la Inglaterra. Ambos números contienen críticas sobre libros de actualidad referentes a la música, crítica de los conciertos, etc., todo lo cual asombrará a esos provincianos de Norte América que imaginan que nuestros vecinos de Sud América son gente más o menos inculta. La Sociedad Bach de Chile y Carlos Humeres Solar, editor de Marsyas, merecen alabanza por esta significativa contribución a la literatura musical periódica».

La «Revista de Música»

Acabamos de recibir el primer número de esta interesante revista musical que publica en Buenos Aires la casa Ricordi.

Un material informativo de primer orden y una magnífica presentación gráfica hacen de la «Revista de Música» una de las mejores publicaciones en su género.

En la sección de revistas contiene elogiosas apreciaciones sobre «Marsyas», que agradecemos debidamente.

Concurso musical abierto por la Sociedad Bach

Se ha prorrogado hasta el 1.° de Septiembre el plazo para presentar las obras al Concurso cuyas bases publicamos en el N.° 2 de esta revista.

Los que se interesen por mayores datos, pueden dirigirse a la Secretaría de la Sociedad, Catedral 1747.

LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

New York.—Bajo el patrocinio del Príncipe Heredero de Suecia, Gustavo Adolfo, el Coro Nacional de este país se encuentra actualmente en gira por los Estados Unidos. El primer concierto se dió en el Carnegie Hall, New York, el 1.° de Junio último, ante una gran concurrencia, que aplaudió entusiastamente a este magnífico coro de 50 voces, y a su eminente director, Emil Carelius. El programa se compuso únicamente de música escandinava. El coro dará 35 conciertos en los Estados Unidos.

Con un cielo enteramente despejado y un tiempo bastante agradable, no fué raro que la afamada Banda Goldman atrajera a más de 20,000 personas a escuchar su primer concierto en el Central Park. Este concierto forma parte de la temporada de setenta que intenta dar la banda mencionada. Bajo la dirección de Mr. Goldman, los ejecutantes tocaron maravillosamente todo el programa, en el que figuraban la Marcha Militar de Schubert, la Overtura de Egmont, de Beethoven, y un coral y fuga de Bach, que completaban la primera parte. En la segunda, ejecutaron la Overtura de Tanhauser, de Wagner, «Erotik», de Grieg, y finalmente, la segunda rapsodia Húngara de Liszt.

Quebec (Canadá).—En el Chateau Frontennac de esta antigua ciudad, cuyos habitantes son en su gran mayoría descendientes de franceses, se acaba de celebrar un grandioso festival de música popular. La gente de estas regiones ha conservado la tradición musical de los antiguos franceses, y así se pueden escuchar en Quebec las «chansons de métier» y cantos de troubadours de los siglos XVI y XVII franceses, cantos que ya han sido olvidados en su país de origen. No solo han conservado las canciones francesas, sino que también han agregado muchas originales, las que se han ido trasmitiendo de padres a hijos, de tal modo que en muchos casos las melodías se han considerado como pertenecientes a tal o cual familia.

De los principales centros o campamentos madereros, poblaciones pesqueras y de los pueblos y ciudades, los obreros, hilanderas, etc. acudieron al Chateau Frontennac los elementos más destacados en el arte musical de su corporación. La gran concurrencia que asistió al famoso festival, quedó enteramente saturada de esta música popular tan variada y original. Muchas veces una misma melodía era escuchada bajo muy diversos aspectos. Una vez era cantada sin acompañamiento por un viejo pescador. Otro día era cantada por un coro de mujeres solas. A toda hora, aun tarde en la noche, y en todas partes del Castillo, se escuchaba música. Ya era un conductor de canoas que cantaba ante un grupo, o bien eran cantos para danzas, canciones de trabajo, canciones amorosas, etc., cantadas por gente ataviada en las más diversas formas. Otra parte muy simpática del programa fueron las «Rondes Enfantines», juegos y cantos infantiles ejecutados por 6 niñas y 6 niños, vistiendo trajes de mediados del siglo pasado. Los que asistieron al festival tuvieron también oportunidad de oir una Misa cantada por el Coro de la Basílica de Quebec. Esta Basílica es reputada por su tradición gregoriana, y cuenta con un coro de cuarenta voces de niños, bajo la dirección de M. l'Abbé de Smet, y con el organista y compositor Henri Gagnon. En el Museo Nacional de Ottawa, se ha registrado ya cerca de 5,000 canciones, aires populares y sus letras respectivas.

París.—En esta ciudad se ha dado por primera vez el «Coq d'or» de Rimsky-Korsakoff, en forma de ópera. Esta obra era ya muy conocida del público parisiense como ballet, pues había sido presentada en esta forma por Diaghileff. La ópera fué recibida con aprobación unánime, a pesar de que le faltan los toques originales y hermosas escenas que hacen tan atractivo el ballet.

«Resurrección», ópera de Franco Alfano, con el argumento de la obra de Tolstoy, fué dado en la Opéra Comique, siendo representado el papel de Katiusha por Mary Garden, quien tuvo como de costumbre un gran éxito.

Una nueva revista musical, «Musique», aparecerá pronto en París. Será ilustrada, y publicará artículos sobre todo asunto relacionado con la música. El director es Robert Lyon, y el editor en jefe, Marc Pincherle.

Igor Strawinsky acaba de terminar una nueva ópera, que se llamará Edipo. Se representará primero en París, y después en Niza.

Monte Carlo.—Serge Diaghileff y su ballet ruso, está teniendo su éxito acostumbrado, en una temporada bajo el patrocinio de la

Princesa Heredera de Mónaco. Varias novedades se han agregado al repertorio corriente, la primera de las cuales fué «El Triunfo de Neptuno» por Lord Berners, obra que resultó un gran éxito. El autor, que estaba presente, recibió una gran ovación.

Bruselas.—La temporada musical está llegando a su período final. Las celebraciones de Beethoven terminaron con la 4.ª sinfonía bajo la dirección del Vladimir Golschmann y con solemnidades oficiales en la Academia Real de Bélgica en las cuales el Rey estaba presente. Vladimir Horowitz el joven pianista polaco dió su primer concierto después de haber actuado como solista en los conciertos populares. Su éxito fué enorme y su segunda presentación confirmó la impresión de que es una nueva estrella de primer orden. Sus interpretaciones de Bach, Chopín y sobre todo Liszt son de las mejores que se han oído.

Posiblemente no es muy sabido en América que Bélgica posee una Banda Militar que es la envidia de toda Europa. Pertenece al Regimiento de Guías y está bajo la dirección del Lieutenant Arthur Prevost. Un concierto reciente que consistió en transcripciones hechas por su Director, causaron gran sensación. El programa incluyó el Concerto Grosso de Vivaldi, la obertura de la «Novia Canjeada» de Smetana ambas brillantes transcripciones para instrumentos de viento y «Les Dyonisiaques» de Florent Schmitt obra escrita para banda militar. El concierto se caracterizó por la extraordinaria precisión y delicados matices.

Berlín.—La Opera Municipal acaba de estrenar la «Feria de Sorotchinzi». de Mussorgsky, con gran éxito. Este éxito es debido únicamente a la música, pues el drama es solo un ingenuo ensayo de acción dramática, cuyo argumento no vale la pena recordar. Mussorgsky nos da una serie de cuadros de la vida de los campesinos rusos, principalmente mostrando el afán de estos de desechar sus penas por medio del alcohol, usado como último recurso. En esta ópera Mussorgsky demuestra una gran variedad y riqueza melódica y rítmica, especialmente en las danzas y cantos populares rusos.

La época de conciertos va acercándose a su fin, Leonid Kreutzer, que regresó de su gira por América solo hace algunas semanas, ha dado su único recital de la temporada. Fué un programa exclusivamente de Chopín, y lo dió ante una numerosa, culta y comprensiva concurrencia. La gran maestría del arte de Kreutzer, y su profunda e íntima comprensión de la obra de Chopín, hicieron de este concierto uno de los más agradables e interesantes de la temporada.

Gieseking fué escuchado en un concierto de sonatas dado en

combinación con el afamado violinista berlinés Georg Kulenkampff. Dos músicos de tan alto rango naturalmente hicieron honor a un programa de sonatas clásicas, pero no hay duda de que Gieseking vale mucho más como solista que como concertista de conjunto.

Kulenkampff, en su concierto propio, dió brillantes muestras de su talento, y fué magníficamente acompañado al piano por Siegfried Schultz. Kulenkampff estrenó un nuevo preludio y chaconne de Emil Bohnke, op. 17, una interesante composición que trata de conciliar la armonización moderna con las posibilidades del violín instrumento naturalmente opuesto a los radicales métodos modernos.—E. H. S.

La despedida de Furtwangler de New-York ha sido profundamente lamentadas; durante su último concierto en el Carneggie-Hall el público le tributó esntusiastas ovaciones, obligándolo a dirigirles unas cuantas palabras afables de despedida.

El músico ha sido contratado para la temporada de 1929—30—31.

Prof. Clemens Krauss, director de la ópera de Francfort, ha sido invitado por la Asociación Filarmónica de Buenos Aires, para dirigir una serie de conciertos durante los meses de Julio y Agosto.

Richard Strauss está trabajando en un nuevo ballet que se estrenará próximamente en la ópera de Budapest.

La orquesta filarmónica de Berlín acaba de regresar de una gira que hizo bajo la dirección de Furtwangler y en la cual visitaron los siguientes países: Alemania, Dinamarca, Austria, Suiza, y Checoslovaquia. De regreso tomó parte en los festivales «Beethoven» que se celebraron últimamente en la ciudad de Heidelberg.

La escala de Milán dió con gran éxito la ópera «Fidelio» de Beethoven, Elisa Ohms cantó el rol principal bajo la batuta de Toscanini ferviente admirador del genio de Beethoven; el director supo darle gran realce mediante la magnífica orquesta arrancando entusiastas ovaciones del público.

Los festivales «Handel» en Goettingen se efectuaron a fines de Junio. Se dió por primera vez la ópera «Radamisto» con el arreglo de Dr. Wenz, Darmstadt.

El poema Autumnale de Ottorino Respighi fué estrenado en New York con Francis Macmillen como solista.

Próximamente se efectuarán en Leningrado grandes festivales de música rusa. Tomarán parte 4,000 cantantes; una orquesta de balalaicas de 1,800 profesores; otros de instrumentos de viento con 1,500 ejecutantes y un conjunto de mandolinas de 300 músicos.

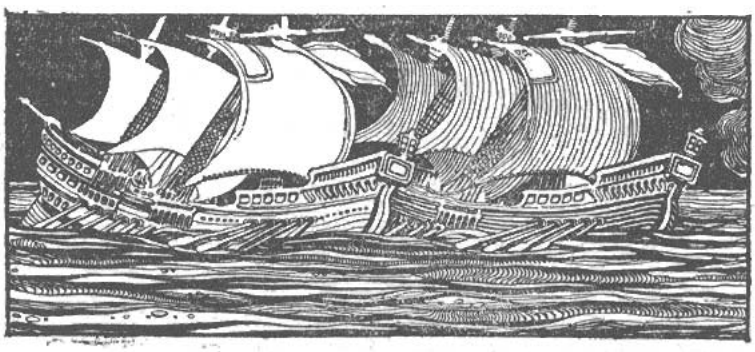
Los dos últimos conciertos de Eduard Moritz con la orquesta filarmónica de Berlín fueron un verdadero acontecimiento musical para el público. Moritz estrenó en ellos su «Segunda Sinfonía de Cámara» una serie de lieders «Am Tristán» y la suite de cámara de Sendway.

Del 11 de Junio al 28 de Agosto del presente se llevará a cabo la gran exposición internacional en Francfort. Para la sección de «la Música en la cultura de los pueblos» colaborarán las principales orquestas conjuntos corales, cuartetos, etc.... de Alemania, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Italia, Checoslavia, Noruega, Austria, Polonia, Rusia, Francia, Suiza , y España y Turquía, etc.... También se ejecutará música China, Japonesa y de negros.

El Viernes Santo se ejecutó en la Iglesia de San Miguel, Hamburgo bajo la dirección del Prof. Sittard la «Passionmusiks» para coros a cappella de Kurt Thomas. El texto es tomado del Evangelio de San Marcos y contiene trozos para coros dobles de 8 voces.

C. B. E.

NOTA.—En nuestro número anterior apareció una información equivocada respecto a la nacionalidad del músico Honegger. Este error, que no alcanzó a correjirse oportunamente, es excusable debido al hecho de que el redactor de esta sección tradujo esta noticia literalmente de un artículo titulado «Pariser Musiksbrief», de la revista «Die Musikswelt», de Hamburgo.





EL IDEAL

de los Pianos Automáticos

The Autopiano

El más sencillo de manejar y de más perfecta reproducción musical.

Invitamos a oírlos.

■ ■

Siguiendo nuestra tradición de más de 42 años de negocios, sólo ofrecemos instrumentos de prestigio, a precios razonables, y en condiciones liberales de pago.

Único agente:

CARLOS DOGGENWEILER

Arturo Prat 166
SANTIAGO

Esmeralda 107
VALPARAISO

Monografía de Arte con magníficas reproducciones en fototipia

Las mejores y más importantes obras de cada artista

TITULOS PUBLICADOS

S. Rusiñol, 2 tomos	$ 21.—	Eduardo Rosales	$ 10.50
Julio Romero T.	10.50	Gustavo de Moeztu	10.50
Joaquin Sorolla	10.50	Federico Beltrán	15.—
Ramón Casas	10.50	Enrique Casanova	10.50
Miguel Viladrich	10.50	J. Pantoja de la Cruz	10.50
F. A. de Sotomayor	10.50	Leonardo Alenza	15.—
Aguafortistas	10.50	Federico de Madrazo, 2 tomos	30.—
J. M. López Mesquita	10.50	Vicente López	15.—
José Clará	10.50		

JUAN DE LA ENCINA. — Los grandes maestros del arte moderno. La pintura francesa contemporánea.—Ingres, Corot, Delacroix, Courbet, etc., etc. 21.80

FRANCISCO DE GOYA. — Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes, precedido de un epistolario del gran pintor y de las noticias bibliográficas publicadas por Francisco Sapater Gómez. 1 tomo 485 páginas encuadernado en antílope fino. Precio 75.—

KARL WOERMANN.—Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos. 6 tomos, 5.000 páginas, 6.000 fotografías. Pasta tela 375.—
Chagrin fino 525.—

La educación musical, por A. Lavihnac. Tela 18.—
Los grandes maestros del arte, ppr E. Bayar. Tela 12.—
Arte de reconocer los estilos, por Emilio Bayar. Tela 12.—
La música y su historia, por Paul Rougnon. Tela 12.—
Respectiva práctica y elementos de composición, por P. Arola Sala. Tela 112.50

LIBRERÍA y EDITORIAL NASCIMENTO :-: Ahumada 125 :-: Teléfono 3759 :-: Santiago.

Industriales, Comerciantes, Constructores:

Asegurad vuestros obreros contra accidentes del trabajo en la Compañía más poderosa y antigua de Chile :: :: ::

LA CHILENA CONSOLIDADA

Oficinas: Agustinas N.o 1165 - Teléfono 15

MÚSICA

CASA AMARILLA - S. Diego 128 - Santiago

Acabamos de editar los dos últimos éxitos del gran compositor español Padilla, Toledo, one-step y Ça c'est Paris, precioso paso doble.

Música clásica

Tenemos de todos los autores.
Del compositor español Albeniz, tenemos un gran repertorio elegantemente impreso y a precios muy económicos.

Rollos para Autopianos

Tenemos todas las novedades bailables a $ 8.

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000.000

———

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 40.000

Agente:

Eduardo Humeres S.

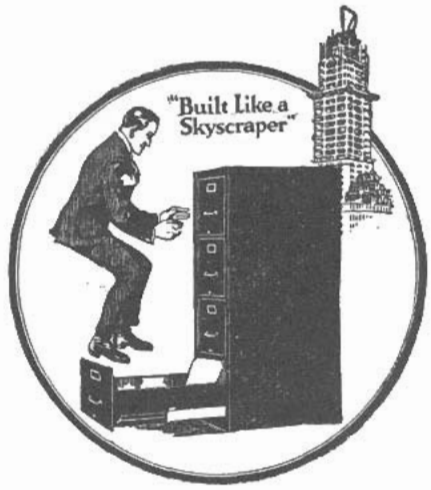
Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.
Casilla 3490 - Teléfono 4790
SANTIAGO

Artigas

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201



MODERNICE SU OFICINA CON LOS AFAMADOS GABINETES ARCHIVADORES DE ACERO

"SHAW - WALKER"

En uso actualmente en:

Diversos Deptos. de los FF. CC. del E.—Caja de Retiro de los FF. CC.—Caja Hipotecaria.—Cía. Tracción y Alumbrado.—Banco Anglo Sud-Am. Ferrocarril Trasandino. Etc., Etc.

Agente: EDUARDO HUMERES S.
ED. DIAZ, 8.o PISO. — CASILLA 3490.

Los Malos Frenos Causan la Mayoría de los Accidentes Automovilísticos.

Asegure a su Familia y a su Coche contra este riesgo usando Balatas

"Johns-Manville"

Lo mejor que se produce en el mundo.

EN VENTA DONDE:

MIGUEL MARTINEZ U.
Delicias 1174

GRAHAM, ROWE & CO.
Huérfanos 1133

CARLOS ORREGO & Cía. Ltda,
Alameda esq. Gálvez

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit,
» » » » Sr. D, Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
Curso de Canto Prof. Sra. Eugenie Schostakowsky,
» » Violín » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof, Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.

El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Exija esta antigua y acreditada marca



recomendada por todos los doctores



Precio: $ 1.50

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

C. H. S.: *Nuestra música nacional* □ Luis Vergara L.: *Alfonso Leng* □ Carlos Humeres S.: *El Canto Gregoriano (conclusión)* □ Henri Prunières: *Tomás Luis de Victoria* □ Fernando García O.: *Siluetas de músicos* □ *Claudio Arrau triunfa* □ *Los libros* □ *Crónica musical.*

SUPLEMENTO MUSICAL

"Preludio y Estudio" por Alfonso Leng H.

Número suelto..... $ 1.50

Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430



NOTA.---Contrario a informaciones erróneas publicadas anteriormente

Claudio Arrau

consiguió en la Exposición Internacional de Ginebra el premio de

Francos 5.000

con el piano

Blüthner

marca que obtuvo el

GRAN PREMIO



SUCESORA OTTO BECKER Ltda.

FUNDADA EN 1865

SANTIAGO
AHUMADA 113
Teléfono 858 · Casilla 706

VALPARAISO
ESMERALDA 205
Teléfono 2847 · Casilla 1257

M R
S.O.B.L.

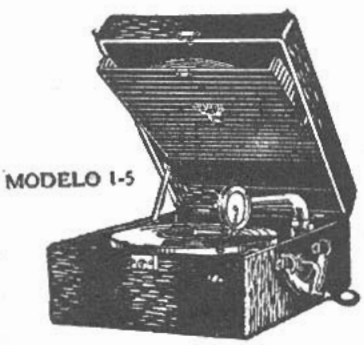
VICTROLAS

ORTOFONICAS Y SEMI=ORTOFONICAS

OFRECEMOS TODOS LOS MODELOS FABRICADOS, DE LOS CUALES TENEMOS SIEMPRE EXISTENCIA:


MODELO 1-6

Modelo	1-1	$ 290.—
,,	1-6	400.—
,,	1-5	500.—
,,	4-3	1,650.—
,,	4-7	2,100.—
,,	4-40	3,000.—
,,	8-4	3,800.—
,,	8-30	4,500.—


MODELO 1-5

Nuestros precios son los generales fijados por la Fábrica para los comerciantes "Victor" en Chile

Sobre estos precios concedemos un cinco por ciento de descuento en toda compra al contado

NUESTRA CASA, ESTABLECIDA EN 1915, ESTA DEDICADA DESDE ENTONCES EXCLUSIVAMENTE AL RAMO "VICTOR"

FONOGRAFIA DEL PASAJE

CASILLA 3582 - PASAJE MATTE 25 - TELÉFONO 3076







Grotrian-Steinweg

El Piano Alemán de Fama Mundial

Preferido, entre todos, para los grandes conciertos y los salones distinguidos

Entre los hermosos modelos recibidos, usted encontrará el que le conviene

Damos facilidades de pago, únicas en plaza

GRIMM & KERN

AHUMADA 99,
ESQ. MONEDA

Grotrian-Steinweg

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I **SANTIAGO, AGOSTO DE 1927** **Núm. 6**

Nuestra música nacional



Si consideramos con imparcialidad la obra realizada por los músicos chilenos, reconoceremos que hay en ella valores que sobresalen ventajosamente de toda la producción americana.

Desgraciadamente, estos valores que deberían constituir uno de nuestros legítimos orgullos, son bien escasamente apreciados en su patria, y si en el extranjero algún crítico penetrante ha llegado a consagrarlos con justicia, ha sido porque una feliz casualidad lo ha puesto en contacto con su obra, ya que entre nosotros jamás se ha intentado esfuerzo alguno por darlos a conocer.

Esta situación desventajosa de nuestros compositores respecto de la que disfrutan pintores y escultores, que siempre han encontrado apoyo en los poderes públicos para desarrrollar sus facultades y difundir sus obras, debemos culparlo al poco prestigio que se ha dado hasta hoy día a los estudios musicales, gracias a la situación de inferioridad en que se los mantenía en el antiguo sistema educacional.

Ahora, que la existencia de una Dirección de Enseñanza Artística asegura la debida atención que requiere este arte, esperamos fundadamente que, junto con una reforma completa de los estudios musicales, vendrá el fomento de nuestra música nacional, procurando el envío a Europa de algunos compositores y la organización de conjuntos permanentes y subvencionados, orquestales y de cámara, que nos permitan conocer tantas obras que permanecen igno-

radas, por que sus autores no han tenido oportunidad de hacerlas ejecutar.

En este labor de renovación artística, «MARSYAS» ha de contribuir también a medida de sus fuerzas, publicando en sus páginas estudios sobre música chilena, y dando a conocer, en suplementos musicales, obras inéditas de nuestros compositores.



Alfonso Leng

ALFONSO Leng representa en nuestra música la buena tradición germánica: el sentido religioso y profundo de la existencia; la emoción ingenua junto al pensamiento maduro, reflexivo y sutil. Romántico, en el sentido noble de la nostalgia apasionada por una realidad superior, y a la vez espíritu científico de una lucidez y amplitud poco común.

Estas antimonias, estas aparentes contradicciones, hacen de este artista una de las personalidades más complejas e interesantes que existen en nuestro ambiente. Su obra realizada está muy distante de agotar las infinitas posibilidades que encierra su alma vasta e insatisfecha; pero aunque ella solo expresa un aspecto de su personalidad, en todas sus composiciones es manifiesto el sello fuerte e inconfundible de su estilo.

Obra casi por completo inédita, y por ende ignorada hasta en nuestro país.

Solo han alcanzado alguna popularidad las «Doloras», pequeños trozos para piano, sus primeras composiciones, en los cuales apesar de la influencia romántica es fácil ver la nota personal, en el sentimiento de suspensión anhelante que sugieren ciertas armonías, y en el patetismo punzante que resulta de su manera de emplear la disonancia.

Sus «Lieder», que continúan dentro de una técnica completamente moderna la tendencia de Schumann y de Wolff, compendian en pocas líneas, mejor que cualquiera de las otras obras, el espíritu de su autor. Una frase noble, de una expresión penetrante, que comenta un poema en que la pasión humana alcanza hasta un plano de elevación verdaderamente mística, hé aquí el género en que Leng ha realizado sus obras maestras de idealismo, dignas de compararse a los más puros modelos del gran arte alemán.

El poema sinfónico «La muerte de Alsino» muestra, en mayor

escala, las características fundamentales que hemos señalado en su temperamento, que aquí se encarnan y concretan en un personaje simbólico, que lo mismo podría llamarse «Alsino» que «Icaro», y aun preferiríamos este último nombre, por que juzgamos que el mito heleno que representa el ansia humana de la liberación y de la altura, conviene, por su simplicidad sintética, mejor al espíritu de esta creación musical.

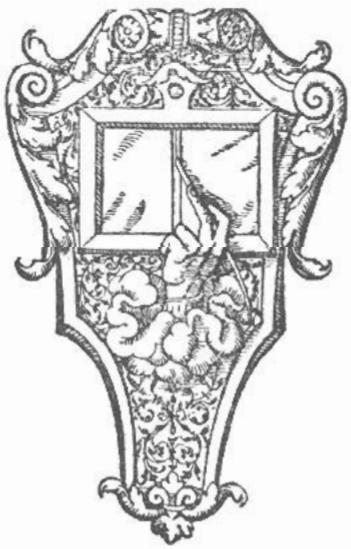
Doloroso poema que encierra las tragedias más íntimas, las inquietudes más sutiles que se agitan vagamente en el fondo de la subconciencia, y que surgen un momento a la superficie en un arranque heróico de energía deslumbrante, para luego desplomarse en un ademán de inmensa resignación. Pocas páginas existen en la música de una angustia que retuerza nuestros nervios como la transposición musical de ese vuelo alucinado y jadeante que termina en una vertiginosa caída.

«La muerte de Alsino» presenta una afinidad espiritual íntima con las composiciones de la última época de Scriabine. Hay en este poema análoga inquietud, el mismo trascendentalismo místico que se nos revela en el autor de la 5.ª Sonata y de «Vers la flamme»

Entre los actuales compositores, por diferente que sea su técnica, la tendencia de Leng se aproxima singularmente al romanticismo de Schonberg. Pero, como decíamos, su personalidad permanece inconfundible, y las diversas influencias, sean francesas o germánicas, que se advierten en su obra, solo han contribuído a precisar su lenguaje propio.

El «Preludio y Estudio» que publicamos en este número, obra hasta ahora inédita, de cuya belleza podrán juzgar nuestros lectores, constituyen uno de los mejores ejemplos del estilo y de la personalidad de Alfonso Leng.

C. H. S.



El Canto Gregoriano

(Conclusión)



A época comprendida entre los siglos IX y XI es la edad de oro del Canto Gregoriano, tanto por la cantidad como por la calidad de las composiciones musicales. Se desarrollan diversas escuelas, las que describiremos brevemente.

La escuela italiana tiene escasa vida si se la compara con las demás, debido sin duda a las continuas guerras que se llevan a efecto entre las ciudades italianas.

Entre los cultores y compositores más notables de esta escuela, citaremos al Papa Sergio II (844–47) hábil cantor, alumno en su niñez, de la Schola Cantorum de Roma. León IV (847–55) del cual se ha descubierto hace poco una carta al abad Honorato, en la que le ordena bajo pena de suspensión, introducir el Canto Gregoriano en su monasterio, y de paso hace un bello elogio de este canto y dice que ya ha sido adoptado por todas las iglesias del mundo. Introdujo en el Gradual la festividad de San Pablo.

Adriano II (867–72) instituye unas letanías para los últimos días de semana Santa, el kyrie y el «Cristus factus est» que figura en el Gradual.

El músico más interesante de la escuela italiana es Guido D'Arezzo, personaje enigmático del cual se sabe que fué desterrado *por sus ideas musicales, que estuvo mucho tiempo en el monasterio* de Saint Maur les Fossés y en Inglaterra, y que siendo viejo volvió a su país natal. Fué abad de los Camaldulenses de Avellana, y por último director de la Schola Cantorum episcopal de Arezzo, donde murió en 1050. Escribió numerosos libros de música entre los cuales el más importante es el Micrólogo.

Fué el inventor de las líneas que se colocan entre las notas para señalar los tonos, suprimió el cromatismo en el canto litúrgico e introdujo signos especiales para señalar los medios tonos. Compu-

so un antifonario anotado según sus teorías y lo ofreció al Papa Juan XIX.

La escuela de Saint Gall se extendió por las iglesias de Suiza, del Rhin y Baviera, y su especialidad fué la composición de tropos, sequentias, y prosas con innumerables vocalizaciones. Las figuras más notables de esta escuela son:

NOTKER (830–912) monje sajón de la abadía de San Gall, sabio, poeta, humanista, de origen noble y amigo del rey Carlos el Gordo, religioso de costumbres sencillas que dividía su tiempo entre el estudio de la filosofía, las composiciones musicales y el cultivo de la huerta del monasterio. Fué autor de innumerables sequentias y adaptó letras a las antiguas vocalizaciones que se cantaban sin ellas, y por este motivo eran difíciles de retener en la memoria.

TUOTILO (915?) monje, orador, músico, pintor y hábil fabricante de mosaicos. Practicaba en su celda con instrumentos de cuerda y viento, y el abad de San Gallo le había confiado la enseñanza de los instrumentos de cuerda a los hijos de los nobles.

Inventó los tropos, una intercalación entre los versos de las sequentias, de otros versos que se cantaban con melodía propia. Esta nueva forma musical desapareció rápidamente después de haber tenido gran éxito, de tal manera que ahora solo figura una en el Gradual Vaticano: la «Inviolata integra».

NOTKER LABEO (1022) médico, físico y autor de un tratado sobre los tonos y la instrumentación, escrito en theotisco (alemán primitivo) y latín.

La escuela Franco-inglesa tuvo como centro principal la abadía de San Dionisio y luego después la de Cluny, y como zona de influencia el norte de Francia y toda Inglaterra.

A esta escuela pertenecen los siguientes autores y compositores:

RABAN MAUR (776–856) Arzobispo de Maguncia, autor de una enciclopedia de muchos libros, llamada de «Universo». En el capítulo IV del libro XVII contiene la descripción de un órgano colosal, cuyos fuelles deberían ser hechos con piel de elefante. Se le atribuyen diversos himnos y melodías cantadas en las iglesias del Rhin.

AURELIANO (830) monje de Moutier-Saint Jean, en la diócesis de Langres; escribió un libro, en el cual establece la diferencia de enseñanza que debe darse al músico propiamente dicho y al cantor.

HUCBALD (840–930) y REMI D'AUXERRE. El primero monje de Saint Amand en Puelle y el segundo del monasterio de San Germán d'Auxerre. Hucbald escribió un libro de «Música Inchirialis» en el cual da los procedimientos para la armonización del Organum, Remi d'Auxerre, condiscípulo de Hucbald es el autor de un libro sobre rítmica musical. Ambos recibieron los conocimientos del canto eclesiástico por maestros que lo habían aprendido de

Alcuino y otros monjes venidos de Roma en tiempos del emperador Carlo Magno.

ODON (879–943) abad de Cluny, discípulo de Remi d'Auxerre. Se le atribuye un «tonario» en el cual por primera vez, se intenta dar nombres convencionales a las notas: Buc, Re, Cembs etc. Compuso antífonas en honor de San Martín.

HERMANN CONTRACT (1013–54) autor del «Alma Redemptoris Mater» que figura en el Antifonario Vaticano. También se hicieron notar como escritores y compositores: Odoranne (985-1045) Jean Coton (1050) Bernon (1008–48) y Arbon el Escolástico.

En el espacio de tiempo comprendido entre los siglos IX y XI el canto litúrgico adquiere un carácter nuevo, enteramente distinto al de los siglos anteriores, que suele considerarse como clásico. Sobretodo en tiempos de Odón y Guido D'Arezzo las composiciones toman una forma romántica que se distingue por una mayor libertad de expresión, nuevas tonalidades y movimientos melódicos nuevos.

ROBERTO el Piadoso (996–1031) es una interesante figura musical de su tiempo. Fué alumno de la Schola de Reims, famosa por la enseñanza que daba en ella el célebre Gerbert (más tarde Papa con el nombre de Silvestre II). Las viejas crónicas nos cuentan que este Roberto «fut moult attrempés & fut moult bien lettrés & ama moult Religion et l'Eglise en tant que es grant solempnités il chantoit en cuer, & tenoit cuer». Dirigía los cánticos eclesiásticos y sus propias producciones, en la basílica de San Dionisio, valiéndose del cetro como de batuta. Los cronistas cuenta a este propósito que la reina Constancia su mujer, estaba preocupada del poco caso que el rey hacía de ella, pues solamente componía cantos en honor de Dios, la Virgen y los Santos y «Comme Constance sa femme lui deist une foiz par ieu que il feist aucun biau chant d'elle», Roberto le prometió que muy pronto compondría algún canto en su honor.

Poco tiempo después yendo el rey, según su costumbre a asistir a los oficios que se rezaban en la basílica de San Dionisio, rogó a la reina que lo acompañara, y al terminar la ceremonia se levantó para dirigir un coro de niños que entonó una composición muy expresiva, con vocalizaciones, cuya letra era «O Constancia» con lo que la reina quedó muy contenta pensando que el cántico era en su honor; pero se engañó, pues había sido hecho para celebrar la constancia de los mártires San Dionisio, San Rústico y San Eleuterio.

Roberto el piadoso solía escribir la música y la letra de sus composiciones como por ejemplo los responsos «O Constancia», «Judaea et Jerusalem», «Concede nobis», «Cornelius centurio»; esta última la ofreció a su antiguo maestro Silvestre II según cuentan los cronistas: «Un jour estoit a Romae le jour de la feste S. Pere (San Pedro); Present estoient li Apóstoli (el Papa) le Cardinaus; et li Rois s'en alla vers l'autel et fist samblant ausi come s'il offreist grant

chose; si mist une escroé (un rollo) ou il respons estoit escrit et notez».

Además de las citadas, son composiciones de Roberto el Piadoso los responsos «Stirps Jesse» «Ad nutun Domini», «Solem Justitiae» con letra de su amigo Fulberto obispo de Chartres; el verso aleluíatico «Veni Sanctae Spiritus», muy bello y expresivo, y el «Eripe me» que figura en el Gradual Vaticano en el IX Domingo después de Pentecostés, y nueve antífonas «pro fideis méritis», editadas por A. Gastoué en ocasión del Congreso de la Sociedad Internacional de Música el año 1914.

San León IX (1002–54) Bruno hijo de Hugues de Nordgau, emparentado con las más nobles familias de Imperio Germánico, canónogo, obispo de Toul y Papa, fué un cantor muy hábil en ejecutar las «circunvoluciones del quilisma» según dice su epitafio. Se le atribuyen los responsos para las fiestas de San Gregorio Magno, Ciriaco, Hidulfo, Odilóm, San Nicolás, San Columbano y San Ricardo; el Gloria In Excelsis que figura en el Gradual Vaticano como 1.° «ad lubitum.»

Las composiciones gregorianas de este Papa estuvieron en boga durante mucho tiempo en Alsacia y Lorena, provincias de donde procedía su familia.

Finalmente los últimos cánticos gregorianos escritos en las antiguas formas son las del oficio de San Nicolás de Isembert, abad del monasterio de Santa Catalina en Ruan, y el oficio de esta Santa, obra del monje Ainard, composiciones ambas que por ser muy bellas, se popularizaron rápidamente por diversas iglesias.

Durante el siglo XII las lenguas romances adquieren forma propia, se desarrolla la poesía con palabras medidas y rimadas y los cantos de origen celta: laids, rondels, descars. En las iglesias se produce un movimiento semejante, hacia las frases medidas y rimadas.

El primero en componer himnos de esta naturaleza fué Pedro Abelardo (1079-1142), y entre sus composiciones adquirió cierto renombre una especie de sequentia que empieza «Mitit ad Virginum». Continuador de la obra de Abelardo fué Adam monje de la abadía de San Víctor en París (1130–1173). Entre sus mejores composiciones se encuentran el «Lauda crucis», «Salve mater salvatoris» «O María» «In natalis salvatoris» «Supernae matris».

En ese mismo tiempo, Santa Ildegarda escribía los primeros misterios o libretos de tragedias piadosas que ella misma ponía en música; de esta manera el Canto Gregoriano empezó a desempeñar el papel de acompañante escénico del teatro naciente, dando origen a la nueva forma del canto popular medido y en lengua romance.

Puede decirse que en el siglo XIII termina el canto litúrgico, pues las composiciones posteriores, compuestas con ocasión de nuevas festividades religiosas, tienen letra nueva pero con entona-

ción tomada de los himnos antiguos, tales son el oficio de Corpus Christi, escrito por Sto. Tomás de Aquino (1264) el «Dies irae» del franciscano Thomas de Celano (1256) y algunos otros.

El ritmo medido, la invención de los diversos instrumentos, sobre todo del órgano, y la música polifónica que empezaba a desarrollarse, hicieron olvidar bien pronto el Canto Gregoriano que por su austeridad no ofrecía los medios de agradar los sentidos de los oyentes.

En Alemania, la Reforma en un principio tomó los mismos himnos populares católicos, o bien tradujo en lengua vulgar las antiguas melodías eclesiásticas y fué así como el «Veni Creator» se convirtió en el coral «Komm'nun, heilige Geist», y el «Veni Redemtor» en el «Nunkomm'der Heiden Heiland», dando origen al coral.

Las antiguas y graciosas vocalizaciones del Canto Gregoriano que no se adaptaban a la rudeza de las gargantas sajonas, fueron suprimidas y reemplazadas por el modo lento, reposado y grave de los himnos en doble espondeo, con que los hierofantes de Júpiter cantaban al temible dios..

Durante mucho tiempo se creyó que el coral alemán era un producto de la Reforma, pero ya en el siglo XII San Bernardo al visitar la Germania, quedó maravillado de ver que el pueblo respondía en romance y según cantinelas compuestas por los abades, a las melodías gregorianas. Una de esas prosas compuestas por Wipón capellán del emperador Conrado, tiene su cantinela o refrán el «Christ ist erstanden» donde ya se advierte la tendencia de respuesta a la dominante, que más tarde ha de ser el principio de la fuga. Algunos han creído reconocer el tema de esta prosa en la bella cantata de Pascua de Juan S. Bach.

El Canto Gregoriano es una consecuencia del lenguaje; su ritmo es completamente libre, la que da a sus composiciones una fluidez que no se puede obtener con la métrica musical como la entendemos actualmente. Su riqueza modal es otra de las características, pues se desarrolla un tono sobre cada una de las notas de la gama natural, excluyendo el cromatismo; y en lugar de estar situada la «dominante» en la quinta, como en el sistema musical en vigencia, puede estar colocada sobre la tercera, cuarta, quinta y aun sexta.

Hay, prácticamente ocho tonos, de los cuales cuatro auténticos y cuatro «plagales» los cuales servían para expresar los varios afectos, ya tristes, alegres, trágicos, amenazadores o afectuosos del corazón humano. Nada de esto puede expresarse con el sistema oficial en uso, rígido por su ritmo, pobre por su tonalidad, estrechos dentro de sus innumerables preceptos, y que los autores modernos tratan de romper, con el aplauso unánime y entusiasta de los que aman la libertad, la naturaleza y detestan las trabas escolásticas.

La misma notación gregoriana es una consecuencia lógica de los acentos de las palabras: durante mucho tiempo se creyó que la es-

critura neumática era una cosa maravillosa, y no faltó quien dijera que procedía de Escandinavia y que había sido importada durante las invasiones de los bárbaros, todo lo cual da una idea de lo que es el poder imaginativo de ciertos cerebros, hasta que se descubrió en la Escuela de Medicina de Montpellier un manuscrito de Gradual destinado a la enseñanza, que había pertenecido probablemente al monasterio de Saint Benigne de Dijón, y había sido trasladado a Montpellier durante la revolución francesa. Este manuscrito dió la clave de los signos de los antiguos códices y misales, los que resultaron ser la notación de los acentos de las palabras: punto, agudo, grave, circunflejo, etc., de donde se ha derivado después, por evolución, la notación musical en uso.

Además de estos acentos se usaban letras significativas, que servían para guiar al cantante, como también se hace hoy para señalar los matices, y así la *a* significaba «altius» o más alto; *e* equivalía a «equaliter sonantes» o del mismo sonido, *d* «deprimatur» bajar la entonación etc.

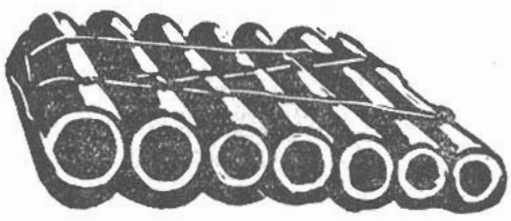
* * *

Estas breves observaciones servirán para dar una idea general de lo que fué el canto litúrgico. El que desee profundiczar, tiene a la mano muy buenos libros, casi todos editados por los monjes benedictinos a quienes debemos todo lo que se sabe acerca del Canto Gregoriano. En esos libros se encuentran estudios muy bien hechos sobre la escritura neumática, ritmo, formas gregorianas e innumerables noticias históricas de interés.

Un trabajo más superficial pero al mismo tiempo más agradable es el de analizar las composiciones musicales que hay en el Gradual y el Antifonario Vaticano, donde se encuentran gran variedad de giros melódicos, libertad y fluidez de expresión, que son como un venero de música nueva a nuestros oídos ya cansados de los eternos acordes y resoluciones académicas.

Pero mayor placer causa el estudio de estos cánticos cuando, junto con el desarrollo melódico, se puede entender algo del espíritu místico que hizo nacer estas composiciones.

LUIS VERGARA LARRAÍN.



Tomás Luis de Victoria

(Estudio leído en la Sociedad Bach el 8 de Julio de 1927)



PARA comprender íntimamente el sentido de una obra de arte, debemos discernir en ella las corrientes espirituales a las cuales sirve de medio de expresión. En el fondo de la creación artística encontraremos siempre las raíces de un credo y de una filosofía, aunque superficialmente no revele este significado. Un artista de la era cristiana encontrará forzosamente formas estéticas muy diferentes de las que se ofrecieron a los artistas del período pagano; y, aun dentro de la misma era, la obra de arte sufrirá la influencia particular del medio que la produjo y de las vicisitudes históricas que influyeron en su realización.

De esta manera, si queremos penetrarnos exactamente del significado de un músico español del siglo XVI como es Tomás Luis de Victoria, nos será indispensable localizarlo en esa entidad poderosa e inconfundible que es el alma de una nación, a través de cuyo prisma el espíritu del momento histórico, el Renacimiento, nos aparecerá con una fisonomía peculiar.

Taine, que tan admirablemente hizo resaltar en su obra «Philosophie de l'art» el valor del factor racial, nos hace ver que ya los historiadores latinos como Estrabón nos presentan al ibero solitario, indomable, altanero y vestido de negro, y que este carácter se mantiene y se exalta al través de los tiempos para culminar, en el apogeo de la grandeza de España, durante Carlos V y Felipe II, con el

tipo caballeresco y místico que la historia y el arte nos conservan con documentos admirables.

Las vicisitudes de una lucha secular por la conquista de su patria y la defensa de su fe, fortalecieron en el español el sentido religioso y la exaltación heróica, y, además, produjeron en él ese desprecio a los bienes materiales y a las mudanzas de la fortuna que es solo patrimonio de las almas más nobles.

Desde que el rey don Rodrigo, después de la batalla de Guadalete dijo, según cuenta el romance: «Ya no tengo ni una almenaque pueda decir que es mía» habían cambiado los tiempos, y ahora, en el siglo XVI, Carlos V podía afirmar que en sus estados no se ponía el sol. En efecto, pocas veces en la historia una nación había alcanzado a un mayor poderío y prosperidad, y, hasta el ocaso de Felipe II, no era exagerado el refrán que decía: «Cuando España se mueve, la tierra tiembla».

Pero, dueña del mundo, el alma espiritual de España no se desmiente. En medio de la opulencia, el pueblo permanece austero y religioso, y los monarcas le dan el ejemplo de una existencia ascética y llena de exaltación. Carlos V, después de haber repartido su poderoso imperio entre sus hijos, se retira a Yuste donde termina su vida dedicado a los ejercicios espirituales y al cultivo de la música. El sueño más querido de Felipe II fué la construcción de ese monasterio del Escorial, símbolo elocuente de la grandeza y de la austeridad de una raza.

La idea de lo fugaz y vano de los bienes presentes, que con tanta belleza expresó Jorge Manrique en las célebres «Coplas», imprime en el español del siglo XVI un sello característico que era apreciado claramente por las demás naciones. Si leemos el «Cortegiano» de Baldazare Castiglione, ese código que compendia todos los principios de la caballerosidad perfecta, encontraremos estampado este párrafo sugestivo: «El caballero debe saber hacerse respetar, y, en consecuencia, jamás debe abandonarse, sino por el contrario, permanecer siempre dueño de sí. *Su rostro debe ser sereno como el de un español*»

El español, apesar de su alma ardiente, no exterioriza sus emociones con facilidad: la conciencia de su valor interno lo hace sobreponerse en todo momento a las mudanzas que los golpes de la fortuna puedan traer a su existencia. Carlos V al saber el triunfo de Pavía y la prisión del rey de Francia su rival, no dió señales de experimentar ninguna emoción, e igual serenidad demostró Felipe II al conocer el desastroso fin de su «Invencible Armada».

Ahora, si penetramos el sentido de ese libro maravilloso y único, don Quijote de la Mancha, la obra más humana que se haya escrito después de la Biblia, hallaremos el mejor retrato del español del Renacimiento, junto a esta enseñanza eterna: que la fortuna nada vale, y que solo la nobleza del alma que sufre los acontecimientos

y los recibe dignamente, es lo único que tiene importancia y significado en esta vida. Sancho Panza, que abandona sin pena sus ambiciones de gobierno, y deja su ínsula Barataria exclamando como Job: «Desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano», y el sublime hidalgo que en su lecho de muerte renuncia a todos los sueños que alimentaron su vida al decir «Ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano a quien sus costumbres dieron renombre de bueno», nos dan, cada uno a su manera, la misma altísima lección.

Este sentimiento agudo de la miseria humana, a la vez que de la nobleza y dignidad del espíritu, que hacen del arte español a la vez realista y visionario, exaltándose, conduce necesariamente al misticismo. Fecunda fué esta época para España en grandes místicos: bastará que recordemos a Santa Teresa, a San Juan de la Cruz, y a ese Duque de Gandía, gran caballero y músico, que fué San Francisco de Borja.

Conocidas de todos son «Las Moradas» de Santa Teresa, «La subida al Monte Carmelo» y «La noche obscura» de San Juan de la Cruz, así como esos lienzos en que el genio del Greco retrató la vida espiritual, con tal fuerza que la materia en ellos se transfifura y asciende como envuelta por una inmensa llamarada. Pero lo que muy pocos saben, es que los ardores de esta alma española también encontraron su expresión en la música en obras tan sublimes como las que produjo la literatura y la plástica. Una constelación de grandes músicos, animados todos por el mismo fuego interior, cantaron los transportes y las desolaciones de esa vida sobrenatural a que consagraban humildemente su corazón y su arte.

Así, la gran escuela polifónica española se distingue fácilmente de la producción religiosa de la época, por la exaltación visionaria a la vez que por el sentido de realismo dramático que impregna sus obras: las dos características de todo el arte de España, en cuyo violento contraste, en cuyas alternativas dolorosas, el alma del místico halla el camino de la cruz y de la bienaventuranza.

Entre la pléyade de grandes artistas que en España produjo este misticismo musical mencionaremos solo a los más ilustres: Cristóbal Morales, Francisco Guerrero, Juan Bautista Comes y Tomás Luis de Victoria. De ellos, es Tomás Luis de Victoria quien compendia mejor en su obra todas las cualidades y características de la escuela. Es por esto Victoria figura eminentemente representativa del arte de España, a la vez que uno de los genios más excelsos del arte de todos los tiempos.

* * *

Poco se sabe de la vida de Romás Luis de Victoria. Consagrado exclusivamente a cantar las alabanzas de Dios, su persona se oculta pudorosamente tras la magnitud de su obra. Pero las pocas noticias

que nos quedan de su existencia, bastan para revelarnos la fisonomía pura y austera de este «cantor de la bienaventuranza y de la muerte» cuyos rasgos perecederos debiera habernos conservado el pincel ardiente y espiritual del Greco.

Natural de Avila, la patria de Santa Teresa, estudia la música en su ciudad natal probablemente bajo la dirección de Escobedo o de Clavijo. Protegido por Felipe II, marcha luego a Roma donde permanece más de veinte años como director de la capilla del Colegio Germánico, cantoría ilustre que rivalizaba con la célebre Capilla Julia, a cuya cabeza estaba el gran Palestrina.

Allí, en la ciudad de los Papas, ni la facilidad de las costumbres, ni la vida fastuosa de los magnates que frecuentaba, modificaron en nada el espíritu concentrado del español, que, como un símbolo, conservó siempre la negra capa de Castilla, en lugar de los lujosos trajes que revestían sus amigos romanos.

Otro peligro mayor ofrecía para Victoria su permanencia en Roma: la influencia todopoderosa de la escuela palestriniana, a cuyo cortejo se habría plegado fatalmente cualquier espíritu menos fuerte y original que el suyo. Pero el gran músico español, como veremos más adelante, supo asimilar la perfección técnica de los italianos, como igualmente hizo el Greco con los pintores de Venecia; mas su alma inconfundible se revela claramente bajo la aparente similitud de recursos musicales.

Nombrado capellán de la Emperatriz María, regresa a Madrid aproximadamente el año 1594, y permanece hasta su muerte en esta ciudad, modestamente ignorado, como organista de las Descalzas Reales, retiro en que la viuda de Maximiliano y su hija la Infanta Margarita buscan también el reposo y el olvido. Ordenado sacerdote ya en edad avanzada, los deseos de Victoria, como lo expresa en la dedicatoria de una de sus obras a Felipe II, eran retirarse a la soledad de una vida contemplativa.

Sus votos fueron cumplidos, pues el divino cantor muere olvidado de todos, y solo en nuestros días se empieza a vislumbrar la grandeza incomparable de su obra. A Pedrell, que llevó a cabo esta empresa justiciera, debemos también el hallazgo del precioso documento, ignorado hasta 1918 que conserva la memoria del fallecimiento de Victoria. Este documento dice así:

«Tomé de Victoria clérigo organista de las Descalzas en la calle del Arenal en sus mismas casas murió oy sábado 27 de Agosto de 1611, enterróse en las Descalzas rrecibió los santos sacramentos administróselos el Doctor Ronquillo hizo testamento ante Juan de Trujillo escribano, testamentarios el Licenciado Mirueña que bibe en las dichas en la calle del Arenal y don Juan de Trimiño que bibe en las dichas casas»

Jamás el ascetismo de Victoria soñó un epitafio mas elocuente que el que trazó en estas líneas la ignorancia de un pobre párroco.

Verdadero poema del olvido perfecto, cuyo sentido solo alcanzaría a comprender el alma de elección de esa Infanta Margarita, hija de emperadores, que desdeñando el trono que le ofrecía Felipe II, compartió con el humilde músico el ardor silencioso y exaltado de una vida sobrenatural.

El gran Tomás Luis de Victoria había entregado a su creador toda su alma inflamada en el amor divino, y los que llevaron a la tierra los humildes despojos del pobre clérigo Tomás de Victoria, con sus ojos vulgares no vieron, como los fervorosos hidalgos qel «Entierro del Conde de Orgaz», que los Santos descendían del cielo y se asociaban al cortejo.

* * *

La obra completa de Victoria, publicada recientemente por Felipe Pedrell en ocho volúmenes, se distribuye en la siguiente forma: Tres libros de Misas; un libro de Motetes; otro de Himnos para las festividades de todo el año, y el Oficio de la Semana Santa; un libro que contiene los cantos del Magnificat y de Simeón; un libro de Responsorios, Salmos y Antífonas, y por fin, un volumen que reune diversas obras aisladas.

En esta obra, menos vasta que la de otros polifonistas, pero que brilla con un mérito invariable, es especialmente famosa la misa de difuntos, «Officium Defunctorum», escrita en memoria de la Emperatriz María, y dedicada a la Infanta Margarita, composición que el mismo Victoria consideraba su canto de cisne «cygneam cantionem». La polifonía se desarrolla en esta obra a seis voces reales, y se halla construída totalmente sobre el canto litúrgico gregoriano, particularidad que revela la tendencia del músico en sus últimos años a hacer de su arte solo un medio adecuado y perfecto para manifestar a los fieles la voz eterna de la Iglesia.

También son populares esos «Responsorios» de la Semana Santa, dispuestos en trípticos, que por el realismo ingenuo de su expresión hacían pensar a Huysmans en la obra del primitivo Quentin Matsys.

Entre los motetes recordaremos especialmente el sombrío «O vos omnes qui transitis per viam», una de las obras más intensamente patéticas que existen en el arte de todos los tiempos; el «O magnum mysterium», pura invocación ante el pesebre, que hace recordar las tonalidades claras y vibrantes de Fra Angélico; el dramático «Vere languores nostros» y por fin, el motete a seis voces «Ardens est cor meum», himno sublime de anhelante exaltación.

Como decíamos, si queremos formarnos cabal idea de estas obras, debemos penetrarnos ante todo del sentimiento místico que la anima, y desprender de nuestra memoria todos los excesos enfáticos de varios siglos de arte individualista. Y, para ayudar este

propósito, nada ha de sernos más precioso que impregnar nuestro espíritu de las ideas estéticas en medio de las cuales floreció este arte hecho de tristezas sobrehumanas y de alegrías que nada tienen de terrestre.

Cerone, el crítico del siglo XVI, afirma en su «Melopeo» que la música en España parece destinada exclusivamente a religiosos y ascetas. En efecto, los músicos españoles cultivan de preferencia el género religioso, tendencia natural que se inspira al mismo tiempo en un concepto trascendente de su arte.

Las ideas pitagóricas y platónicas que a través de las obras de Boecio y de San Isidoro de Sevilla inspiraron toda la estética renacentista, hacen del arte humano un reflejo o trasunto de la eterna belleza, cuya divina armonía ha producido el mundo y todas las cosas creadas.

En este concepto, lejos de complacerse en la belleza creada como hace el italiano, mas equilibrado y sensual, el español solo encuentra un acicate para evadirse «de esta cárcel y estos hierros en que el alma está metida» como dice Santa Teresa, y «libre de esta prisión volar al cielo» como anhela ardientemente Fray Luis de León en la Oda a Felipe Ruiz, para retornar al origen de toda belleza, y fuente primera de la música, según afirma en las sublimes estrofas de la Oda a Salinas, ese compendio admirable de la estética renacentista, y más propiamente española.

Estas ideas inspiraron profundamente el arte de Victoria, como dan testimonio las dedicatorias que encabeza sus diversas obras. Así, en la dedicatoria al cardenal Otto Truchses leemos:

«No habiéndome propuesto otro objeto que la gloria de Dios y el interés común de los hombres, puedo esperar que todas las personas de bien aprueben este trabajo, cualquiera que sea su mérito». Y en la que dirige al cardenal Miguel Bonello: «Si consideramos la antigüedad y el esplendor de un arte ¿Hay alguno más admirable que este que tiene por objeto la alabanza del Señor, y más antiguo, puesto que antes que el hombre fuera creado, existía ya entre los espíritus celestiales?

«Desgraciadamente, los hombres corrompidos abusan de la música como de un excitante para sumergirse en las delicias de la tierra, en lugar de elevarse por medio de ella hasta Dios y la contemplación de las cosas divinas.

«Para mí, que por educación y por disposición natural he puesto alguna aplicación en estos estudios, trabajo, a Dios gracias, únicamente para conseguir que la modulación de las voces, y quiero designar con esta palabra el arte del canto, sea exclusivamente dedicado al fin con que se inventó en un principio, a saber: Deo optimo clarissimo y sus alabanzas».

En el libro de misas dedicado a Felipe II expresa también «que el único objeto de la música es cantar las glorias de Dios, de

quien procede el número y la medida, y cuyas obras son regidas por una harmonía y un concierto admirables».

Estas líneas fervorosas nos dan la clave de la música de Victoria, llena de suave ternura y exaltación, que habla un lenguaje íntimo y familiar a las almas que han sabido negarse a sí mismas, y por la estrecha vía del renunciamiento encontraron ese misterioso castillo interior, patrimonio de quienes, según la máxima de San Juan de la Cruz, «han llegado a poseerlo todo por que no quisieron poseer nada».

Arte de inmensa elevación espiritual, y que no obstante nada tiene de abstruso e inaccesible. Y esto gracias a esa maravillosa amalgama de realismo doloroso y de idealismo exaltado que, como hemos dicho, caracteriza el estilo español.

Es por esto, por su sentido intensamente humano, que las obras de San Juan y de Santa Teresa nos parecen próximas, apesar de su vertiginosa profundidad. Victoria también nos habla con acentos humanos en medio de sus transportes extáticos. Hay en su música un doloroso dramatismo bien distante de la equilibrada perfección del arte Palestriniano, que da a su estilo un carácter revolucionario, semejante al que el Greco imprimió, con su alma vibrante, a la pintura.

En este punto, debemos mirar en la obra de Victoria, como lo hace con razón Pedrell, no solo su aspecto perenne de creación definitiva, que cierra un ciclo de la historia del arte, sino también la inquietud sutil de su lenguaje, que anuncia y hace presentir las conquistas que para la música realizó en cierto sentido Monteverde

CARLOS HUMERES S.



Siluetas de músicos

CESAR FRANCK



ENCARNO hasta su vejez el personaje grotesco del profesor de piano de colegio de señoritas. Sus alumnas estallaban de risa cuando lo veían llegar al trote, ataviado con su invariable levita demasiado ancha para su cuerpo y su pantalón por demás corto, tímido, torpe y sonriente. A pesar de todo veían con agrado su cara bonachona y redonda, su nariz «retroussé», su boca grande y su mentón escondido entre sus chuletas. Luego se reprochaban el haberse reído de sus eternos gestos, de sus distracciones, y sobre todo de su voz destemplada y atronadora, cuando pretendía entonar la melodía que ellas iban destrozando.

Se sabía vagamente que era organista y que componía música. Algunas alumnas tocaban su «Fantasía sobre Gulistan»; pero él prefería hacerles estudiar los ejercicios de Bach, pues tenía predilección por esta música desprovista de melodía y tan difícil. De la mañana a la noche, este hombrecito traginaba por la ciudad, saltando de un ómnibus a un tranvía, para ir a dar sus lecciones de un extremo a otro de París. Antes de salir en la mañana se reservaba dos horas de trabajo, de 5 a 7, para componer piezas de piano u órgano, motetes, melodías, y aun obras de gran aliento como su oratorio «Ruth», su ópera «Le valet de ferme..», su poema Sinfónico sobre versos de Víctor Hugo: «Lo que se oye en la Montaña». Todo esto quedaba guardado en sus cajones, pues los editores solo aceptaban de tarde en tarde alguna melodía o pieza para piano.

Desde que era organista de la nueva Basílica de Santa Clotilde, dejaba un poco de lado la música profana para dedicarse a las obras de inspiración religiosa, y le parecía que Dios bendecía su trabajo,

pues le enviaba tantas ideas, porque tenía conciencia de que el arte sin inspiración divina no es suficiente.

La ciencia musical la poseía desde muy joven; a los 13 años había abandonado Lieja no teniendo ya gran cosa que aprender en esa ciudad. Había trabajado con Reicha, el maestro de Berlioz, y había entrado al Conservatorio donde muy pronto la Fuga no tuvo secretos para él. El trozo que le había valido el primer premio era la obra de un obrero-maestro, y con razón orgulloso de él, lo había recopiado con su mejor letra en homenaje a la hija de una actriz, Mlle. Desmousseaux, de quien estaba locamente enamorado. A pesar de la violenta oposición de su padre casóse con ella ocho años más tarde, el 22 de Febrero de 1848, en plena revolución, y no sin emoción se recordaba la barricada que el cortejo nupcial había tenido que escalar bajo las amenazas de los sublevados. A pesar de las economías de su esposa, había que dar muchas clases para subvenir a los gastos; pero no podía quejarse, pues con éstas ganaba bien su vida y la de su familia.

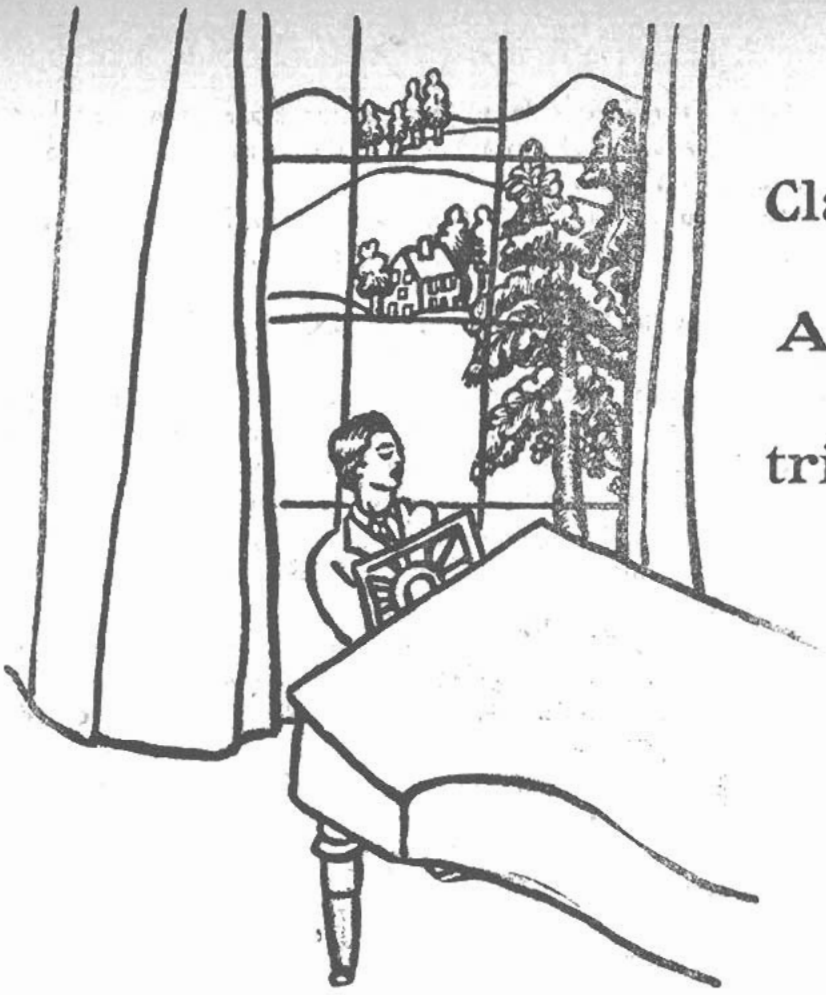
Si sus obras no se tocaban, aquellos de sus colegas que no escribían ni para el teatro ni para los salones, ¿eran más favorecidos? ¿No tenía la ventaja única de tener en sus manos el mejor órgano de París, el más rico en juegos y registros, el más dócil a sus dedos? Qué feliz se sentía el Domingo en la mañana cuando en la penumbra del coro podía abandonarse a la inspiración, llenando la Iglesia con sus combinaciones tan nuevas y atrevisas. Si la muchedumbre lo ignoraba, tuvo el honor de que Liszt, por quien tenía una gran veneración, oyéndolo improvisar sobre el órgano, le prodigara grandes elogios hasta compararlo con J. S. Bach. Sus alumnos de órgano lo oían como en éxtasis al ver como se trasfiguraba su rostro, su mirada radiante mientras sus manos corrían sobre el teclado siguiendo sus maravillosas inspiraciones. Estas muestras de simpatía y admiración le daban aliento para seguir componiendo sin descanso, pues estaba seguro que algún día sería ejecutada.

Durante el sitio de París, Franck y los suyos pasaron días penosos en su departamento del B. St. Michel donde había recogido a toda una familia arrojada de su domicilio por el bombardeo. Se alimentaban de chocolate en agua, y el mismo Franck debía ir todas las mañanas con dos grandes baldes a la calle St. Honoré a proveerse del combustible necesario, en la bodega de un amigo.

Estaba entonces lleno de fervor patriótico, y así como en 1848 la revolución le había inspirado cantos republicanos y demócratas, la guerra le dictaba composiciones llenas de un lirismo heroico, hasta llegar a poner en música un artículo de diario en que se celebraba la defensa de París en términos grandilocuentes. Pero estos sentimientos belicosos no lo ocupaban por entero: seguía trabajando en sus «Beatitudes» y de vez en cuando recibía la visita de algunos de sus alumnos, Henri Duparc, Vincent d'Indy, y otros a quienes no

solo hacía clase de piano y órgano sino también de composición. Con gran sorpresa de su parte al terminar la guerra, vinieron sus alumnos, a anunciarle que lo habían nombrado profesor de órgano del Conservatorio y con esto el número de sus alumnos tanto de instrumento como de composición aumentó considerablemente; pero no por esto el público dejó de ser menos ignorante de su talento. Sus alumnos consiguieron al fin en 1873 que Colonne dirigiera la «Redemption», pero no tuvo ningún éxito. Fuera de un pequeño grupo de admiradores y gente del oficio, nadie sabía que el organista de Santa Clotilde era capaz de componer piezars de valor; cuando por casualidad se ejecutaba un trozo de Franck en algún concierto, pasaba desapercibido, sin producir esa seducción de las obras de Lalo o Saint-Saens. Fué en la más estricta intimidad como se cantaron las «Beatitudes», en la misma casa de Franck, sin que valieran las numerosas invitaciones repartidas entre personajes oficiales, críticos y músicos. Algunos años más tarde, el concierto entero consagrado a sus obras y para el que había gastado todas sus fuerzas, no tuvo éxito; y solo Franck, entusiasmado de oír sus obras en orquesta, irradiaba felicidad. Y no menos lo estaba cuando se ejecutó su Sinfonia ante una sala glacial. A pesar de haber llegado a los 68 años sin conocer el éxito, no manifestaba ninguna amargura, y seguía siempre confiado sus trabajos. Se excusaba con uno de sus alumnos que le dió alojamiento de no quedarse haciendo tertulia después de comida, porque decía: «Tengo una cosita que terminar»; era su «Cuarteto de cuerdas». Esa cosita, contra todo lo que se esperaba, le iba a procurar la mayor alegría de su vida; el concierto de 1890 en la Sociedad Nacional en que fué revelado al público, fué para Franck un triunfo, siendo obligado a aparecer en el proscenio varias veces, ante un auditorio que lo aclamaba. «El público comienza a comprenderme», decía encantado a sus amigos. Después de haberlo ignorado durante tanto tiempo, la gloria se decidió a visitarlo. Algunos días después de esa sesión memorable Ysaye tocaba la «Sonata» de violín y el «Cuarteto» que fueron recibidos con demostraciones de entusiasmo. El gran violinista en sus giras tocaba con fervor esa Sonata, que Franck estaba orgulloso de haber hecho imprimir de balde. Hubo de abandonar todos sus derechos al Editor, pero ¿no era esto lo natural ya que se trataba de la obra de un desconocido? Fué en el momento en que debutaba en el cielo del éxito cuando la muerte vino a arrebatarlo, mientras corregía las pruebas de sus tres corales de órgano. Siete meses hacía que había oído por primera vez los aplausos. Por lo demás, sus admiradores forman aún un pequeño número, y la muchedumbre continúa ignorándolo. El aniversario de su muerte pasó desapercibido, y raros fueron los que se impresionaron con la muerte del viejo organista de Santa Clotilde.

HENRI PRUNIERES.—Traduc. de L. V.



Claudio Arrau triunfa

Ginebra, Junio de 1927.

PRELIMINARES

Fué en la sala de conciertos del Conservatorio. Nadie, excepto uno que otro músico, lo conocía. La propaganda había sido hecha en forma pobre y defectuosa. El programa no constituía una novedad. Y después no era ni francés, ni alemán, ni ruso, ni escandinavo... *Se le había ocurrido al buen Dios hacerlo nacer en un pueblecito* de nombre exótico, perteneciente a un país del cual se sabe que produce salitre. (Du Chili?... oui, oui... C'est de votre pays qui vient le salpetre... n'est-ce pas?).

La sala del Conservatorio no estaba vacía. Pero sería una andaluzada decir que estaba llena.

El éxito fué ganado palmo a palmo. La indiferencia de los primeros momentos se hizo discusión en el entreacto y se convirtió en triunfo al final.

Los críticos se dividieron en cuanto a la interpretación de tal o cual trozo, pero estuvieron unánimes en declarar estupenda la técnica del pianista chileno.

Así durante algunos días, el nombre de Chile se pronunció asociado a algo que no era, exactamente, salitre...

CONCURSO INTERNACIONAL

Y llegó la exposición internacional de música. Y todos los países donde las luminosas y frágiles cosas del arte también tienen valor, se volvieron, atentos y sensibles hacia Ginebra.

La orquesta del Conservatorio de París, la Compañía de l'Opera Comique, la orquesta del Augusteo de Roma, con Molinari a la cabeza, la orquesta de Amsterdam dirigida por el famoso Mengelberg, la Opera de Dresde, etc., desfilaron por el Gran Teatro de Ginebra. Junto a ellos los más renombrados grupos y solistas del mundo vinieron a hacerse oír en la ciudad de la paz.

En este medio de emulación y de expectación, se desenvolvió el Concurso Internacional de Pianistas.

Premio: cinco mil francos suizos oro.

Obras a ejecutar: «Islamey», de Balakireff y un trozo escogido por el concursante.

Condiciones: Ser presentado por una casa constructora de pianos.

Jurado: Cortot, Pembaur, Rubinstein, Schelling, Vianna da Motta.

Veinte virtuosos se disputaban el premio (que, mal que mal, era algo bien positivo) el honor del triunfo y las proyecciones futuras de éste.

Uno después de otro desfilaron los aspirantes. Los había de casi todos los países europeos. Algunos eran decididamente buenos y los aplausos del público parecían sobre los últimos acordes un augurio de victoria.

Le tocó el turno a Claudio. Desde los primeros compases el auditorio fué captado. Y cuando al final una larga ovación lo sacó seis veces al escenario, nadie dudó de que sería él el triunfador.

EL TRIUNFO Y SUS PROYECCIONES

El jurado se reunió. Su deliberación no duró mucho. Por unanimidad el *gran prix international* fué discernido a Arrau.

Felicitaciones, abrazos y el público que, en medio de una batahola de aplausos, lo obliga a salir al proscenio y a tocar de nuevo.

Dos horas después, yo—encaramado en el trampolín de las posibilidades—, hago el balance material del éxito. Desde luego, todos los periódicos musicales importantes del mundo (cuyos co-

rresponsales estaban en Ginebra) hablarán de Arrau, detallarán las particularidades de «son jeu», harán (con o sin reservas) su elogio, le prepararán el ambiente. Su círculo de contratos se ensanchará. Y, donde él vaya se sabrá que hay un país, que se llama Chile, capaz de producir abonos, cobre, lanas, suelas de zapatos y... artistas.

Naturalmente en Chile no se le dará tanta importancia al hecho.

En Europa, donde el espíritu cuenta más que la riqueza, y los actos más que las declamaciones en el juzgamiento y en la estimación de los pueblos, Claudio Arrau será un signo visible de que no somos esquimales, ni congoleses...

REALIDADES

Hoy en la tarde (el Concurso terminó ayer) los resultados del triunfo han tomado ya formas económicas y se perfilan risueñamente en la perspectiva del futuro.

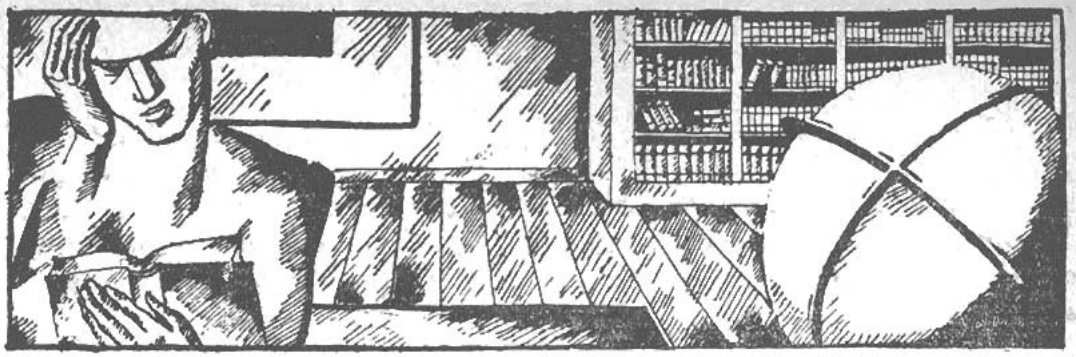
Desde luego un concierto inmediato en Ginebra, por el cual se interesan cuatro empresarios. Siete proposiciones concretas para otros tantos recitales. Contratos ya firmados para las temporadas oficiales de Berna, Ginebra, Montreux.

Es el comienzo. Otras ofertas vendrán después.

Y cuando en los distintos países, ante públicos de mentalidad y de sensibilidad diferentes, Claudio haga exclamar a las gentes, como a Cortot el día del Concurso: «c'est merveilleux»... algo nuestro temblará en el aire de la sala de conciertos y algo de la admiración expresada irá sonámbulamente hasta nuestra tierra.

FERNANDO GARCÍA OLDINI.





LOS LIBROS

LA MÚSICA EN LA ANTIGUEDAD por Kurt Sachs (Colección Labor, Editorial Labor—Barcelona, 1927).

La casa editorial Labor hace ya algún tiempo ha iniciado la publicación de una serie de manuales de iniciación a las diferentes ramas del saber humano, sus pequeños volúmenes, de una presentación atrayente y de una edición cuidadosa empiezan a circular bastante entre nosotros. «La música en la antigüedad», que pertenece a la V Sección de la biblioteca, es una obra fácil y agradable para el que desee conocer lo poco que en realidad sabemos sobre la música de los pueblos antiguos. La exposición de las investigaciones habría podido tal vez hacerse con mayor método, a menudo, la misma facilidad y fluidez que se quiere dar a un libro destinado a personas no especializadas hace perder en divagaciones la narración histórica. Cabría también observar la ausencia de dos países musicalmente interesantísimos si se pretende dar una idea completa del mundo antiguo, China e India; formará con ellos la editorial un volumen separado? habría materia de sobra.—S.

COMPENDIO DE HARMONÍA por el Dr. Hans Scholz (Colección Labor).

Aunque aparecido con anterioridad al libro precedente aprovechamos ocuparnos de la Colección Labor para consignar unas líneas a este pequeño tratado que, a nuestro parecer encierra en poquísimas páginas mucho más fondo que la gran mayoría de los sesudos y voluminosos tratados corrientes. El prólogo del Sr. Gerhardt traductor del alemán, dice una verdad que ya por su vulgaridad es innecesario repetir: que el «tratado de armonía» para nuestra moderna usanza está por hacerse. Nada hay más curioso que esos capítulos en que un Richter, un Reber o un Durand se pronuncian ex-cathedra sobre cuales quintas son o no permitidas y qué modu-

laciones o qué encadenamientos les aparecen defectuosos. No es uso en los tratados de armonía ver invocar ni a Bach ni a Beethoven, mucho menos a Debussy que es el verdadero «apprenti sorcier» para los tratadistas clásicos. El libro de Scholz contiene las observaciones esenciales para un armonista, falta naturalmente mayor número de ejercicios, pero él mismo se excusa de que su tratado para servir de texto de enseñanza debe ser complementado con otros. Hay, si, de mérito el haber barrido muchas cosas inútiles y haberse puesto en constante presencia de ejemplos de lo que en verdad pasa en el mundo de la música.—S.

LAS REVISTAS

LA REVUE MUSICALE (París, año VIII, N.° 7, Mayo 1927).

Arthur Bliss, semblanza crítica muy interesante debida a la pluma de H. E. Wortham. Bliss es uno de los compositores ingleses más considerados en la actualidad, (porque Inglaterra aun cuando en Sud-América brilla poco musicalmente tiene autores modernos de verdadero valer); Bliss, con Goosens, Bax, Ireland, Lord Berners y muchos otros representan el retoño de la musicalidad de Purcell mal divulgado por excelentes ediciones de la producción acaramelada de Ciryl Scott. Wortham traza una reseña bien completa de la personalidad de Bliss, de sus tendencias y de su obra en la que abundan las reuniones de instrumentos gusto siglo XVII como la «Rapsodia» para soprano, tenor, flauta, corno inglés, cuarteto y contrabajo.

Ritmos de ayer y de mañana, por E. Jacques–Dalcroze artículo que insiste en la necesidad evidente de hacer del ritmo un estudio cuidadoso en los conservatorios. Realmente cuando se mira la producción de hoy uno mide la distancia fabulosa que tendrán que salvar los programas corrientes para acercarse medianamente a la rítmica de un Stravinsky. El autor cree que la orientación *rítmica futura estará basada mas que en nuestra subdivisión de la* unidad larga en la práctica griega de agrupar pequeñas medidas.

Métodos para desarrollar la vista del músico, por A. Jeanneret. Juiciosas observaciones a esta cualidad poco atendida en el ejecutante: la certeza en la mirada muchas veces global que se exige al artista.—S.

Crónica Musical

EL CONCIERTO DE LA SOCIEDAD BACH EN VALPARAISO

La Sociedad Bach, cuyo radio de acción es toda la República, ha empezado a hacer efectiva materialmente esta aspiración máxima, estampada en el primer artículo de sus Estatutos y ha comenzado a extender su gran misión educadora fuera de Santiago, comenzando con la ciudad de Valparaíso que por el momento ofrece mayores ventajas para las actividades de la Sociedad, y donde ha sido siempre considerada con gran interés la posibilidad de que ésta se transladara a dar un concierto.

Aunque, en realidad, la empresa no era pequeña, pues significaba la completa movilización de todo un enorme conjunto de personas de ambos sexos, el viaje pudo efectuarse bajo inmejorables condiciones de comodidad para los miembros del coro y de eficiencia para la ejecución del concierto.

La audición tuvo lugar en el espacioso Salón Alemán y el programa, casi idéntico al del concierto polifónico que dió en Santiago la Sociedad el año pasado, se componía en su totalidad de obras de Costeley, Janequin, Gabrielli, Roland de Lasus, Palestrina, Victoria y obras modernas de Debussy, Ravel y Balakireff, agregándose además dos Corales del Oratorio de Navidad de Bach a pedido del público de Valparaíso.

El éxito artístico obtenido fué inmejorable. El público asistente en cantidad bastante regular, se mostró comprensivo y culto, y no sólo aplaudió con entusiasmo todos los números del programa sino que aún exigió «bis».

La crítica se mostró unánime en aplaudir tanto esta audición como la obra de la Sociedad.—J. U. B.

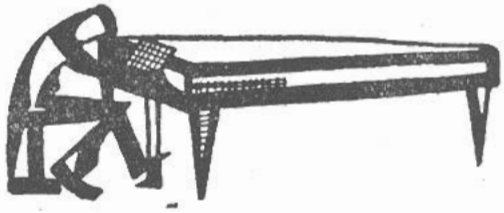
LOS CONCIERTOS DE ALEJANDRO BRAILOWSKY

La serie de audiciones que nos ha ofrecido el gran intérprete ruso, anunciada ya en el número anterior, es una de las más brillantes que hayamos presenciado en Chile. Brailowsky pone en su

ejecución, al servicio de una técnica acabadísima, el fuego y la personalidad que nos hace hallar justo el epíteto de poeta con que lo anuncian sus empresarios; poeta es realmente el que en una obra sencilla como la «Suite pour le piano» de Debussy, nos hace resaltar la grandiosidad por lo general reservada a producciones más avanzadas del genio.

Los conciertos de Brailowsky, sin brillar por la novedad de sus programas, que en general se han mantenido en el campo habitual de los concertistas, constituyen un verdadero refresco musical: hemos vuelto a sentir emociones hondas con los Estudios de Chopin, comprendidos magistralmente por un alma originariamente hermana del músico. Talvez el autor en que Brailowsky descuella más es en Chopin.

Nunca nos había aparecido tan claramente la influencia capital de Mussorgsky en el arte contemporáneo como a través de algunas obras suyas ejecutadas por Brailowsky; es ya Debussy y un Debussy muy bueno. Entre las ejecuciones mejores del artista debemos anotar las composiciones de nuestra época, de su quinto concierto, Strawinsky, la danza del Amor Brujo, de Falla, algunos trozos de Scriabine, nos dejarán de Brailowsky un recuerdo que ojalá él reviva, haciendo de Santiago un punto obligado cada vez que viaje a Sud América.—S.



LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

MUSICA GÓTICA

No cabe duda que una de las características de nuestro siglo, es la de poseer una curiosidad inteligente no solo consigo mismo sino con el pasado: a la resurrección de la polifonía renacentista sucede ahora la del arte anterior a los «organum» medioevales que hasta ahora eran fragmentariamente citados en una que otra historia de la música a título de exotismo y de cosa desagradable.

Al concierto de M. Tinayre de que dimos cuenta en uno de los

números pasados en que se oyó la «flauta dulce» y el «rabel» sucede en las crónicas europeas la fundación en París de una «Societé de Musique D'Autrefois». La institución, sin un propósito de investigación musicológica, se propone, con la mayor fidelidad posible difundir la producción de los maestros antiguos; los músicos, por lo general menos afortunados que los pintores o literatos carecen de medios objetivos de conocer a un Machault o a un Ockeghem, de manera que la iniciativa ha sido recibida con general aplauso.

El primer concierto se verificó hace poco dando cabida a todas las nacionalidades y a composiciones del siglo XIII y posteriores hasta el XVIII. Refresca ver «ejecutadas» y admiradas unánimente obras de Guillaume d'Amiens, Machault, Binchois, Busnoys y Tinctoris al lado de Clérambaul, Mattheson, Handel y Scarlatti y saber aplaudir la voz acompañada del laud, del «théorbe» o de la «basse de viole».

En las fiestas del Congreso de Musicología celebrado en Viena conmemorando el centenario de Beethoven se dió un concierto en la capilla del Burg con un «organum triplex» del célebre Perotin le Grand, Guillaume de Machault y de Giovanni de Florentia.

UN NUEVO GENIO POLIFÓNICO

El sabio Henry Expert ha hecho ultimamente incrementarse la lista ya grande de los Costeley y de los Jannequin. Antoine de Bertrand autor de «Les Amours de Pierre de Ronsard» se impone en sus obras como una de las bases musicales de la «pleiade». Expert ha publicado (ed. Sénart), dos libros de obras de Bertrand casi enteramente desconocidas desde el siglo XVI. La crítica lo asimila en sus procedimientos expresivos a los polifonistas venecianos.

MONTEVERDE

Desde Boris y sobre todo desde Pelleas el mundo musical ha vuelto sus ojos al gran trágico Monteverde. Siguiendo al libro de M. Prunieres vienen una edición del «Rittorno di Ulisse» hecha por d'Indy y sobre todo una monumental publicación del «opera omnia» monteverdiano iniciada por Malipiero. En el primer volumen aparecido se hallan parte de los madrigales a cinco voces; en él se respetan escrupulosamente las audacias y la rítmica libre de los polifonistas torturada tan a menudo por el afán de encuadrarlo todo dentro de nuestra usanza métrica.

Inapreciable servicio hará al arte el compositor Malipiero si logra dar cima a su labor musicológica.

EDICIÓN DE OBRAS DE E. VARESE

Al más original de nuestros compositores, Acario Cotapos le oímos hablar con veneración de su amigo Varese, hombre extraordinariamente dotado que trasplanta a la música, al decir de los críticos, la modernísima vibración de la ciudad de los rascacielos su residencia habitual. La revistas europeas dan cuenta de una edición de tres obras orquestales de Varese: «Octandre, Integrales Hyperprism, Ameriques». Según Horée se trata de extraordinarias sonoridades, empleo de 17 medios de percusión, animando una composición que en parte procede del sistema schonbergiano. Varese encarna una tendencia explotada por muchos pero de la más delicada realización, la crítica le reconoce en estas obras un triunfo.—S.

PARÍS

Entre las novedades más aplaudidas ultimamente figuran: «Las Coéforas y Agamemnón» de Darius Milhaud dos partes de la trilogía de Esquilo según la traducción de Claudel: queda aun por oír «Las Euménides» compuesta desde 1924. Las dos primeras partes de la trilogía han sido muy celebradas por su fuerza y la afirmación que ya en 1913 y 1915, época de su composición, hacía Milhaud de su estilo personalísimo.

«Salambó», suite sinfónica de Florent Schmitt, que apesar de su rápida composición en nada es inferior a la «Tragedia de Salomé»

«Partita» de Alfredo Casella para orquesta y piano. La crítica ya había celebrado esta obra en su extreno en Zurich. Schloezer el «La Revue Musicale» se muestra encantado por el estilo y la facilidad inagotable del gran maestro italiano. «Partita» afirma la maestría contrapuntística de Casella con elementos que su comentador reconoce emparentados a todas las tendencias.

«Les Cloches au matin» de Philipp Jarnach. Jarnach es uno de los modernos discípulos de Busoni de mayor talento. En Chile Arrau nos dió a conocer su «Sonatina» hace algún tiempo.

«Quinteto» de Serge Prokofieff, para violín, viola, contrabajo, oboe y clarinete, dado a conocer últimamente es considerado una obra maestra.

«Cuarteto» de Ernesto Halffter-Escriche, un discípulo de

Falla y de Adolfo Salazar que tiene obras de música de cámara de gran interés.

En las fiestas conmemorativas del Centenario de Beethoven en Viena, quedaron echadas las bases de una Sociedad Internacional de Musicología cuyo organizador fué designado Guido Adler.

En «La Monnaie» de Bruselas se ha estrenado con gran éxito la ópera «Judith» de Honegger. Judith aparece como más definitiva que el «Roi David» y aun que el «Horace Victorieux» un sentido mas claro de la declamación, ausencia de ciertas flojedades que ensombrecen algunos puntos del «Roi David».

NEW YORK.—En el Metropolitan Opera House de esta ciudad se prepara el estreno de la ópera «Violanta» de Korngold. Es conocido el éxito obtenido por la «Ciudad muerta» del mismo autor en el gran teatro neoyorkino y dada la popularidad de que goza este autor en Estados Unidos se darán allí muy pronto todas sus óperas.

La parte principal de «Violanta» será cantada por María Geritza.

Ha fallecido últimamente en los Estados Unidos a los 68 años de edad Mr. Frederick Steinway, presidente de la gran firma Steinway & Sons desde 1919.

Hombre influyente por su situación preponderante en la industria de la fabricación de pianos en los Estados Unidos, su nombre es además recordado como el de un descubridor e impulsor de muchos artistas que después han llegado a ser famosos.

Leopoldo Stokowsky acaba de estrenar con gran éxito en Filadelfia el «Scherzo Sinfónico» de Rudolf Mengelberg, obra ejecutada por primera vez en Alemania el año pasado bajo la dirección del Dr. Mucks.

Maurice Ravel ha presentado por primera vez en uno de los conciertos Durand su Sonata para violín y piano, largamente trabajada y que era esperada con todo el interés que despierta cada nueva obra de este gran músico moderno. Fué estrenada por Georges Enesco y el autor. Se trata de una composición característica de Ravel y muestra a un tiempo una gran fineza de construcción y una artística simplicidad.

Ultimamente ha sido estrenada en París en su forma original de ópera la obra de Rimsky-Korsakoff «Le coq d'or» que el verdadero mago de la coreografía moderna, Sergio de Diaghilew ya

había estrenado en forma fragmentaria en París veinte años atrás, dándole un carácter mímico y coreográfico. La actual representación en el Teatro de la Opera fué realzada especialmente por el arte del pintor Alejandro Benois con maravillosas decoraciones y disposiciones escénicas que han deslumbrado casi más que la música. Dirigió la orquesta Nicolás Tcherepnine.

Se han estrenado dos obras nuevas de Albert Roussel «Concert» y «Suite» para orquesta, dirigida por Koussewitzky. Tanto su sólida estructura como su espíritu y su orquestación continúan cimentando la sólida reputación de Alberto Roussel, uno de los grandes maestros de la escuela francesa moderna.

Darius Milhaud ha presentado en los conciertos Koussewitzky su fantasia ballet «Salade», con algunas modificaciones y con el nuevo título de «Carnaval d'Aix» cuyo cambio no parece justificarse.

En los conciertos de Straram tuvo lugar la primera audición de «Equateur», cantata para coros y orquesta de Benoist-Méchin escrita sobre un texto de Supervielle, que canta las bondades de los productos de los trópicos. Al lado de claras influencias y reminiscencias de Milhaud y sobre todo de Strawinsky, la obra revela cierta invención melódica, rítmica y armónica.

Noticias de Alemania y Austria

Fürtwangler aceptó el cargo de director de la orquesta Filarmónica de Viena, quedando como sucesor de Félix Weingartner. Los conciertos sinfónicos estarán en adelante a cargo de Fürtwangler y del director de la ópera, Franz Schlack.

La Staatsoper de Munich ha concedido el puesto de Director de orquesta a Paul Schmitz, joven músico de 28 años, y que ha sido un destacado alumno de Rethberg, Toch y Fürtwangler.

El 26 de Junio del presente año tuvo lugar un festival Bach en la Iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Se ejecutó la obra «Kunst der Fuge» bajo la dirección del organista de Santo Tomás, Prof. Dr. Karl Straube. El día anterior se inauguró esta festividad con algunos motetes de Bach y con la «Pasión según San Juan».

La fábrica de pianos Bechstein obsequió un piano de cola para entregarlo al vencedor de un concurso entre los pianistas de la escuela del Prof. Mayer-Mahr. El jurado compuesto por el Director

de orquesta Leo Blech, Prof. Robert Kahn y Prof. Frederick Lamond concedió el premio a Felicitas Reich, joven pianista de 16 años.

Próximamente se estrenará en el Teatro Municipal de Kiel la ópera «Lucius Sillah, dictador de Roma» de Juan Chistian Bach (El Bach inglés o de Milán, como suelen llamarlo)

Wladimir Horowitz, pianista ruso de 23 años, está adquiriendo la fama de ser uno de los mejores interpretes de Chopin. Hoy en día es en todo caso considerado como uno de los mejores pianistas del mundo de la actual generación.

Entre los violinistas que actúan hoy en Europa se destacan, la gentil vienesa Erica Morini, Ulisha Elman, Bronislav Hubermann.

El Prof. Hermann Abendroth ha sido contratado para dirigir varios conciertos en la «London-Symphony Orchestra». Abendroth dirigió los festivales Beethoven en el Queen's Hall con un éxito pocas veces visto, lo cual le aportó un contrato para una gira a través de Escocia.



SUPLEMENTO

DE

MÚSICA CHILENA



ALFONSO LENG
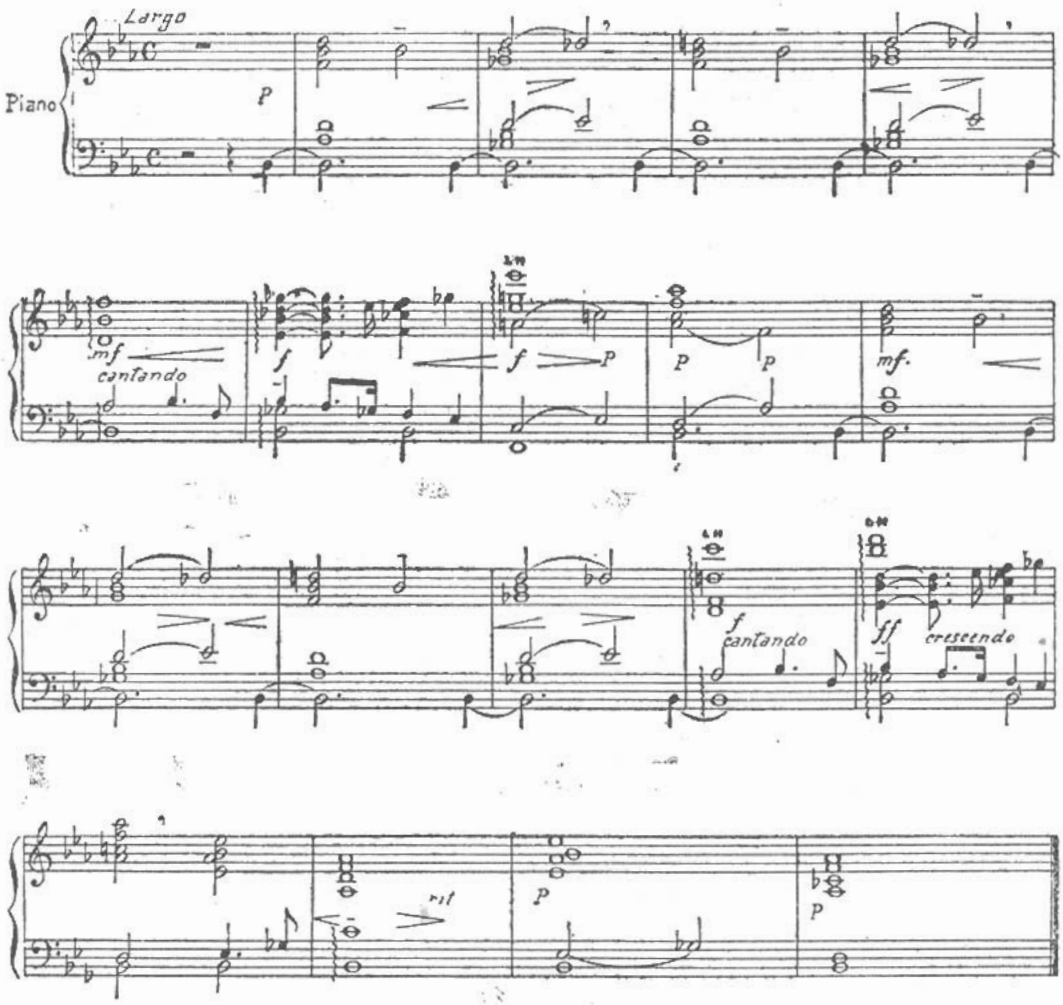
Preludio y Estudio
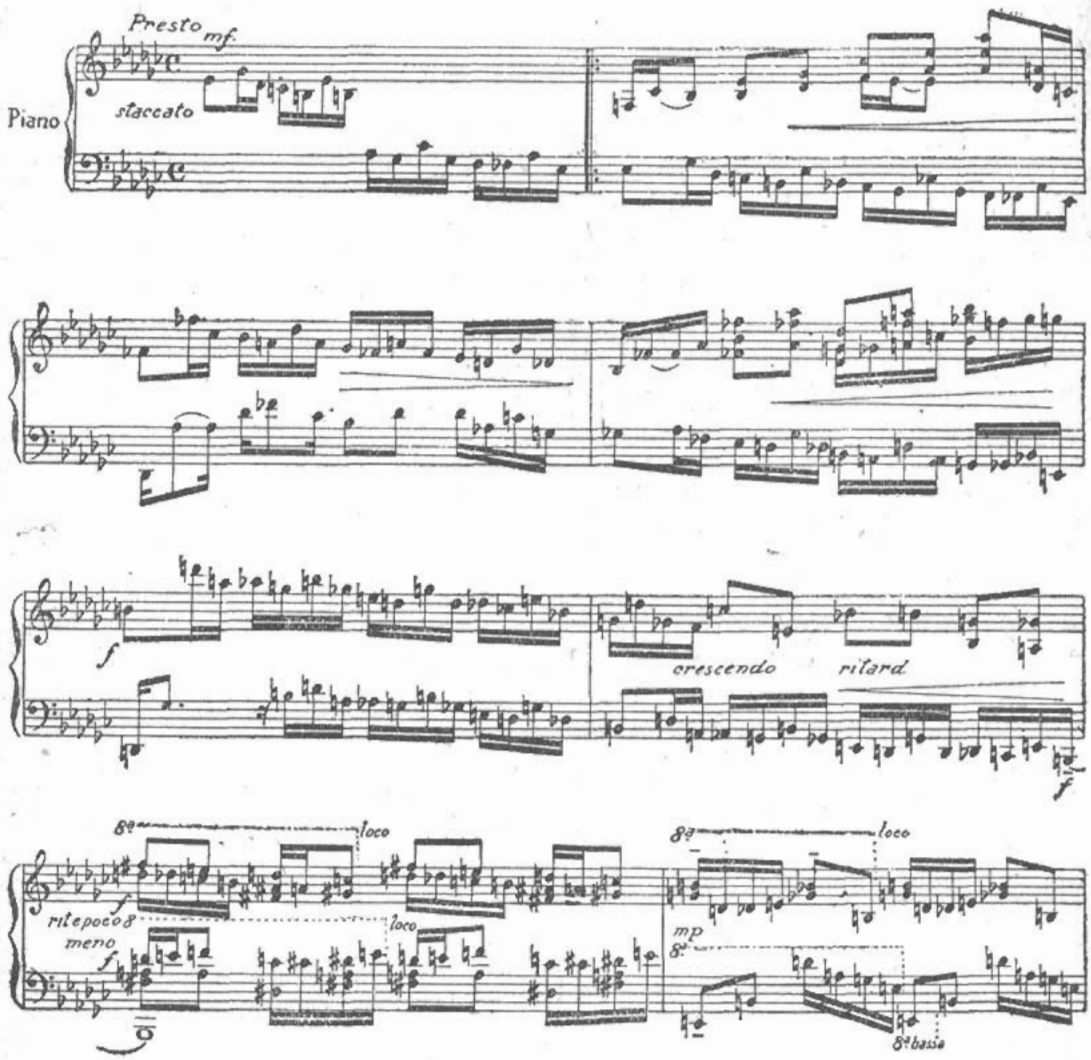


ALFONSO LENG
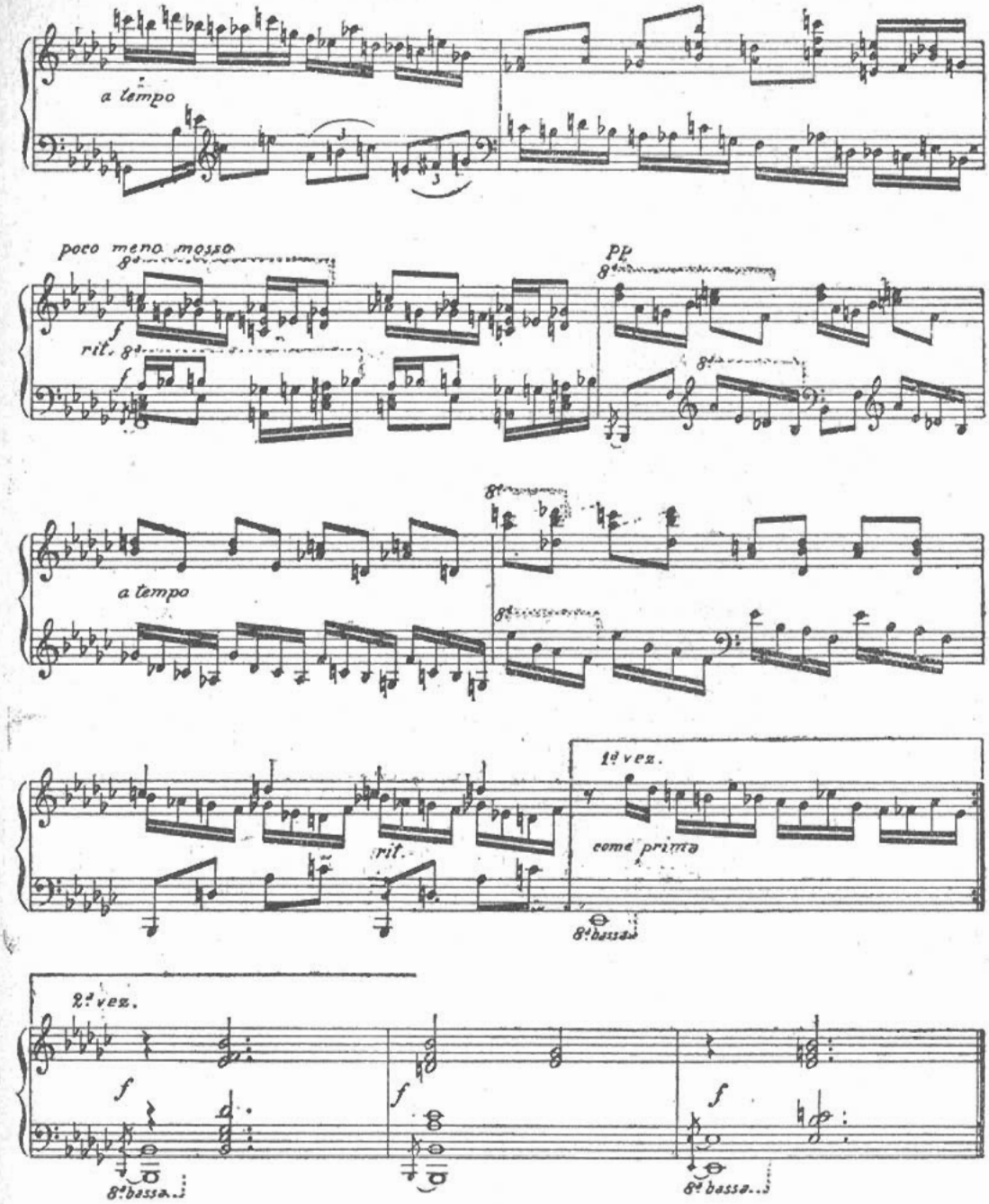
Preludio

Alfonso Leng



Estudio


Presto
mf.
Piano
staccato
f
crescendo
ritard
8va
loco
ritepoco
meno
mp
8va basso


a tempo
poco meno mosso
8va
f
rit.
f
pp
8va
a tempo
8va
8va
rit.
1ª vez.
come prima
8va bassa
2ª vez.
f
8va bassa
f
f
8va bassa



Música de Cámara

TRIOS para 2 Violines y Piano
,, ,, Piano, Violín y Violoncello
CUARTETOS para 2 Violines, Viola y Violoncello
QUINTETOS de inmortales obras maestras de

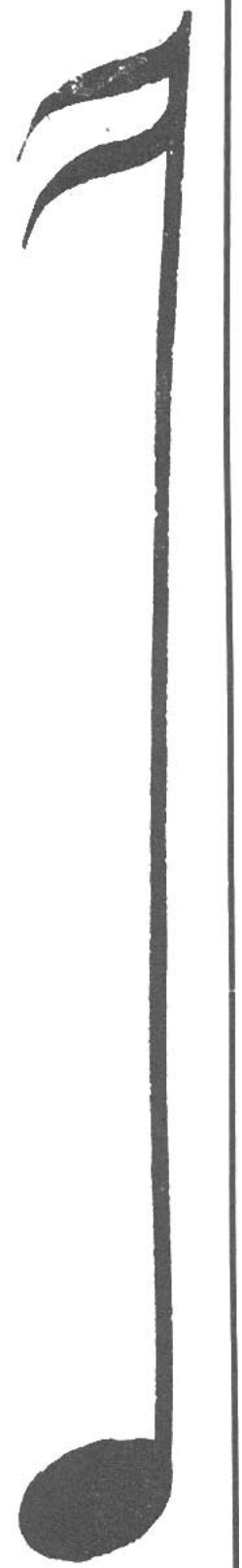
Bach
Beethoven
Chopin
Franck
Grieg
Haydn
Mendelssohn
Mozart
Schubert
Schumann
Sinding
Tschaikowsky

Música para Piano

Recibimos constantemente las últimas novedades de los compositores modernos rusos:

Akimenko
Arensky
Balakirew
Bortkiewiez
Gretchaninow
Karganoff
Medtner
Prokofiew
Rachmaninoff
Rebikoff
Scriabine
Strawinsky
Etc.

EL MAYOR SURTIDO EN EL PAÍS DE MÚSICA
PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS
Y EN TODOS LOS ESTILOS



Carlos Doggenweiler
Establecimientos Musicales
Santiago A. Prat 166 Valparaiso Esmeralda 107

MÚSICA — MÚSICA

Las últimas novedades musicales que acaban de aparecer: «La Calesera», el pasacalle de esta preciosa obra que con tanto éxito ha presentado la compañía Santa Cruz.

Los preciosos one-step del autor español Padilla, «TOLEDO» y «Esto es París».

Música clásica

de los principales autores.

Rollos de Autopianos

Métodos, Estudios a precios muy económicos.

S. Diego 128, Santiago - Condell 268, Valparaíso

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000.000

———

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 40.000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.

Casilla 3490 - Teléfono 4790

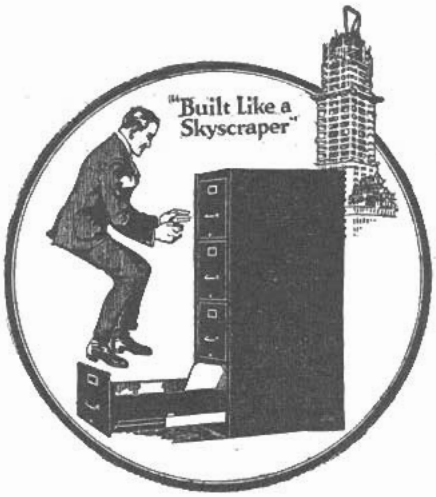
SANTIAGO

Artigas

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201



MODERNICE SU OFICINA CON LOS AFAMADOS GABINETES ARCHIVADORES DE ACERO

"SHAW - WALKER"

En uso actualmente en:

Diversos Deptos. de los FF. CC. del E.—Caja de Retiro de los FF. CC.—Caja Hipotecaria.—Cía. Tracción y Alumbrado.—Banco Anglo Sud-Am. Ferrocarril Trasandino. Etc., Etc.

Agente: EDUARDO HUMERES S.

ED. DIAZ, 8.o PISO. — CASILLA 3490.

Los Malos Frenos Causan la Mayoría de los Accidentes Automovilísticos.

Asegure a su Familia y a su Coche contra este riesgo usando Balatas

"Johns-Manville"

Lo mejor que se produce en el mundo.

EN VENTA DONDE:

MIGUEL MARTINEZ U.
Delicias 1174

GRAHAM, ROWE & CO.
Huérfanos 1133

CARLOS ORREGO & Cía. Ltda,
Alameda esq. Gálvez

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit.
» » » » Sr. D. Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
» » Violín » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof. Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Exija esta antigua y acreditada marca



recomendada por todos los doctores



LANTET VIR
CANTET VITA
CANTENT FACTA

Precio: $ 1.50

Año I Núm. 7

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

SEPTIEMBRE de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:
CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:
EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Carlos Humeres: *El misticismo en el arte de Bach* □ **Jorge Urrutia Blondel:** *Maurice Ravel* □ **Roberto Humeres S.:** *Apuntes sobre el arte japonés* □ *Los libros* □ *Revista de Revistas* □ *Crónica musical.*

SUPLEMENTO MUSICAL

Dos cánticos espirituales de J. S. Bach.

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430.



5 Discos del Tenor de Fama Mundial

GIACOMO LAURI VOLPI

en sus mejores creaciones:

DE 25 CTMS. A $ 16

2048 A—I PURITANI.—A te o cara (Bellini).
B—L' AFRICANA.—O Paradiso (Meyerbeer).
2049 A—MEFISTOFELE.—Giunto sul passo estremo.—Epílogo (A. Boito).
B—TOSCA (Puccini).—E Lucevan le strelle.—Acto III.
2050 A—RIGOLETTO (G, Verdi).—La Donna e mobile.
B—FAVORITA (Donizetti).—Una vergine un angel.

DE 30 CTMS. A $ 25

1560 A—ELISIR D' AMORE (Donizetti),—Una furtiva lágrima.
B—LUCIA DI LAMERMOOR (Donizetti).—Tu che a Dio.—Acto III.
1561 A—BOHEME (G. Puccini).—Che Gelida Manina.
B—MANON (Massenet).—Ahi dispar Vision.—Acto III.



Marca Registrada

Exíjasela en todas las etiquetas es la garantía del "Disco Nacional"

EN VENTA:

Sucesora OTTO BECKER Ltda.

FUNDADA EN 1865

SANTIAGO
Ahumada 113
Teléfono 858, Casilla 706

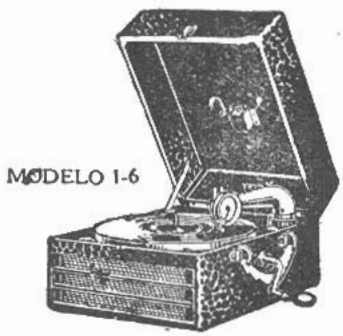


VALPARAÍSO
Esmeralda 205
Teléf. 2847, Casilla 1257

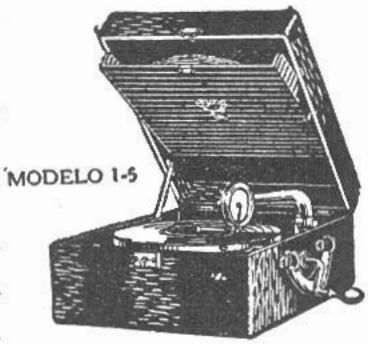
VICTROLAS

ORTOFONICAS Y SEMI-ORTOFONICAS

OFRECEMOS TODOS LOS MODELOS FABRICADOS, DE LOS CUALES TENEMOS SIEMPRE EXISTENCIA:



Modelo	1-1	$ 290.—
,,	1-6	400.—
,,	1-5	500.—
,,	4-3	1,650.—
,,	4-7	2,100.—
,,	4-40	3,000.—
,,	8-4	3,800.—
,,	8-30	4,500.—



Nuestros precios son los generales fijados por la Fábrica para los comerciantes "Victor" en Chile

Sobre estos precios concedemos un cinco por ciento de descuento en toda compra al contado

NUESTRA CASA, ESTABLECIDA EN 1925, ESTA DEDICADA DESDE ENTONCES EXCLUSIVAMENTE AL RAMO "VICTOR"

FONOGRAFIA DEL PASAJE

CASILLA 3582 - PASAJE MATTE 25 - TELÉFONO 3076

GIACOMO LAURI=VOLPI

EL SUCESOR DE ENRICO CARUSO

Tenor de la Metropolitan Opera Company

Artista Exclusivo BRUNSWICK

Nacido en Italia, estudió bajo la dirección del famoso Papa Cotogni. Tomó parte activa en la Guerra mundial, en calidad de capitán de infantería, y después del conflicto prosiguió sus estudios bajo la dirección del Maestro Enrico Rosati.

Su debut se efectuó en 1920 en el Teatro Constanzi de Roma. Su éxito fué inmediato y la Scala de Milán lo contrató para la temporada 1920-21. Sus renovados éxitos le valieron un llamado al Colón de Buenos Aires, donde cosechó nuevos y gloriosos laureles.

En el invierno siguiente cantó en España, con tanto éxito, que Gatti-Casazza lo contrató para la New York Metropolitan Opera Company

Andrea Chenier, Cavallería Rusticana, Bohéme, Schiavo, Pagliacci, Rigoletto y muchos otros son los discos *Brunswick* cantados por Lauri-Volpi.

Este afamado cantante ha sido contratado por la Empresa del Teatro Municipal para la actual temporada lírica.

La Casa Hans Frey, importadora exclusiva de los afamados discos y máquinas parlantes Brunswick, recibirá en breve un hermoso y nuevo surtido de discos de Lauri-Volpi, para dar a todo el mundo la oportunidad de oír su divina voz. Mantiene, además, un extenso surtido de discos Brunswick de música bailable, canciones, marchas, orquestas, bandas, óperas, etc., etc.

Máquinas parlantes Brunswick, superiores a todas las otras. Facilidades de pago.

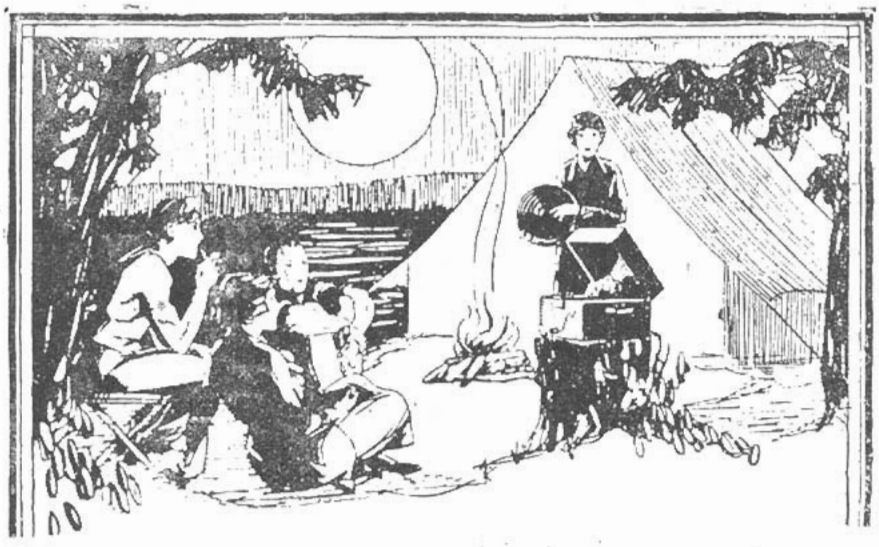
Pida una demostración, sin compromiso; a la

Casa Hans Frey

Eckhardt & Pieper

ESTADO 196, Esq. AGUSTINAS (frente al Templo)

Casas en: Antofagasta, Copiapó, Coquimbo, La Serena, Valparaíso, Santiago, Concepción, Temuco



Llévese una **Victrola portátil**
para divertirse al aire libre

La música es un elemento que contribuye al éxito de cualquier diversión al aire libre. Nada más delicioso para los paseos marítimos o fluviales, para los pic-nics o para cualquier excursión por los amplios escenarios de la Naturaleza que amenizar estas fiestas con audiciones musicales dadas con una Victrola portátil, muy melodiosa y fácil de llevar a cualquier parte. Cuesta poco, dura mucho y le deleitará ejecutando los más escogidos trozos de música. Cualquier vendedor Victor le enseñará este instrumento. Oigalo *hoy mismo*

Ofrecemos amplias condiciones de pago:

Curphey y Jofré Ltda.

SANTIAGO — **Ahumada 200 esq. Agustinas**

-:-

VALPARAISO — **Esmeralda 99. — Blanco 637**

Victrola
Ortofonica

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I SANTIAGO, SEPTIEMBRE DE 1927 Núm. 7

El misticismo en el arte de Bach

> Se escuchan los graves sonidos del órgano... Alguien, solo en medio de la obscuridad, se dirije a Dios, y le habla de las cosas más importantes en un lenguaje incomprensible.
>
> L. ANDREIEV.—El Océano.



DESDE que Mendelsohn, en 1828, exhumó la «Pasión según San Mateo», e hizo justicia a la obra de Bach después de un siglo de incomprensible olvido, el mundo empezó a vislumbrar el significado del genio que en nuestros días ya nadie vacila en considerar el más grande de los músicos.

Anteriormente a esta tentativa, si buscamos en el período llamado «clásico» las huellas de la tradición del Gran Cantor, sólo encontraremos en Haydn, Mozart y Beethoven un conocimiento parcial de su obra, que les impidió beneficiarse con la riqueza y complejidad de un arte junto al cual aparecen limitados y hasta pueriles. Sólo en la última época beethoveniana creemos sentir el vuelo potente de la inspiración religiosa de Bach; pero esto, más bien que a influencia directa, es necesario atribuirlo a una concordancia interior. El arte de Beethoven, al espiritualizarse, vuelve a encontrar los mismos senderos que antes de él había franqueado el espíritu solitario y ardiente que escribió «La Pasión».

A través de toda la época romántica el influjo de Bach no cesa de manifestarse ya sobre el espíritu, ya sobre la técnica de los compositores, o sobre ambos a la vez. La elegancia melódica de Chopin y su maravilloso dominio de los recursos del teclado, la grandeza austera y concentrada de Franck y el arabesco sutil y expresivo de Debussy, derivan de la misma inagotable fuente.

En nuestro tiempo, la admiración de los artistas por Bach ha alcanzado su apogeo, y se trueca en un culto fervoroso y exclusivo. El gran compositor ha llegado a convertirse para los modernos músicos en un credo estético y en una bandera de combate.

Desgraciadamente, esta exaltación de la figura de Bach en una época tan distante de las preocupaciones espirituales que motivaron su arte, aparece bastante sospechosa. En efecto, como trataremos de mostrarlo en las páginas que siguen, el culto de los modernos por Bach se halla fundado más bien que en una total comprensión de su genio, sólo en algunos aspectos parciales de su obra, que si bien son interesantes, aisladamente carecen de significado, y llevan, cuando se exagera su importancia, a olvidar el fondo mismo del arte del gran músico.

* * *

Charles Koechlin, en un excelente artículo titulado «Le retour a Bach» demuestra cuán infundada es la pretensión de algunos compositores actuales que hacen de Bach un símbolo de la tendencia intelectualista y formal que persigue su escuela.

«Este «Retour», del cual se habla con relación a la música contemporánea, es sin duda en el carácter de un arte que se cree preciso, vigoroso, no descriptivo, y aun, no expresivo...

«Y bien, ¿cuál es el distintivo peculiar de Bach? Ante todo, la sensibilidad.

«Sé bien que se la desdeña. Como sientan por principio que la música pura no es *expresionismo*, y como en esto, por otra parte, pretenden tener por modelo a Bach, arreglan las cosas de manera que el maestro de la expresión resulta una especie de escolástico, completamente puro de esta toxina: el elemento sensible.

«Es verdaderamente extraño hacer abstracción del sentimiento en quien nos ha legado el *Crucifixus* y la *Misa en Si!* Es inadmisible que su ejemplo sirva para guiar, para legitimar, una «revuelta contra la sensibilidad».

¿Para qué reproducir los innumerables ejemplos que cita Koechlin, que podríamos aumentar hasta el infinito, que prueban la variedad, la riqueza y la profundidad de la expresión en la obra de Bach? Empeñados en la tarea de quitar al arte toda trascendencia, de proscribir la emoción subjetiva, exagerando en cambio el valor de la construcción y de todos los refinamientos de forma, sólo

han logrado percibir en Bach aquello que responde a su sensibilidad: la técnica prodigiosa, la magia de un estilo cuyos recursos asombran como algo verdaderamente sobrenatural. Deslumbrados con el ropaje, no disciernen el pensamiento sutil que le sirve de sostén, que comprenden sólo de una manera vaga mediante definiciones negativas como esta: «Bach no es romántico ni expresionista», concepto que sólo es una arma de combate contra cierta tendencia estética, y no da una respuesta a los que buscan el verdadero significado del arte de Bach.

* * *

Si el «objetivismo» actual con su limitación nos presenta una imagen falseada de Bach, es curioso constatar que el subjetivismo romántico, por distintos caminos, nos conduce a análogos resultados.

Tomemos por ejemplo a M. Jules Combarieu, catedrático respetable de la Sorbona, que en su autorizada «Histoire de la musique» divulga con la lógica rigurosa de una incomprensión imperturbable, los siguientes conceptos sobre Bach:

«Bach no ha soñado nunca, este es un punto capital, expresar en su música las alegrías y los dolores de su vida privada. Hace obra de circunstancia, de conveniencias, de adaptación; obra objetiva, jamás concebida como una confesión que canta un dolor personal para purificarlo y calmarlo, o que eleva una felicidad íntima. En la música religiosa, no habría comprendido que el músico hiciera pasar las preocupaciones del *yo* antes que las cosas del culto; en la música de cámara no habría comprendido que un artista admitido en un salón aristocrático o en una corte, se dedicara a hablar de sus asuntos privados, a mostrar su buena suerte o sus miserias secretas.

«No se encuentra tampoco en la obra de Bach el sentimiento de la naturaleza como lo experimentó el autor de la Sonata y de la Sinfonía Pastoral. Bach parece no haber cedido nunca al encanto misterioso de la selva germánica, ni buscado la comunión íntima del hombre con las cosas. Parece indiferente a los efectos descriptivos que se le atribuyen.

«En la vida de Bach, nada de horizontes, ninguna aventura. En su fe, ningún ardor místico. En sus composiciones, ninguna perspectiva psíquica profunda. Ningún sentimentalismo, ningún deseo del más allá, ningún deseo de traducir su personalidad real o de llegar a un nuevo ideal; ningún tormento por la belleza.

«Bach no fué jamás rozado por la duda; no sufrió jamás las contradicciones fundamentales de la vida, y el pesimismo doloroso de casi todos los grandes artistas le es absolutamente desconocido. En cambio, una maestría prodigiosa, perfecta, tranquila, que dispone de recursos de tal manera ricos y flexibles que todo esfuerzo resulta inútil».

¿Qué podemos deducir de este alegato sistemático, lleno de incomprensión y de pedantería, que quiere demostrarnos «a priori» la insensibilidad de Bach?

Sólo una curiosa observación: que los modernos, por aversión al arte romántico, y M. Combarieu por amor al tipo enfático y pasado de moda del artista creado por la escuela de Byron, son igualmente incapaces de comprender a Bach. Los primeros, reaccionando contra una forma particular de sensibilidad, llegan a proscribir en absoluto del arte todo elemento subjetivo; y creen hallar en Bach, en este sentido un modelo. Y el segundo, buscando precisamente en Bach esa especie de sensibilidad que los otros rechazan, y no encontrándola, sin averiguar si existe o no alguna otra forma de expresión subjetiva, sin más trámites procede a declarar esta música vacía de sentido. No obstante, más por escrúpulo pedagógico que por verdadera consecuencia con sus ideas, M. Combarieu se apresura a tranquilizarnos, diciéndonos que si este arte es puramente formal y no expresa nada, no por esto debemos juzgarlo menos admirable.

* * *

La música de Bach es toda expresión; pero esta cualidad expresiva, sutil y poderosa, nada tiene que ver con el tumulto pasional de los románticos. Su esencia es el misticismo, lo que explica lo inaccesible de este arte para quienes aun no han desarrollado una sensibilidad espiritual apropiada.

Por que Bach es fundamentalmente un místico, en el verdadero y espiritual sentido de esta palabra. Su alma, como dice un autor, «estaba llena de sentimiento religioso, de esa religión universal de amor en la cual vibraba S. Francisco, y que es el don divino de los verdaderos poetas. Adorador, poeta sonoro del espíritu puro, la música era para él la natural liberación, y de su alma desbordante, los sonidos estaban siempre prontos a brotar» (1).

Oigamos sobre este punto a Schwitzer, el más autorizado y profundo entre los críticos de Bach: «Quedaría incompleto un esbozo de la fisonomía de Bach si omitiéramos este rasgo esencial: Bach era un hombre piadoso. Fué la piedad lo que sostuvo y llenó esa *existencia laboriosa. Sus partituras, a falta de otro documento,* bastarían para revelárnoslo; casi todas llevan este encabezamiento: S. D. G., Soli Deo Gloria.

«Si ornaba todas sus partituras de este encabezamiento, es por que tenía una idea esencialmente religiosa de la música. Ella era, ante todo, el más poderoso medio de glorificar a Dios; la música, como recreo profano, no tenía para él sino un lugar secundario.

(1) L. Bourguès y A. Dénéreaz. La musique et la vie intérieure

«Esta concepción fundamentalmente religiosa del arte se expresa toda entera en la definición que nos da sobre la armonía: «El bajo cifrado, dice en su curso, es el fundamento más perfecto de la música. Se ejecuta con las dos manos: la mano izquierda toca las notas prescritas, y la mano derecha le agrega las consonancias y las disonancias, para que el todo resulte una armonía agradable en honor de Dios y para la complacencia legítima del alma. Como toda música, el bajo cifrado no tiene otro fin que la gloria de Dios y la recreación del espíritu: de otra manera, no es una verdadera música sino una charla diabólica y sin sentido » (1).

Para algunos, semejante concepto de la música aparecerá limitado e inflexible, lejano e indiferente a las cosas humanas. Mas, como hemos dicho, este error proviene de la ignorancia del sentimiento místico, que sabe transfigurar toda pasión humana, elevándola a un plano de sobrenatural belleza. El amor, el enigma metafísico de la muerte, la emoción que produce la naturaleza, el mundo visible e invisible, todo se encuentra reflejado en esta música con pureza y recogido ardor.

La personalidad del artista, al dilatarse hasta el infinito, adquiere un sentido cósmico: sus alegrías y sus dolores nos parecen la confidencia íntima y profunda que el corazón de la humanidad hace a su Creador.

* * *

Queremos ahora referirnos, aunque sea de una manera general a los medios expresivos empleados por Bach para traducir sus estados de alma. Esto contribuirá a disipar las últimas dudas que pueda haber dejado su falsa reputación de músico «intelectual y formal».

Eminentemente sutil por su contenido emocional, la música de Bach es a la vez concreta y precisa en sus fórmulas expresivas. De las pasiones humanas, de la observación de la naturaleza, ha derivado el músico el lenguaje rico y coloreado del cual reviste sus símbolos.

Como lo ha demostrado Schweitzer, Bach era un poeta, y al mismo tiempo, un pintor. Poeta, por cuanto logró traducir, con una exactitud y penetración que sólo había alcanzado Monteverde, las palabras de un texto por la expresión musical equivalente; y también poeta por el sentido dramático del plan, de los contrastes y de las transiciones con que construyó sus obras.

Ahora, precisando su lenguaje, Schweitzer y otros autores han encontrado en sus raíces imágenes visuales o motoras. En su obra

---

(1) Albert Schweitzer. J. S. Bach, le musicien poète.

Compárese la analogía de este concepto de Bach con los del místico español Victoria, en el N.º 6 de esta REVISTA.

ya citada, dice a este respecto lo siguiente: «El lenguaje musical de Bach es el más desarrollado y preciso que pueda existir. Posee, de cierta manera, sus raíces y derivaciones como cualquier idioma.

«Hay en él toda una serie de temas elementales que proceden de imágenes visuales, cada uno de los cuales produce una familia de temas diversificados, según los diferentes matices de la idea que se trata de traducir en música. A menudo, de una misma raíz, se encontrarán veinte a veinticinco variantes en las diferentes obras, pues para expresar la misma idea, Bach vuelve siempre a la misma fórmula fundamental. Así encontramos el tema de la marcha (Schrittmotive) que traduce la decisión o la incertidumbre; los temas sincopados del cansancio, los temas de la quietud, representados por ondulaciones lentas; los temas de la paz serena; los temas de dos notas ligadas que expresan el sufrimiento soportado con nobleza; los temas cromáticos de cinco o seis notas, que traducen el dolor agudo, y, finalmente, la extensa categoría de los temas gozosos».

No es pues Bach, como imaginan algunos, el contrapuntista prodigioso que se complace en el juego de un álgebra sutil, desprovista de contenido. Su enorme capacidad contrapuntística sólo es un recurso para centuplicar el poder de un lenguaje expresivo que tiene por función traducir las más elevadas e intensas emociones de que es capaz el alma humana.

* * *

Es en las obras de música de cámara donde los sostenedores del intelectualismo de Bach apoyan preferentemente sus opiniones. La ausencia de un texto que ilustre sobre el sentido expresivo, como en las composiciones propiamente religiosas, y la sutileza extrema de las ideas y del lenguaje, han cimentado la fábula del Bach «puramente musical», entendiendo por esto un creador de formas cuyo arte se limita sólo a la bella disposición de los elementos sonoros.

Por otra parte, el hecho de que esta música adopte las formas de composición comunes a la época, «Suite», «Concerto», etc. ha llevado a algunos, como por ejemplo Combarieu, a clasificar a Bach entre esos compositores cortesanos que hacían obra de circunstancias y de encargo, propia sólo a recrear un auditorio refinado y superficial.

Basta el más elemental conocimiento de la vida del músico para desvanecer este equívoco. Bach fué siempre un artista solitario, un modesto «Kapelmeister» que sintió instintiva aversión por la vida de la corte, y no intentó jamás aprovecharse de la admiración que le demostraron los nobles, entre los cuales figuraba en primer lugar Federico el Grande, el comprensivo monarca al cual dedicó su «Ofrenda musical».

Escribió sólo para sí mismo, por una necesidad de su plenitud interior, como lo demuestra el que la mayor parte de sus obras, desconocidas por sus contemporáneos, quedaron inéditas, y muchas de ellas no se han conservado hasta nosotros.

Si se valió de las formas en uso, introdujo en éstas, como lo han demostrado muchos autores, revolucionarias innovaciones de estructura, y vació en ellas un espíritu de tal modo ajeno a la frivolidad cortesana, que no podemos menos de sonreir al imaginar la «Ciaconna» para violín, o la «Pasacaglia» de órgano como un simple acompañamiento de las danzas del mismo nombre; o si pensamos en «El clavecín bien temperado», en los Conciertos para diversos instrumentos, en las «Suites» o en las composiciones de orquesta, como obras destinadas a realzar el aparato de una corte brillante y superficial.

Sólo una incomprensión absoluta o una evidente mala fe son capaces de dar origen a afirmaciones como éstas. Se hace difícil aceptar que existan cerebros tan rehacios a la emoción espiritual que no se conmuevan al escuchar la fuga a cinco voces, en do sostenido menor del «Clavecín» esa cumbre del patetismo trascendental que Riemann llamaba «el Sancta Sanctorum de la música», o bien ese andante del «Concierto para dos violines» momento de una elevación suprasensible, para no citar sino dos ejemplos en un conjunto homogéneo de obras maestras e incomparables.

* * *

Una biblioteca no bastaría para agotar el estudio de las obras religiosas de Bach. Es en este género donde la personalidad del músico alcanza su expresión más completa y más alta, realizando obras que son, según el juicio de Gevaert, «las creaciones más maravillosas del arte cristiano».

Bach es en la música el postrer artista que encarnó el sentimiento evangélico. En su obra se produce por última vez el equilibrio entre el arte humano y la divina intuición. Antes de él, la liturgia gregoriana y los polifonistas habían hecho sentir la resonancia sublime de las sagradas palabras, traduciendo la voz de la Iglesia, innumerable y secular.

Ahora es el hombre nuevo, surgido del Renacimiento y fruto del libre examen, quien busca en el fondo de sí mismo el sentido divino, y a través de las luchas y de los sufrimientos, descubre en lo íntimo de su corazón al «Dios escondido». Es por esto, por el acento trágico de la aspiración individual hacia lo alto, que la música de Bach nos conmueve tan profundamente. Ella nos produce el mismo sentimiento de nostalgia punzante que emana de la genial visión de Alberto Durer en su «Melancolía».

Jamás el arte de todos los tiempos ha logrado expresar el sen-

timiento de sobrehumana tristeza que alcanza Bach en «La Pasión según San Mateo», en el coro «Crucifixus» de la «Misa en Sí», en el recitativo de la «Pasión según San Juan» que nos narra el arrepentimiento de San Pedro, y en los corales para órgano «Oh mortal, llora sobre tus pecados innumerables» (1) y «Cuando hemos caído en la suprema tribulación» (2).

Mas, junto a estas cumbres inaccesibles del dolor, florecen también alegrías prodigiosas que son igualmente desconocidas para los hombres de la llanura. El Oratorio de Navidad nos revela los arcanos de ese gozo místico del alma que responde a aquellos que buscan al Señor: «Vedlo, en mi corazón lo guardo yo» (3).

¿No sentimos también vibrar la misma alegría desbordante y sobrenatural en el coral para órgano «Amado Jesús, aquí nos encontramos junto a tí» (4) y en esa Fuga en lá mayor, en la cual ve Schweitzer representado el cortejo de los bienaventurados que no se apartaron de la vía áspera del sacrificio, y que huellan ahora, transfigurados, las sendas del Paraíso? (5).

Pero es inútil, por medio de las palabras dar siquiera remotamente una idea de la belleza sublime que encierran semejantes obras. No es éste tampoco, por el momento, nuestro propósito. El se limita a señalar, en el arte de Bach, un sentido fundamentalmente espiritual que muchos desconocen.

CARLOS HUMERES SOLAR.

---

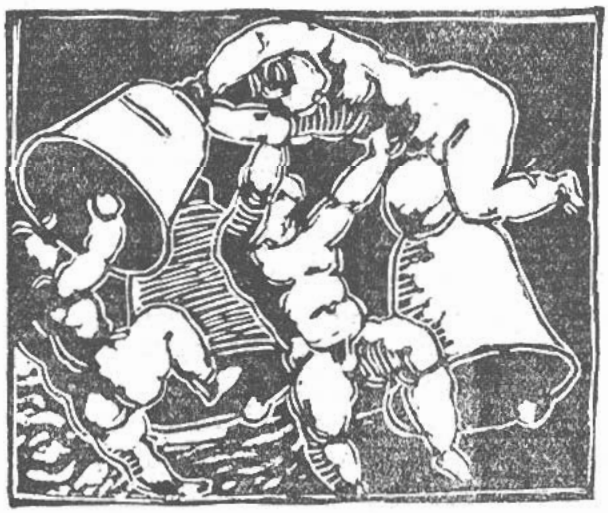
(1) O mensche, Bewein'dein Sünde gross. N.º 25 del 2.º cuaderno de corales para órgano en la edición Durand et fils.

(2) Wenn wir in hochsten Nothen sein N.º 18 del 4.º cuaderno de la obra citada.

(3) Weihnachts—Oratorium, N.º 45.

(4) Liebster Jesu, wir sind hier. N.º 34, 2.º cuaderno de la obra ya citada.

(5) Bach, Complete organ works. Vol. IV pág. 56. Edit. Schirmer.



Maurice Ravel

(Conferencia de divulgación musical leída en la Sociedad Bach el 25 de Julio de 1927)

UNO de los más interesantes problemas de la estética en todos los tiempos ha sido sin duda aquel que se refiere al aspecto del progreso en el Arte. «La tesis es clásica, dice el notable crítico musical francés Emile Vuillermoz, y ha sido a menudo sostenida con más o menos elocuencia. El arte es inmóvil; no puede desarrollarse según líneas ascendentes. Y se cita alegremente a Víctor Hugo: «La belleza del arte es la de no ser susceptible de progreso intrínseco... Retroceded cuanto queráis del Palacio de Versailles al Schloss de Heidelberg, de éste a Notre Dame de París, de Notre Dame de París a la Alhambra, de la Alhambra a Santa Sofía, de Santa Sofía al Coliseo, del Colisen a los Propileos, de los Propileos a las Pirámides, podeis retroceder en los siglos, pero no retrocedéis en el arte».

Y luego aquellas otras afirmaciones del mismo Víctor Hugo: «De Fidias a Rembrandt hay marcha y no progreso; el arte es tan puro, tan completo, tan divino en plena barbarie como en plena civilización» parecen tener un eco clarísimo en Benedetto Croce cuando expresa que el arte de los salvajes «no solamente no es inferior al de los pueblos más cultos, si es correlativo a las impresiones del salvaje, sino que todo individuo, mejor, todo momento de la vida espiritual de un individuo tiene su mundo artístico, siendo aquellos mundos artísticamente, incomparable entre sí», y sobre todo cuando agrega en forma tan categórica como precisa: «No existe por ende un progreso estético de la humanidad».

Ahora, reconociendo que ésta es sólo una de las acepciones que da el citado autor a la expresión «progreso artístico». Admitiendo además que el progreso en general no sería sino la popularización del Alto conocimiento por una parte, siendo esta quizás su verdadera importancia espiritual, y la acomodación mecánica de las condiciones de existencia material a las complicaciones cada vez más crecientes de la vida humana, traducidas en inventos científicos,

y ambos como resultantes del aumento de la población en el globo. Admitiendo, en fin, que de Santa Sofía al Coliseo no haya retroceso estético, no podemos dejar de exclamar como Emile Vuillermoz que Santa Sofía no es Santa Cecilia, y que si las artes plásticas y decorativas han estado en inmejorables condiciones desde antiguas edades para expresar la belleza dado los elementos de que disponen, hay un mundo de distancia entre la música que conocemos expresada con los medios actuales, y aquella que brotaría encantadoramente selvática y sonriente de la calabaza de un Papú, o la que expresara toda una tragedia primitiva saliendo de la caña donde corre la agilidad del dedo de un indio boliviano, pero desconocedoras en absoluto del extremecimiento superior que los colores de una orquesta y las luces y las sombras del juego armónico y contrapuntístico han llegado a ser posibles únicamente gracias a un elemento nuevo: el progreso industrial; que tomando aquí una gran importancia en cosas del espíritu, ha permitido a este arte especial que es la música, tener una especie de progreso realmente intrínseco y apreciable.

Por lo demás es un hecho notorio y conocido, que en la historia del arte la música ha llegado con considerable atraso a ocupar el puesto de importancia y supremacía que debía corresponderle, pero en cuanto pudo tener un comienzo de estabilización dentro de la etapa evolutiva en que estamos, gracias a esas aplicaciones industriales al arte, traducidas sobre todo en la fabricación y perfeccionamiento de los instrumentos musicales, comienzan en la música esos ciclos evolutivos en forma de espiral, mediante los cuales el arte de una época, aunque en planos distintos de altura respecto al tiempo, es un correspondiente al arte del plano o anillo inferior de dicho espiral imaginario, fenómeno que estamos en condiciones de comprender ahora con sorprendente claridad, pues vemos al arte moderno enriquecerse en cada momento a expensas de toda una época pretérita.

Ahora, en cierto modo cabría un progreso dentro de cada ciclo, en el sentido de que, como lo expresa el citado autor italiano, cuando varios artistas trabajando para expresar ciertas ideas o sentimientos fundamentales de la humanidad con el fin de darles una forma adecuada que sintonice con las exigencias y gustos del momento histórico, logran encontrar esa forma nueva de expresión, cerrando el ciclo y vistiendo a esos sentimientos de fondo con un ropaje nuevo, es decir, dando un paso más en la historia artística.

Habría por el contrario un retroceso o una estagnación en el esfuerzo de crear formas nuevas para expresar lo bello, cuando los artistas no harían otra cosa que caer en repeticiones, imitaciones, debilitamiento de la nueva riqueza formal que se creó al principio del ciclo del cual ellos marcan el fin y la decadencia.

Se ha dado un ejemplo claro de este fenómeno que se acercaría en cierto modo a la regresión estética, es decir al aspecto negativo

del problema del progreso en el arte, y es el de la literatura caballeresca anterior a la aparición del Quijote de Cervantes. Llega un momento en que dicho género literario francamente hueco, sin sentido, agotado y estéril es absolutamente incapaz de llevar más adelante el máximo esfuerzo artístico de un Ariosto en Italia o de los grandes autores españoles, hasta que un genio sutil, finísimo, consciente e inteligentemente irónico, Miguel de Cervantes Saavedra crea a un tiempo la gran pirámide literaria de una raza y el más notable tratado de ingenio mordaz y analizador que pudiera servir de contraste y antídoto poderoso al estado de grandilocuencia y fatiga a que se había llegado.

La historia de la música no podía estar exenta de un fenómeno análogo, en que estas leyes de equilibrio y armonía, sabias como todas las que rigen las cosas, han regulado la marcha de la música a través de tantas épocas.

Cerca de nosotros, en pleno siglo XIX es demasiado deslumbrador el caso genial de Ricardo Wagner para no dejar de citarlo en lugar de preferencia. La música dramática en pleno decaimiento no hacía sino repetirse en estériles y esterotipadas manifestaciones de arte bajo hasta la llegada del gigante alemán con su poderosa y noble revolución, restableciendo por una parte la gran tradición de Gluck y Monteverde, y por otra señalando nuevos caminos a ese género digno de mejor suerte.

En cuanto al arte francés, de luminoso pasado, Roland Manuel nos ha pintado su situación general hace unos treinta o cuarenta años atrás: «Ninguna dirección bien neta se veía, dice. Se estaba en la agonía del romanticismo: el wagnerianismo que todos los artistas habían exaltado violentamente nò podía implantarse sin peligro en tierras de Francia: el músico, como Wotan abandonando a Brunhilda, debía dolorosamente arrancarse ese amor del corazón.

Todos abandonaron el pesado manto romántico, los unos, la mayor parte, discípulos de Cesar Franck, transformaron inconscientemente el luminoso e ingenuo misticismo de su maestro en una disciplina profundamente intelectual y voluntaria de donde surgió el neoclasicismo altanero y grave de Vincent d'Indy, que apretándose más aun lleva hoy a M. Alberic Magnard a esa austeridad geométrica que induce al auditorio a una especie de frío respeto. Los otros, a quienes atormentaba un igual temor por el enfatismo, no quisieron otra guía que sus instintos. Algunas admiraciones mezcladas en la forma más disparatada sostenían su fe: en primer lugar los rusos, que después de tantas complejidades traían su bárbara ingenuidad, su emocionante descuido de la forma y sobre todo sus armonías nuevas y un agudo sentido del color; Chopín, Franz Liszt, creadores de una técnica pianística completamente nueva y la sensibilidad armónica de Chabrier.

En fin, con una casi genial torpeza, Erik Satie revolucionaba la

armonía tradicional, y por su empleo de los modos gregorianos, liberaba a la música del estrecho dualismo mayor-menor.

Un artista de genio, Claude Debussy, después de algunas tentativas, se lanzó resueltamente en lo desconocido y celebra milagrosamente con «L'apres midi d'un faune» el triunfo adorable del instinto desembarazado de toda traba. Al admirable llamado de este canto nuevo, respondieron las voces de algunos jóvenes a quienes obsesionaba el mismo ensueño; éstos, por la singular miopía estética de algunos y la mala fe de otros, fueron estigmatizados con ese nombre de «debussystas» que los ponía en el rango de diestros plagiarios. Debussystas Florent Schmitt, Deodat de Severac, Gabriel Dupont y cuantos otros; debussysta también Maurice Ravel.

Así pues, a la par que grande, ha sido profundamente peligrosa la figura genial de Claude Achille, quien con el brillo de su enorme vuelo hacia un nuevo porvenir de la música parecía detentar él solo el poder y eclipsar toda otra luz. Por eso vemos por un momento acusado de «debussysta» a aquel músico que junto a la genial figura del innovador comenzaba ya a delinear la suya, finísima y clara, paralela en cuanto a su alto valor de renovación, pero con derecho a monopolizar para sí sola todo el honor de poder ser designada con toda propiedad como el Miguel de Cervantes de la música francesa.

De este modo Maurice Ravel, el irónico cantor de las «Histoires naturelles» de Jules Renard y de «L'heure espagnole» de Franc-Nohain, ayudando a la labor de Debussy más bien que copiándola, sería el caso preciso del artista que, en el sentido especial en que hemos convenido, hace progresar el arte francés que durante todo el siglo XIX, sobre todo después de la muerte de Berlioz ha buscado en vano la noble senda perdida que lo haga digno del gran pasado donde desfilaron las eternas figuras de Rameau y Couperin, a quien el mismo Ravel rinde tan espléndido homenaje en su «Tombeau», y encontrándose sumido en cambio en las «mievreries douceatres» de un Gounod o un Massenet, ambos de tan triste recordación para el gran arte musical.

Y con fresca y delicada irización, todo el refinado arte de los clavecinistas de Francia lo vemos renacer en Maurice Ravel, quien fundándose sobre todo en espíritu, en las antiguas formas clásicas, viste sus concepciones musicales del más bello y original de los ropajes que hubiera podido crear un músico de estos tiempos nuevos, disfrazando una enorme ternura y emoción internas con los más delicados tintes de ironía, frivolidad o despreocupación, que hacen de él, según lo expresábamos anteriormente, el prototipo del artista llegado después de toda una época vacía, donde la impúdica desnudez de las emociones provocan reacción violenta, caracterizada por el empeño en ahogar, diluir, transmutar en casi superficialidad toda emoción, amasándola con colores vivos y sutilezas; no sin que entre el tejido ingenioso surja a cada paso un

signo delator e indiscreto que se empeña en desenmascarar la verdad interior. Constituye este fenómeno una especie de periódica higiene de la emoción, para encauzarla en raudales rientes como hilos de agua entre guijarros, ajenos a la rudeza y que cantan cosas finas y minúsculas, llenas de interna ensoñación, pero que al palparlas las encontramos frescas, casi frías y su gusto y su olor no tienen gradaciones fuertes. Sólo son elegantes como todas las aguas.

Tal es el caso preciso del arte de Ravel, quien esconde con exageración su enorme sensibilidad con un manto de casi indiferencia, que va desde su persona y sus costumbres hasta el detalle más insignificante de sus obras, especialmente en aquellas más recientes. Su arte se nos presenta casi acuático, dando la idea, como lo hemos expresado en otra ocasión, de proceder de un pensador o un melancólico en traje de baño.

Por eso ningún antídoto hay más poderoso para la solemnidad y el lirismo incontenido, que el estilo raveliano, apretado, casi seco, ingenioso. Por eso también nada ha sido más graciosamente caricaturizado que la gravedad del pavo con su traje de gala, listo para casarse, creación del espíritu tan francés de Jules Renard y comentado musicalmente por el arte no menos francés de Ravel. Igualmente la enfática figura de don Iñigo Gómez en «L'heure espagnole» ha sido pintada en forma magistral por la inagotable verba humorística del gran músico.

Se comprende fácilmente que una música guiada por tales tendencias no podía ser muy apta para efusiones místicas. Y de hecho, en la obra de Ravel se puede decir que no encontramos un ejemplo puro de misticismo en su verdadero significado, a no ser el pagano y deslumbrante de «Daphnis et Chloe». A lo más podría citarse «Sainte», melodía para canto y piano compuesta sobre una poesía de Stephan Mallarmé al comienzo de su carrera artística, y escrita en un modo litúrgico.

Nada más plausible que esta gran sinceridad de Ravel, encuadrada severamente dentro de sus justas inclinaciones y tendencias internas y que evita falsear el misticismo tan castigado ya en ese sentido, produciendo obras débiles e inexpresivas.

Hemos visto, pues, como Ravel ha rejuvenecido el arte casi perdido de los antiguos maestros franceses, y como su labor es paralela a la de Debussy, quien encuentra por su parte el camino, partiendo del romanticismo.

Por eso este último, cuya posición de verdadero genio universal estamos lejos de desconocer, se deja llevar a veces por los arrebatos de un franco lirismo desnudo, noble en fin, pues está manejado por un artista superior, pero hijo verdadero de los maestros románticos, sobre todo en la época de «L'enfant prodigue» y otras primeras obras, aunque piadosamente cubierto con el más delicioso y auténtico orientalismo, que unas armonías redondas y sensuales realzan en

perfiles indecisos pero de colorido algo fuerte, exteriorizado musicalmente de preferencia en la forma preludio, forma que con Debussy toma casi un nuevo sentido.

El ambiente raveliano en cambio, especialmente construído sobre el modo menor, y animado casi siempre con esos ritmos de danza que lo acercan una vez más a los clavecinistas, así como también a los españoles, es como una evaporización delgada de maravillosos olores, como formas coloreadas con tintes más lisos pero de perfiles más acentuados.

La distinción más absoluta es además inseparable de la música de Ravel, es música escrita con peluca; no la peluca sólida y auténtica de un buen clavecinista, sino una estilizada y siglo XX. Así puede una obra suya carecer en absoluto de interés, pero jamás desentona ni desciende. El caso de «La plus que lente» no lo encontramos en Ravel.

Claude Debussy crea formas nuevas, cuya desconcertante unidad es más bien ideológica o de ambiente. Ravel, en un sentido estricto de las palabras, se puede decir que no crea formas nuevas; pero cada género que toma como medio de expresión sale de sus manos con un encanto y una frescura antes desconocidas. Porque además pocos como él conocen tan bien los materiales de construcción y manejan con más sutileza los delicados recursos de la técnica musical, que para aquellos que no tienen nada que decir, como ha dicho alguien, es completamente inútil, pero cuya transcendencia es enorme para los que tienen verdaderamente algo que expresar.

Muchos de los que lo critican (hoy por fortuna no son muchos), no deberían ignorar que Ravel es el músico francés más consciente de su arte, y que todo cuanto escribe no es producto del azar, o que sus audacias son medios para ocultar incompetencia. Casualmente lo que se ha admirado siempre en él ha sido la precisión y lo acabado de sus creaciones. «Ningún arte es más lúcido, dice André Suares. No pierde jamás la conciencia. Su música da a menudo la impresión de una máquina maravillosa, de un reloj arreglado a la décima de segundo, de un rodaje ajustado a la centésima de milímetro. Se atribuye a un célebre músico estas regocijadas palabras: Ravel es el más perfecto de los relojeros suizos. La ironía y la alabanza se hacen aquí contrapeso, como en la sinfonía de los péndulos, que anima de una risa casi inquietante «L'heure espagnole». Y sin embargo la intuición queda intacta en este ingeniero musical. Nada altera su gusto, su invención sonora y la esquisita delicadeza de su oído. El vive, piensa, y si se puede decir, el vé por el oído.

Y si sus obras lo delatan como un armonista y contrapuntista maravilloso, (desde luego él ha sido el mago inimitable de las séptimas mayores que constituyen uno de los principales centros nerviosos de su estilo armónico), no es menos asombroso su conocimiento de la técnica instrumental, lo que ha hecho de Ravel, y este es

quizás su más alto mérito, el verdadero virtuoso de la orquestación moderna al lado de Strawinsky. Cada instrumento que él hace vibrar para hacerle intérprete de una expresión, es inmediatamente dignificado por el contacto de su personalidad, ensanchado infinitamente en la forma más inesperada hasta la más escondida posibilidad mecánica, con el fin de ponerla al servicio de su sensibilidad tan especial.

Por eso los pianistas han quedado asombrados con la técnica que crea en «jeux d'eaux» una de sus primeras obras, y de cuya influencia no está ajeno el mismo Debussy, cuyas «Estampes» aparecen en el año siguiente a la publicación de «Jeux d'eau», exhibiendo una técnica pianística bastante emparentada con la de dichas obras. Como todo innovador de la técnica del piano, procede naturalmente de Chopín y de Liszt; del gran Liszt que abre caminos inexplorados al instrumento del cual ha sido uno de los grandes virtuosos.

Los arpistas igualmente se han asombrado con la técnica de la «Introduction et Allegro» para Arpa, instrumento de cuerda, flauta y clarinete. Los violinistas aseguran que pocas veces habían visto mayores audacias que aquellas que se encuentran en «Tzigane», Rapsodia de Concierto que ha estrenado últimamente, así como las que invaden en todo momento la Sonata para Violín y violoncello. Se entiende que los violoncellistas comparten la admiración. Los cantantes se han encontrado ante un estilo especialísimo en más de alguna canción y sobre todo con la libre declamación de «L'heure espagnole» y en una de sus últimas obras líricas: «L'enfant el les sortileges».

No hay conjunto coral, que leyendo todas o algunas de sus tres canciones para coro mixto sin acompañamiento no se haya asombrado ante los diversos recursos ideados por la inagotable fantasía del autor, y ayudados por el texto original en los cuales se nos muestra poeta modernísimo y delicado, para decir cosas antiguas con un lenguaje renovado en la forma más peregrina e ideal.

Y luego ese arte quintaesenciado de la orquesta, donde la combinación de timbres producen las sonoridades y la atmósfera más imprevistas y que aparece ya en la «Rapsodia española» llega a culminar en ese monumento pagano, construído con luces, con perfumes más que con sonidos y que es la joya más rica y más preciada de la moderna literatura orquestal: «Daphnis et Chloé». En esta obra se llega a lo imponderable. Podría decirse que el autor posee el secreto de mezclar no ya átomos, sino «iones» sonoros. Además Ravel ha llevado aquí bastante lejos el género ballet, que ha pasado por tan tristes períodos de decadencia, dada la facilidad con que puede llegar hasta lo grandioso como degenerar en el más bajo y monótono género de música.

A Ravel pertenece, pues, gran parte del trabajo de dignificación del ballet moderno.

En realidad «Daphnis» va mucho más lejos que un simple ballet. Esta obra monumental es una verdadera Sinfonía coreográfica tanto por la importancia intrínseca de la parte orquestal, que se ejecuta a menudo sin el complemento de la coreografía, como por la extensión del poema. En realidad nadie mejor que Ravel podía interpretar con la música la tierna poesía de Longo, el antiguo poeta afortunado que pudo cantar por primera vez las suavidades del nacimiento del amor en la adolescencia con el más emocionante descuido de la foma, libre de toda literatura.

El poema musical produce también una atmósfera de juventud, de frescura bucólica; y un amanecer en los campos de Grecia, con música de aguas y flautas de algún pastor que pasa, es comentada por una orquesta de ensueño que sugiere los paisajes como con imperceptibles y delgados colores de acuarela.

Cuando se estrenó la obra en París el año 1912 por la compañía del maravilloso Sergio Diaghilew, danzada por Nijinsky y la Karsavina, hubo un momento de verdadero estupor en los círculos musicales; no se había presenciado una verdadera fiesta de encantamiento más prodigiosa desde el estreno de «Pelleas et Melisande» de Debussy.

Se admiraba precisamente, además de los prodigios armónicos y rítmicos que hacían de «Daphnis» un ballet excepcional, la personalidad tan definida de Ravel como orquestador. Y nada más difícil, sin embargo para este músico como crearse un estilo orquestal propio, cuando Debussy y tantos otros parecían haber llegado ya a la cima del perfeccionamiento en ese sentido y agotado casi todos los recursos de la orquestación. Por eso, haber llegado a realizar el milagro de un estilo propio, claro y preciso en ese dominio de la música, será siempre una de sus más grandes glorias.

Su orquesta donde brilla incomparable todo el tesoro de un minucioso coleccionador de timbres raros y nuevos, procede sobre todo de los rusos, maestros en la física y sobre todo en la química orquestal, aunque asimilada y transformada por un purísimo espíritu francés, que con una sonrisa irónica dibujada en su perfil agudo y un estremecimiento de belleza escondido en el corazón, buscaba una leve y casi despreocupada juventud como atributo de sus concepciones artísticas, y como antitesis al pesado fardo de la decadencia.

«L'heure espagnole», deliciosa «pochade» de Franc-Nohain, algo picante y muy ingeniosa, bien francesa en fin, debía servir a Ravel para mostrar una vez más el poder de su fina ironía por una parte, y su dominio absoluto de la orquesta por otra.

Nada más grotesco que esta «Sinfonía de los péndulos» como se le ha llamado, en la que una alegre y exhuberante esposa de un relojero español del siglo XVIII, ausente según la acción dramática durante el desarrollo de gran parte de la obra, pone a prueba desde todo punto de vista la fuerza y la resistencia física de un pobre arriero,

la paciencia de un bachiller poeta y músico y la solemnidad ridícula de un señorón viejo y enamorado, que en un momento de lirismo no puede terminar una frase en el registro bajo y solicita ayuda a un piadoso Contrafagot.

En cuanto a la orquestación de esta obra prodigiosa, hasta los menos admiradores de Ravel no pueden dejar de reconocer que se ha llegado en ella a límites increíbles en la creación de las combinaciones más extrañas e inauditas.

El espíritu raveliano se encontraba en su elemento en esta obra, asi como en «L'enfant et les sortileges», fantasía lírica, texto de Colette, una de sus últimas obras, y que junto con «L'heure espagnole» forman hasta este momento toda la contribución que Ravel ha pagado a la música dramática. Se comprende que este arte dramático tenía que estar en las antípodas del wagnerianismo, que es grande y noble, pero que ha tomado otras vías para expresar también purísimas bellezas.

Además de «Daphnis et Chloé», Ravel ha continuado en su obra ennoblecedora del género ballet, cuyo emperador absoluto es quizás hoy día Strawinsky, adaptando a la escena, de acuerdo con un libreto original y bajo una admirable orquestación, sus deliciosas piezas infantiles coleccionadas con el nombre de «Ma mere l'oye».

Y a propósito, parece que no una simple casualidad, sino tal vez el efecto de un oculto mecanismo psicológico algo complejo es lo que ha llevado a los espíritus que gustan disfrazar su emoción con la ironía y el ingenio, a hablar tantas veces a los niños por medio de obras musicales más o menos puestas a su alcance. Quizás el horror a la grandilocuencia, el apego a la simplicidad es lo que induce a estos maliciosos papaes musicales a regalar con ingeniosos juguetes sonoros al mundo infantil.

«Adelaide» o «El lenguaje de las flores», adaptación coreográfica de los sorprendentes «Valses nobles et sentimentales» y la «Valse», poema danzado, lleno de fuerza, colorido y originalidad constituyen otros valiosos aportes de Ravel al enriquecimiento del arte de la Danza.

Entre las obras de piano se percibe el comienzo de una carrera definida con el «Menuet antique», escrito aún según fórmulas algo, escolásticas, pero donde ya el deliciosos y sensual frotamiento de las séptimas mayores anuncian al futuro paladín de esta suave disonancia.

Luego, «Jeux d'eau» inicia, como hemos dicho, un nuevo estilo pianístico que se continúa en «Miroirs» y la deliciosa «Sonatine», desarrollada con toda coquetería según los moldes establecidos, pero aérea y graciosa como pocas de sus primeras obras. Es de observar como ciertos artificios armónicos de esta obra pudieron haber influído en algunos giros de Puccini, aunque en este último son puestas al servicio de un arte que no campea por cierto en las alturas.

Cronológicamente siguen a estas obras: «Gaspard de la nuit» y los prodigiosos «Valses nobles et sentimentales», que corresponden dignamente al título de nobles. Aquí se puede ver como otra forma musical es dignificada por el gran músico francés.

Los «Valses nobles et sentimentales» casi marcan una época en la evolución armónica de Ravel, cuya obra total es sin embargo difícilmente divisible en épocas definidas, como ocurre con Debussy y otros autores. Hay una notable homogeneidad general en el estilo de sus producciones de diferentes períodos de sus carrera artística.

En los Valses nobles encontramos algo más que simples apoyaturas no resueltas, falsas relaciones, séptimas mayores y novenas de segunda especie; todos recursos de expresión musical en los cuales Ravel es un maestro consumado. Hay en realidad un verdadero comienzo de vuelo hacia la politonalidad, que en las «Trois chansons madecasses» es un elemento casi constante, aunque no sistemático.

Después de «Ma mere l'oye» viene el «Tombeau de Couperin», maravilloso y significativo homenaje de un músico francés al antiguo maestro de Francia del cual él ha seguido la senda. Este homenaje aparece mucho más significativo cuando consideramos que esta obra fué escrita durante los años de la guerra europea y dedicados cada uno de sus seis números: Un Preludio, una Tocata y algunas danzas antiguas, a sus amigos soldados muertos en la batalla.

Varias de las composiciones que componen este maravilloso «Tombeau», cediendo a la verdadera y espléndida manía que tiene Ravel por orquestar obras ajenas u originales, ya han sido transformados en delicados trozos de orquesta, una orquesta casi de cámara, en los que el autor se revela nuevamente como uno de los más hábiles artífices de la masa sonora de la actual generación de músicos.

Las obras de canto forman un importante block de igual personalidad en la obra raveliana.

Después de breves ensayos como «Sainte», «Deux epigrammes de Marot», «Si morne» que son ya notables, y de algunas Cantatas para optar al premio de Roma, llaman en primer lugar la atención la suite «Scheherazade» con palabras de Tristán Klingsor y «Le noel des jouets» en el que Ravel ya se presenta como curiosísimo *poeta escribiendo la letra. Luego las «Histoires naturelles» tan discutidas* y que son uno de los más característicos exponentes del arte de Ravel, tan cercano al de Moliere y La Fontaine.

Los tres poemas de Malarmé, de 1913 son deliciosamente escritos para una voz con acompañamiento de cuarteto, piano, dos flautas y dos clarinetes. Finalmente encontramos diseminadas en su obra varias notables armonizaciones de cantos populares griegos y de otras nacionalidades.

La música de cámara está representada en primer lugar por el notable Cuarteto de cuerdas en fa, de una sólida construcción y

de una belleza imponderàble que puede apreciarse sobre todo en el primer movimiento. Luego el Trío para piano, violín y violoncello, cuyos ritmos de 5|4 del primer tiempo acaso sean un vestigio de influencia vasca, y el Duo o Sonata para violín y violoncello, joya musical largamente cincelada por el artífice Ravel y dedicada a la memoria de Debussy. Nada es más extraordinario en esta obra como el despliegue de recursos técnicos en ambos instrumentos para producir un ambiente lleno y sonoro. Con dos notas bien escogidas, como dice Vuillermoz, evoca un acorde completo. Todo el arte de prestidigitador consiste en saberlas elegir; «subiéndose las mangas se compromete a modelar toda una sinfonía no sirviéndose más que del pulgar y del índice, y gana naturalmente la apuesta».

Ravel, se puede decir que ama la dificultad vencida con el ingenio, y se divierte con el peligroso juego de los recursos de la técnica musical.

Igual que todos los músicos, ha sufrido influencias, de las cuales poco a poco, como ocurre con todos los verdaderos artistas, se ha ido apartando, encontrando muy joven aún una vía personal.

Estas influencias, aparte de la Chabrier, reconocida por él mismo, son sin duda las de los rusos, que introdujeron su libertad y su color en la Europa occidental con tan espléndidos frutos.

Se ha exagerado sin embargo una influencia; la de los españoles, especialmente la influencia racial vasca.

Los últimos descubrimientos de los franceses, que en estas cosas, son especialmente cuidadosos, nos lo muestran finalmente como un genuino hijo de Francia.

Y no podía ser de otro modo, aun cuando sabemos que nació en Ciboure (7 de Marzo de 1875) y que Ciboure es un pueblecito vasco francés de los bajos Pirineos, cerca de San Juan de Luz. Ravel vivió gran parte de su niñez en París, de donde eran sus padres, cuyo verdadero apellido parece haber sido Ravez; apellido que lleva, al decir de Henry Prunieres uno de sus abuelos, ministro de Carlos X, y que un error de registro civil transformó en Ravel. Así ha podido resistir sobre todo, y esto es de importancia, a las inquietantes sospechas de una ascendencia judía que se quizo atribuirle.

Acaso en sus muy tiernos años pudo asimilar algo del ambiente del pequeño pueblo de regocijados pescadores, situado en las pintorescas faldas de una colina a cuyos pies pasa el Bidasoa.

Mas, si las alegres, casi paganas canciones de los aldeanos pudieron herir ese oído y esa mente que tan delicado arte habrían de producir, es el caso que aparte de ciertos curiosos rasgos, casuales tal vez, de su físico enjuto, seco, seco y resistente, nada hay de vasco en Ravel, ni en su espíritu ni en su arte, tan francés y tan latino. Porque si Ravel ha vuelto a menudo su atención hacia España, prueba de ello la «Habanera», la «Rapsodia española». «L'heure espagnole» la «Canción popular española», la «Vocalización en forma

de habanera», es una excursión por la España morisca y meridional, en busca del color y la sensualidad de sus cantos y el ritmo de sus danzas.

Toda la educación de Ravel es netamente francesa, más aún, es parisiense.

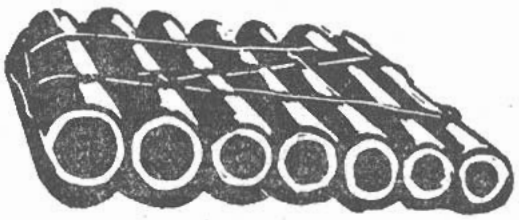
Muy niño aún entra al Conservatorio de París donde obtiene algunos premios de piano y solfeo, y donde empieza ya a diseñarse el libre vuelo de su fresca inspiración. Luego vienen los rigurosos estudios de armonía, composición y contrapunto bajo la dirección de Emile Pessard, Gabriel Fauré y Gedalge. Luego, en fin, el tan discutido y odioso «affaire» del premio de Roma no alcanzado jamás, sino en segundo lugar y que dió lugar a tantas curiosas polémicas que Ravel presenciaba tranquilo y noble, sin tomar parte en ellas, limitándose a crear. Después vienen sus no interrumpidos triunfos hasta el día de hoy, en que Ravel viajando por toda Europa presenta sus obras, algunas veces, no siempre, ejecutándolas personalmente en el piano, pues es notable pianista, o más a menudo como Director de orquesta.

Maurice Ravel, es ahora después de la muerte de Debussy, uno de los jefes más prominentes de la moderna escuela musical francesa, donde se destacan tan grandes personalidades mundiales, siendo además un genuino exponente actual del genio latino.

Cuando ya tantos han sobrepasado su arte con nuevas y espléndidas audacias y concepciones, es casi un deber por lo menos prestar atención a la pura belleza del arte raveliano, si queremos comprender a los que vienen en seguida.

Debemos mostrarnos verdaderos amigos entusiastas de un artista, que en momentos oscuros han realizado un verdadero progreso musical en el sentido de que hablábamos al comienzo; pero sepamos reconocer el valor de los creadores mientras viven, para no ser, como dice Georges Migot, uno de esos amigos cuyo primer regalo es una corona de flores en los funerales del amigo muerto.

JORGE URRUTIA BLONDEL.





Apuntes sobre el arte japonés

(Con motivo de la Exposición abierta en el Palacio de Bellas Artes a beneficio de la Sociedad Bach)

LA Exposición de Arte Japonés inaugurada a principios del presente mes en el Palacio de Bellas Artes, es uno de los acontecimientos artísticos de mayor trascendencia para la vida intelectual de nuestro país.

Allí vemos reunidos por el esfuerzo paciente de un espíritu refinado como pocos, la señora Luisa Lynch de Gormaz, lacas, telas, tapices y pinturas de los más grandes artistas que haya producido el Japón.

Hacer un análisis crítico de las diversas formas de arte allí representadas sería materia de un artículo demasiado extenso; así nos limitaremos sólo a hacer un breve estudio sobre las obras pictóricas más interesantes, y a dar, en la medida de nuestras fuerzas, una idea clara de sus tendencias y significado.

Las órbitas en que han evolucionado el arte europeo y el japonés son tan diferentes, que la primera impresión que este último produce en una sensibilidad occidental es de profunda extrañeza. Pero luego, cuando llegamos a comprender su lenguaje expresivo, nos damos cuenta de que en el fondo, los problemas que han encarado son los mismos, y que sólo difieren en las soluciones.

Su característica fundamental es la de ser un arte sintético por excelencia; el deseo de subordinación, de eliminación de lo accesorio, de todo lo que no es esencial para la vida misma del cuadro, no encuentra equivalencia en la pintura europea.

Para hacer más claro lo ante ior, extractaremos el siguiente

párrafo del crítico japones Yone Noguchi: «El arte del paisaje (dice en su monografía sobre Hiroshigué) desde aquel de Constable hasta el de sir Alfred East, puede ser considerado ante todo como la resultante de la influencia del medio, a consecuencia de una cierta falta de audacia para desprender la quintaesencia, el alma del paisaje. Por más espléndido que sea el dibujo, nunca logra desligarse de los detalles accidentales, por que se apega demasiado estrechamente a la realidad». Y más adelante: «Su arte, al conformarse a uno de los principios esenciales de la arquitectura que es el de la concentración separa resueltamente todos los pequeños detalles, que sólo sirven para velar y debilitar la impresión viva y esencial; su manera de tratar este secreto de la concentración es absolutamente maravilloso. Es por esto que tiene tal poder de sugestión en sus más bellas obras. El arte del paisaje en Occidente, lo haga mejor o peor que la fotografía, se esfuerza habitualmente por imitar la naturaleza o por copiarla; el artista puede llegar a ser un tímido amante de la naturaleza, jamás el conquistador que la domine después de una batalla feroz. El más gran paisajista de Occidente puede ser un teorizante de los colores o una especie de metafísico, o aun un autor de poemas en prosa; pero es tan a menudo detenido y vuelto circunspecto por la influencia de las ideas recibidas, y se escapa tan rara vez a su vieja tiranía en la expresión de lo que quiere decir o significar, que le es naturalmente imposible el llegar a crear esa pintura de paisaje poético, cuya vida no consiste sino en la sugestión. Penetrad en la naturaleza y olvidadla, para que lleguéis a pintarla sobrepasándola..».

Una pintura japonesa es simplemente un «acorde», una armonía de cierto número limitado de colores subordinados a uno dominante. Este concepto, casi musical de la plástica es uno de sus aspectos más accesibles a nuestra sensibilidad.

James Mac Neil Whistler, el gran pintor norteamericano es tal vez el primero que procuró asimilar a la pintura europea la lección del arte japonés. Fué precisamente tras esfuerzos encaminados en este sentido como Whistler llegó a desembarazarse de la realidad sensual inmediata, y a crear una nueva fase del arte occidental en la cual se combinan la realidad y la imaginación en un ritmo armonioso. Así nacieron aquellas obras tituladas sencillamente «armonía en negro», «arreglo en blanco y negro», «armonía en grís y verde», etc. Tras él una pléyade de artistas fueron a renovar su inspiración en la frescura de este arte sabio y a la vez espontáneo. Citaremos entre los más grandes a Toulouse-Lautrec, Van Gogh, y de los actuales a Matisse cuyo concepto de la composición desarrollada sólo en dos dimensiones, el arabesco rítmico de la línea, y la gama luminosa de su paleta, son fruto de un atento estudio de las estampas japonesas.

Este arte, lleno de sugerencias, nos maravilla además por la ciencia profunda de la composición. No hay línea trazada al azar:

todo elemento, aun la misma firma del autor debe contribuir a realzar el ritmo total. Dice Noguchi en su obra citada: «La firma para un artista occidental es pura y simplemente un signo; la manera de colocarla para nuestros artistas japoneses es cosa seria, pues ellos piensan que debe tener una relación estrecha con el cuadro entero: es por esto que ellos estudian su colocación cuidadosamente. Whistler, a cuya curiosidad y gusto refinado este punto no pasó inadvertido, dió a su firma la forma de una mariposa. Observad su retrato de Sarasate, la «armonía en negro»: retrato de Mr. Huth», o el autoretrato, y comprenderéis claramente qué valor considerable da a su firma en forma de mariposa; ciertamente no se trata de un simple signo, sino de un elemento muy importante del arte del pintor.»

* * *

La pintura japonesa reviste gran variedad de formas: biombos, lacas, kakemonos y estampas. En el presente artículo sólo nos referiremos a las dos últimas, por ser las que se hallan mejor representadas en la Exposición.

Se llama «kakemonos» a las pinturas sobre seda o papel, encuadradas elegantemente por bandas de suntuosas telas, montadas sobre una hoja de papel grueso y enrolladas en un cilindro de laca o marfil.

Dice M. Gonse en su obra «L'art japonais»: «El kakemono es el cuadro de los japoneses. No hay casa acomodada que no posea varios. Se les desenrrolla y se les cuelga en los tabiques interiores los días en los cuales se recibe a un amigo, o cuando algún extranjero os honra con su visita. Un sitio llamado «tokonoma» se reserva de ordinario en las casas burguesas al kakemono. El marco de seda de estos rollos es amenudo del mayor lujo, de una variedad de dibujos infinita y de los colores más delicados que armonizan maravillosamente con la pintura misma».

La estampa es en cambio una forma de grabado en madera. Por su costo menor, ya que de cada obra se imprimen varios ejemplares sobre papel, fué el medio de expresión de la escuela llamada vulgar, «ukiyo-e», «la escuela de la vida que pasa», denominada así por que en contraposición a las escuelas académicas de Tosa y de Kano que reflejaban el gusto demasiado exclusivista de la aristocracia, se interesaron por todos los aspectos de la vida, y dignificaron aun aquellos que hasta entonces habían sido considerados triviales o vulgares.

Casi todos los grandes artistas, a partir del siglo XVIII militaron en esta escuela, y así vemos que Hokusai, Utamaro, Sharaku, Toyokuni, Kunisada, Hiroshigué, etc., rara vez se expresaron por otro medio que el de la estampa en colores.

* * *

Entre los kakemonos que posee la señora Lynch de Gormaz hay uno especialmente que nos fascina: una rama de camelia con dos flores rojas, colocada con un sentido maravilloso de equilibrio en un gran espacio vacío. Lleva en un rincón la firma de Korín.

Este pintor es realmente un mago en el arte de equilibrar los espacios pintados y los espacios vacíos: ambos están concebidos en una armonía tal, que el vacío llega a adquirir bajo su mano un valor plástico igual al del espacio decorado.

Tres kakemonos de Hokusai son también obras maestras: uno representa una figura mística que extiende una copa de la cual surge hacia el cielo una especie de torbellino. El segundo, una figura arrodillada frente al monje Fuji, es de una composición sencilla a la vez que grandiosa; y el tercero, un pastorcillo de cabeza erizada que toca una pequeña flauta bajo un sauce, es la armonía más deliciosa de grises, azules y rosas desvaídos.

Entre las estampas también se destacan dos obras de este artista genial, que se complacía en llamarse a sí mismo «guako-rodjin», «el viejo loco de dibujo». Son dos paisajes de su serie de «las 8 cascadas». Se caracterizan por la gama fría de su colorido: grises, azules y verdes, apenas realzados por débiles toques de rojo ladrillo. Son de una composición admirable. Especialmente aquella que representa una cascada que cae verticalmente desde el extremo superior izquierdo hasta el primer término cruzado por un puente, admira por su equilibrio, que sirve a Mr. C. Bragdon de materia para un interesante análisis geométrico en su ensayo titulado «a dissertation on dinamic simmetry».

Como el analizar el arte en esta forma es tarea propia de eruditos, sólo trataremos de estudiar los tesoros de ritmo que contienen las estampas expuestas dejándonos arrastrar por la música interna de su composición.

Con Toyokuni, Sharaku, Eishi, Utamaro, Kunisada e Hiroshigué llega a su apogeo el arte de la «ụkiyo-e». Las obras de estos autores, espléndidamente representadas en la colección de la señora Lynch nos dan una idea clara de lo que fué el arte japonés del siglo XVIII y principios del XIX.

Sharaku y Toyokuni, pintaron especialmente figuras de actores. El primero, genio colosal y trágico, con su manera ultra-sintética de caracterizar, nos asombra con sus retratos expuestos en la segunda sala.

Toyokuni, más sereno y equilibrado, cautiva el espíritu por su sobriedad de colorido y ciencia de la composición. Nos interesa especialmente en una estampa que representa a un actor vestido de gris y sentado en un banco. El movimiento general de la composición

basado en el de la figura, colocada en una diagonal que sube de izquierda a derecha, está sostenido por el ramaje de un árbol que acentúa este movimiento en la extremidad superior izquierda del cuadro. A su vez, la línea del banco y un trozo de follaje interrumpen este movimiento general, produciendo una sensación de equilibrio perfecto.

Utamaro y Eishi son los pintores más graciosamente femeninos de la escuela vulgar. Son también los mejores intérpretes de la vida de la mujer japonesa.

Utamaro, el «hiperesteta» como lo llamara Von Seidlitz, con el ritmo nervioso y dinámico de su composición seduce por la elegancia exagerada y por la esbeltez casi inverosímil de sus mujeres de ensueño.

La obra de Eishi en cambio, de una poesía más sosegada, nos da una impresión serena con la composición estática de sus estampas de mujeres sentadas, concebidas en tonalidades discretas de grises y dorados pálidos.

De Kunisada mencionaremos una estampa deliciosa que representa una mujer que se cobija de la nieve bajo un quitasol. Por medio de una armonía sutil de grises, pardos, azules y rojos obscuros, consigue trasmitir al espectador la melancolía pálida de los días de nieve.

Por fin, hablaremos de Hiroshigué y de su «Tokaido» o viaje a Tokio, libro de imágenes que se desarrolla como una visión del país de las hadas a lo largo de los muros de la tercera sala de la exposición.

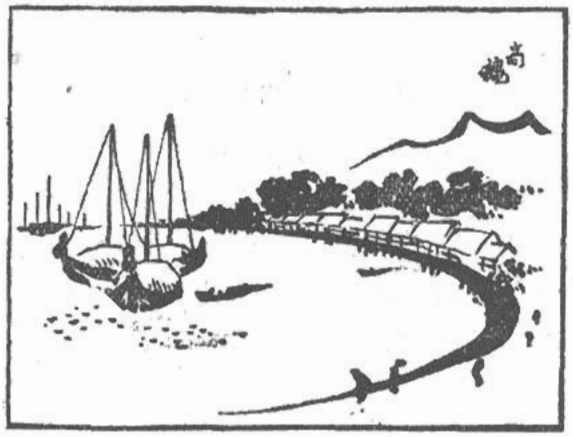
Hiroshigué más que un paisajista es un poeta. Busca en el mundo exterior sólo un reflejo de sus exquisitos estados de alma. A quien contemple sus obras lo hace percibir la música que se oculta tras de los fenómenos de la naturaleza. Así una estampa que representa un grupo de campesinos sorprendidos por la lluvia, nos sugiere por medio de una armonía de grises, verdes y ocres desvanecidos las sensaciones poéticas y musicales que evoca en nuestro espíritu un día lluvioso en el campo. Por las sugestiones que encierra sólo se podría comparar a una obra del arte de Occidente, no pictórica sino musical: «Le jardin sous la pluie» de Debussy.

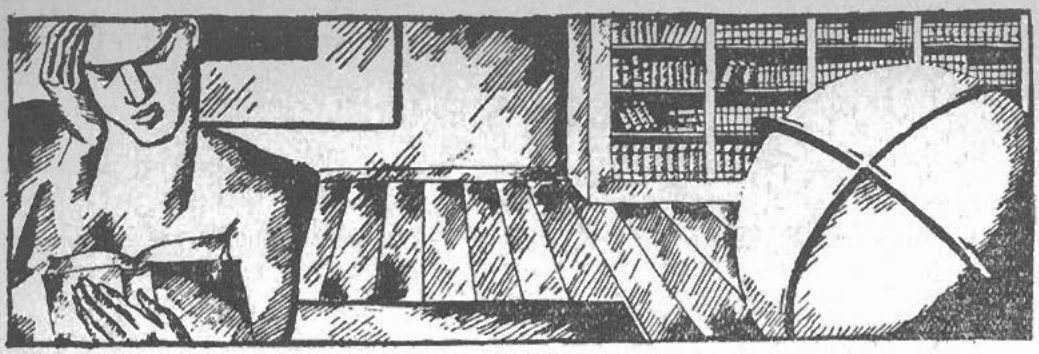
Otro aspecto de la obra de este pintor es su concepto espacial. Para Utamaro o Sharaku, la composición tiene sólo dos dimensasiones: Hiroshigué la concibe en profundidad. Es por esto el más europeo de los japoneses, si bien su manera de resolver el problema es diferente: mientras el pintor occidental procura penetrar en la tercera dimensión por medio del claro-obscuro, el artista japonés lo consigue, prescindiendo del modelado, gracias a una valorización de una justeza incomparable. A este respecto, podemos considerarlo como el precursor del impresionismo francés, y es conocida de todos la influencia capital que le cupo en el desarrollo de esta tendencia artística que abarcó el último tercio del siglo pasado.

El arte japonés, que ya ha dado tantas y tan sabias lecciones al Occidente, por su intensidad y extraordinaria fuerza vital, nos hace pensar en el mundo de sugerencias que aun no han sido asimiladas por nuestros artistas, y que pueden ser provechosas para el desarrollo de las actuales tendencias pictóricas.

Es por esta razón por la cual nos hemos atrevido a tomar la pluma, en la convicción de que, como lo hemos afirmado al comenzar el presente artículo, la exposición organizada en el Palacio de Bellas Artes es un acontecimiento de la mayor trascendencia para la vida intelectual de nuestro país.

ROBERTO HUMERES SOLAR.





Los Libros

I. «La música«, su origen, base y elementos constructivos.
II. Beethoven».
Por el Pbro. Pedro Valencia Courbis y correspondientes a los números 1 y 2 de la Biblioteca Cultura Musical.

El hecho de publicar en Chile dos libros sobre asuntos musicales es un esfuerzo digno de encomio que nosotros más que nadie valorizamos debidamente. Las dos obritas del Sr. Valencia Courbis, que merecen por ello una alabanza, están destinadas a la divulgación pedagógica, cumpliendo sus fines por el estilo sencillo y claro en que están escritas. Naturalmente el afán de dar un cierto orden a los conocimientos que se quiere transmitir, prima sobre la investigación personal que en estos casos es muy ingrata si se toma en cuenta que ya casi se ha agotado todo estudio sobre los temas elegidos.

En el primero titulado «Música» se toma como base fundamental el método y las ideas de Vincent d'Indy desarrolladas en el interesante Curso de Composisión musical de dicho autor. En realidad, es casi un compendio de esa obra con algunas otras ideas intercaladas.

El libro sobre Beethoven, más homogéneo, contiene una ordenada biografía del gran músico y un breve comentario sobre casi cada una de sus obras.

U.



Revistas de Revistas

LA REVUE MUSICALE (París, año VIII N.° 8 Junio).

OEDIPUS REX por Arthur Lourié.—Interesante juicio crítico sobre la reciente obra de Strawinsky; el compositor, al tratar musicalmente un texto latino mira, en cuanto forma, hacia la ya difunta de la ópera oratorio haendeliano. El artículo de Lourié da una idea bien completa, como puede juzgarse por los párrafos siguientes:

«Oedipus Rex marca una vuelta a Haendel. Vuelta imprevista porque las últimas obras de Strawinsky tendían a Bach y por eso mismo negaban a Haendel»: el crítico opone la concepción esencialmente polifónica, en incesante movimiento, al estatismo armónico de Haendel, «ese general alemán «es-musique» que componía en Londres una música impersonal, tan convencional y formal como el lenguaje jurídico...» «A la dialéctica polifónica reemplaza en Oedipus Rex la dialéctica armónica»... «La armonía, (de la obra) parece a primera vista escolástica y banal. En realidad ella es nueva y extraordinaria... la música está bien barnizada, perfectamente pulida... es exacta, lapidaria, densa y se reduce a una extrema economía de los medios. Todo allí es necesario, no halla uno rastro de esa sobreabundancia ni de esos desencadenamientos sonoros que nos maravillan en «Les Noces». «La primera impresión que produce esta música es la de vuelta a un clasicismo desde mucho tiempo abandonado; pero mirándola de cerca uno ve que el compositor habla en la forma que le es propia, sin comparación con otra alguna». Tenemos, en suma, con Oedipus Rex una nueva fase del estilo strawinskyano que tanto desconcierta a muchos por estos constantes virajes.

WANDA LANDOWSKA O LA VUELTA A LAS «HUMANIDADES» DE LA MÚSICA por André Schaeffner. Misión no divulgada entre nosotros aun es la que lleva adelante Wanda Landowska, la gran clavecinista polaca. Como bien lo hace notar Schaeffner, a través de una verbosidad tal vez excesivamente «barroca», a Wanda Landowska se debe buena parte de lo que hoy pueden beber los músicos en las fuentes del pasado; instruidísima erudita, crítica fina y valiente y más que todo artista admirable, Landowska revela en su

«clavicembalo» la interpretación más fidedigna de los grandes autores de los dos últimos siglos.

MÚSICA SUPRA-SENSIBLE Y MÚSICA HUMANA, por Raymond Petit.

Breve estudio en que se procura desentrañar el antiquisimo problema de las relaciones de la música con el mundo espiritual superior. Si la música «corresponde» a realidades supra-sensibles no lo sabemos, pero desde que el hombre se ha servido de ella, le ha atribuído una fuerza espiritual única.

LA REVUE MUSICALE (París, Año VIII N.º 9 Julio):

MODERNISMO Y NOVEDAD, por Ch. Koechlin. ¿Quién no ha meditado sobre la curiosísima trayectoria de la música moderna, sobre la insaciable sed de novedades técnicas, de revoluciones anuales de genios que se renuevan a cada paso? Koechlin hace un estudio juicioso cuya lectura convendría a muchos, sobre la verdad que rara vez se dice, o sea de que lo único que subsiste es la *música* noble, fina y sincera, hállese vestida con simples acordes consonantes o con armonías politonales. Si Bach está en pie y cada día nos parece más fresco y más rico, es precisamente porque encarna la libertad absoluta de procedimientos unida al dominio de todos los conocidos en su tiempo, la despreocupación de la moda, de todo apego a rutina como a todo snobismo.

LA SUITE EN LA MÚSICA MUSULMANA, por J. Rouanet. Interesante estudio en que se prueba con ayuda de documentos de diversos países musulmanes que la forma «suite» fué practicada en Oriente desde muy antiguo; habría ella, después, pasado a nuestro arte a través del mozárabe español. El estudio se publicó en el número de que damos cuenta y en el anterior.

LA REVISTA DE MÚSICA (Buenos Aires, año I N.º 2, Agosto.

EL CENTENARIO DE UN MÚSICO ITALIANO TOMASO TRAETA, por A. de Angelis. Recuerdo histórico-crítico del segundo centenario del nacimiento del compositor Traetta, en que se pone de relieve la importancia de este artista con respecto a la reforma de Gluck.

ROBERTO SCHUMANN CRÍTICO MUSICAL, por G. Petrucci. Schumann en sus escritos muestra espíritu combativo y poco amigo de hacer concesiones a la vulgaridad. El Sr. Petrucci, no parece hallar razonable que combatiera la influencia de Rossini, Donizzetti y de Meyerbeer, un apóstol como fué Schumann del arte grande y noble de Bach y de Beethoven.

S.

Crónica Musical

Temporada lírica

Sería tan ajeno al carácter musical de esta revista tratar de Bohéme o de Gioconda como ocuparse del problema del salitre o del abaratamiento de los consumos.

Para toda persona medianamente culta, la Opera constituye hoy día un espectáculo falso, anacrónico y de mal gusto, que no resiste a una crítica ilustrada y veraz.

«La Opera ya no entusiasma al pueblo, y nunca ha logrado satisfacer a los refinados» constata un crítico francés, y esta observación general que aceptamos sólo con reservas por lo que se refiere a la obra de genios como Gluck, Monteverde, Wagner o Debussy, se aplica con toda su fuerza a las ridículas creaciones de Ponchielli, Leoncavallo, Puccini, Massenet, Catalani, Mascagni, y todo el resto de la caterva de músicos raquíticos que hallaron en el género lírico un medio fácil de adquirir notoriedad y fortuna.

Porque la Opera es una industria lucrativa, que en Italia tiene igual importancia que la cinematografía en Estados Unidos. De ella viven casi todos los músicos italianos, que en nuestros días aun siguen produciendo óperas con profusión espantable; y a su sombra prospera toda una fauna de «impresarios» «primas donnas», «tenorinos» y «ballerinas». La «Scala de Milán» es el foco de este comercio de la charlatanería cantada y de los oropeles carnavalescos que embelesa a los bobos. De allí parten periódicamente las «Compañías líricas», y se desparraman por todo el mundo, como las epidemias, a contagiar el virus del mal gusto.

A Chile llegan invariablemente al empezar la primavera. Se cuelan al país por el primer boquete que el sol de Septiembre abre en las nieves cordilleranas, y luego se aclimatan admirablemente al ambiente criollo y rutinario de nuestro país.

En las Fiestas Patrias, la Opera alcanza un papel de gran solemnidad e importancia: la «Noche de Gala» en que todos los personajes abigarrados de Fausto o de la Traviata cantan la «Canción Nacional», constituye una ceremonia oficial con el mismo título que

el «Te Deum» o la «Parada Militar». Y tan penetrados están la mayor parte de los chilenos de esta fatalidad ineludible de la Opera, que las autoridades siempre subvencionan a los empresarios por temor de que falle el tradicional espectáculo, y estamos seguros de que cuando el mundo entero haya rechazado para siempre este género como una cosa absurda, se irán a desenterrar de algún museo histórico los «Mefistófeles», «Duques de Mantua», «Lucías», «Traviatas» y demás títeres indispensables para que no se suprima la consuetudinaria temporada lírica en el Municipal.

UN TRIUNFO DE HUMBERTO ALLENDE EN BUENOS AIRES

Como tuvimos ocasión de afirmarlo en el número pasado de esta revista, nuestros compositores han encontrado siempre mayor estímulo y comprensión en el extranjero que en su misma patria. Tal es por ejemplo el caso de Humberto Allende, consagrado por la crítica europea como una de las figuras más fuertes y originales que cuenta el arte americano, y que acaba de regresar de Buenos Aires, a donde fué invitado por diversas instituciones musicales que deseaban ejecutar sus obras.

Uno de estos conciertos, que tuvo lugar en la Sociedad «El Diapasón» que es tal vez el centro más prestigioso de la cultura musical en la vecina República, mereció los entusiastas elogios de la crítica, como puede verse en los párrafos siguientes que extractamos de un largo y concienzudo artículo del diario «La Prensa»:

«El compositor chileno, maestro P. Humberto Allende, algunas de cuyas obras de cámara se ejecutaron ayer por la tarde en Diapasón, es una de las más destacadas personalidades de la música ibero-americana y uno de los pocos artistas continentales que ya gozan de fama en Europa.

«Hace varios años, en el Colón, en un programa de obras sinfónicas de compositores chilenos, conocimos dos producciones de Allende: concierto para violoncelo y orquesta y serie sinfónica «Escenas Campestres». La primera, que mereció un caluroso elogio de Claude Debussy, tan parco en este sentido, es una obra robusta y elegante, modernamente realizada, en la que se evidencia un músico sólido y un artista sobrio; la segunda, serie orquestal de más moderna factura, de un profundo y pintoresco carácter popular chileno, instrumentada con notable sentido del color orquestal, puede conceptuarse como una de las mejores obras americanistas que se hayan escrito en el continente.

«Ricardo Viñez, representante de la música moderna, nos dió a conocer posteriormente las hoy célebres en Europa, «Tonadas Chilenas», doce piezas muy pianísticas y muy modernas, en las cuales Allende estiliza aires de su pueblo, cuyo cancionero ha estudiado

consciente e inteligentemente, logrando extraer, diremos, de las canciones y danzas vernáculas, el hondo sentimiento, el sabor y el carácter rítmico, que lleva luego a la obra artística con personalidad y originalidad.

«En casi toda la hermosa labor musical de Allende, expláyase, indefinido casi, el aroma del cancionero chileno, sin uso directo de motivos populares, por un profundo trabajo de asimilación, que le permite expresarse naturalmente, dentro del sentir sonoro de su raza.

«El concierto de ayer en Diapasón, fué una brillante y bella afirmación de lo que adelantamos; las obras escuchadas, posteriores a las sinfónicas que acabamos de mencionar, evidencian en Allende una evolución segura de su talento, una mayor madurez de su ideal americanista y una mano más experta, que ya realiza plenamente lo que se propone, para honra de su país y de nuestro arte continental, dentro de distintas características regionales, uno e indivisible como nuestro idioma y como nuestra raza.

«Con esta audición, el maestro P. Humberto Allende consiguió un señalado triunfo artístico. El público calificado de Diapasón, compuesto en su mayoría por compositores, músicos y artistas, supo apreciar en lo mucho que vale la labor de este compositor sobrio y noble, que aporta a la música americana una nota original y de relevantes merecimientos.

«La antigua y prestigiosa institución cultural, que es Diapasón, tuvo una visión clara del talento de Allende, al brindarle hospitalidad amplia, hospitalidad tradicionalmente argentina, que suele ser desmentida por algunos, no ciertamente para honra suya; pero que es una cualidad de la que debemos enorgullecernos, desde que nos proporcionó el grato placer de hacer justicia a uno de los más eminentes compositores hispano-americanos».

NUESTRO SUPLEMENTO MUSICAL

Hubiéramos querido ilustrar las ideas que exponemos en el artículo sobre «El misticismo en el arte de Bach» con algunos ejemplos tomados de sus Oratorios o de sus composiciones de órgano, obras que como hemos dicho constituyen la expresión más íntima y sublime del genio de su autor.

Pero juzgamos que no sería acertado presentar un trozo de «La Pasión» o del «Oratorio de Navidad» aislándolo de la acción dramática con la cual forma un todo orgánico; y otras obras no tenían cabida en el marco reducido que permite un suplemento musical.

Así hemos debido recurrir a los «Geistliche lieder», sencillas melodías espirituales, cuya armonía Bach se limitó a señalar con un bajo cifrado. Mas, así como la pequeña gota de agua revela todas las

propiedades que contiene el océano, en estos cánticos vemos reflejada el alma insondable y mística de Bach.

La nostalgia del eterno reposo, uno de los aspectos fundamentales que reviste en esta música el sentimiento místico, se expresa con suave y penetrante poesía crepuscular en «Der Tag ist ihn», o bien se exalta con vehemencia dolorosa en «Komm, süsser Tod».

En la traducción que damos del texto de estas canciones, si no hemos conseguido una equivalencia verbal rigurosa, por lo menos creemos haber conservado fielmente su sentido poético.

La misa de Pereira será cantada en Washington

Todos los años, el día 24 de Noviembre se lleva a efecto en la Catedral de San Patricio en Washington una misa solemne a la cual asisten los representantes de todas las naciones de América.

En esta misa, que reviste un carácter pan-americanista, es costumbre ejecutar música propia de alguna de las naciones concurrentes. Y en el presente año, ha sido elegida para esta ocasión la Misa en ré del compositor chileno señor Celerino Pereira L., a quien felicitamos calurosamente por la honrosa distinción que ha merecido su obra.

Nuestro saludo a «El Mercurio»

Aun cuando por resolución del Consejo de la Sociedad Bach «El Mercurio» fué saludado por el Director en nombre de cada una de sus reparticiones, no podemos dejar en este número de hacer llegar al decano de los periódicos de habla castellana y de nuestro país, la expresión de simpatía y adhesión entusiasta en este su primer siglo de vida.

Los asuntos musicales deben a «El Mercurio» y en especial a su actual Director Don Carlos Silva Vildósola, señaladísimos servicios; en un país como el nuestro, demasiado imbuído en las clasificaciones convencionales, rara vez, antes de los artículos del Sr. Silva Vildósola se habían tratado materias concernientes a otras artes que a la literatura, en el pie en que la prensa comentaba una crisis ministerial o una cuestión de comercio. «El Mercurio» se ha preocupado incesantemente de la cultura chilena y en este terreno, le cupo ser el auxiliar más valioso, tal vez el único organismo ajeno a ella misma, con que la Sociedad Bach ha contado siempre en sus campañas en pro de un mejoramiento de las condiciones en que se desenvuelve la vida musical del país.

Reciba «El Mercurio» en las personas de su Director Don Carlos Silva Vildósola, del Sub-Director Don Clemente Díaz y del Crítico Musical Don Fernando Orrego el saludo cordial de la Dirección y Redacción de «Marsyas».

La Exposición de Arte Japonés

A principios del presente mes fué abierta en el Palacio de Bellas Artes una exposición de obras japonesas de la colección particular de la señora Luisa Lynch de Gormaz, y cuyo producto de entradas era destinado generosamente por la organizadora a fomentar la obra de cultura que desarrolla la Sociedad Bach.

Constituyó esta exposición una nota de gran refinamiento en la presente temporada, y una lección de incalculable provecho para nuestros artistas, que pudieron admirar allí reunido un conjunto maravilloso de obras de los grandes genios del arte japonés.



LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE MÚSICA DE FRANCFORT

Francfort, ha sido, durante el verano de 1927, la sede social de la música. El mérito de emprender y llevar cabo la obra sin precedentes de presentar la música ante nuestros ojos, en sus aspectos más familiares e inesperados, y demostrar toda su influencia en la vida humana, debía recaer sobre Alemania siempre tan estrechamente ligada a los destinos de la música.

La Exposición de Francfort, acaba de evocar su historia en forma magistral y emocionante, con toda sencillez, sin el menor espíritu de réclame, sin énfasis ni pedantería, en tres secciones paralelas: la primera, sistemática, que clasifica el material musical según los distintos géneros y muestra la evolución de las formas instrumentales y vocales—la suite, la sonata, la sinfonía, el lied, la ópera etc., a través de todas las transformaciones del lenguaje musical, de todas las etapas de su impresión, desde los primeros cuadernos de neumas de la Edad Media hasta los últimos procedimientos de la edición moderna. La segunda, tomando en cuenta la relación que existe entre el estilo musical y la cultura de un pueblo, ayuda a darse cuenta del ambiente y de la razón de ser de las grandes épocas del

arte, en salas de música reconstruídas con lujo de detalles y amobladas con objetos auténticos y valiosos. Nos parece que el propio Schumann acaba de levantarse de ese piano entreabierto, en tal pieza de estilo Niedermayer saturada de un sentimentalismo provinciano lleno de encanto. ¡Y qué bien se sentiría Mozart en este otro salón rococó perfecto dentro de la armonía de su estilo!

La tercera sección, etnográfica, recuerda la historia musical de cada país por medio de sus documentos más valiosos y los más representativos de su cultura propia: manuscritos de valor inestimable, muchos de los cuales son accesibles por primera vez al público, retratos y correspondencias de músicos, partituras originales etc. La sección francesa, gracias al esmero de M. Brussel, es uno de los conjuntos sobresalientes de la exposición, con sus grupos complementarios dedicados a los músicos románticos que vivieron en Francia, a los amigos franceses de Wagner, y a algunas obras célebres, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca del Conservatorio—tales como la famosa partitura de orquesta de Don Juan, legada por Pauline Viardot, y que con ocasión de su traslado a Francfort ha sido asegurada en dos millones de francos. ¿Acaso una breve enumeración de los tesoros que las bibliotecas más famosas del mundo, las colecciones más célebres, han prestado a este templo del arte, podrá sugerir siquiera todo lo que emana de esas vitrinas, que cerradas sobre las palpitaciones más íntimas del corazón, sobre las fermentaciones más atrevidas del espíritu, retienen mudas los grandes gritos de la humanidad? Bajo la anotación tupida y enmarañada como una selva, de Bach; la de Mozart, cuidada como un jardín; la de Beethoven tortuosa, anhelante, formada de penas, encontramos en el sitio mismo en que surgieron, escritas como para nosotros mismos, tal frase, tal página que encantará o emocionará eternamente a la humanidad: «La Pasión según San Mateo», las «Bodas de Fígaro», la «Apasionata», la «Heroica», el «Preludio del primer acto de Tristán» y tantos otros. Acá se leen, trazadas por la mano de Chopín, sobre un papel amarillento, estas palabras: «Sed Felices». Mas allá se encuentra el piano con las cuerdas reforzadas en que Beethoven, sordo ya, escribía para la «Amada ausente». Y cómo no enternecerse ante este cartel de hospedería que dice: «Mozart a los siete años y bajo la dirección de su padre, dió aquí cuatro conciertos del 18 al 30 de Agosto de 1763».

Haciendo parangón a la música de los escogidos, se desarrolla la música popular desde los antiguos folklores hasta las manifestaciones más recientes, de las asociaciones obreras, corales o instrumentales. La sala, que preside como un signo místico, la abreviación «Idas», que designa la Internacional musical de trabajadores, fundada en Hamburgo el año 1926, es especialmente sugestiva. Tanto Austria, Suiza, Holanda, Hungría y la Rusia Soviética, como Alemania demuestran preocuparse seriamente de fomentar la educación mu-

sical de las masas populares y de reaccionar contra la exclusión que les impone el extremo individualismo ha que ha llegado hoy día la producción musical de la «élite». Será este el término de una evolución en la que Beethoven quizás marcó la primera etapa y a través de la cual se ve la música, antes mezclada íntimamente a la vida social de los pueblos, especializarse más y más para el solo goce de los músicos entendidos. La música en la vida de los pueblos: esta frase podría servir de lema a la última manifestación de la Sociedad Internacional de Música contemporánea (S. I. M. C) invitada por la ciudad de Francfort para que diera su quinto festival. Las obras que ejecutó—si se exceptúan las que se han formado en el molde de una tradición post-romántica, que se podría colocar entre Brahms y Saint Saens y que se impusieron en la opinión del jurado por razones sin duda extrañas a los intereses de la música moderna-acentúan el aislamiento trágico a que está reducida la música, accesible solamente a un pequeño número de iniciados. El internacionalismo de las obras contemporáneas reside, no en la abolición de los caracteres distintivos de cada raza, sino en una tendencia común a todas ellas hacia un cierto esoterismo, que parece más fatal que voluntario, una necesidad de reaccionar contra todo convencionalismo.

El panteísmo sutil de Debussy, el paganismo bárbaro de Strawinsky y el puritanismo apasionado de Schonberg, nos sirven de senderos para no perdernos en los complicados laberintos a que nos encaminan sus discípulos. Y de esta manera se podría remontar hasta los contrapuntistas flamencos y a los bizantinos cuyo espíritu no ha muerto, a juzgar por las obras que la S. I. M. C. inscribió en sus programas con un eclectismo de bien mal gusto, que introdujo varias composiciones de las cuales lo menos que se puede decir es que no merecían ni la ejecución sin igual de que gozaron ni el público escogido que de las cuatro partes del mundo vino a oirlas. En particular es muy sensible que Francia haya sido juzgada a través de obras tan poco representativas de su nivel actual, como aptas para reforzar los prejuicios de los extranjeros respecto de su formalismo y su sentido decorativo superficial.

Los rechazados del quinto festival, se encuentran por suerte en buena compañía: «Roussel, Darius Milhaud, Jacques Ibert se consuelan junto con Ravel de su desgracia. Sin embargo algunas obras reanimaron el entusiasmo desfalleciente, del auditorio. El «concertino» para música de cámara de Janaceck, el célebre Tcheco-eslovaco y el concierto para piano y orquesta de Bela Bartok, el jefe de la nueva escuela húngara, representaban ese nacionalismo, que llamaré de «alarde», porque no expresa espontáneamente las virtudes de la raza, sino que la busca en el color local y en los temas populares.

Alban Berg, el vienés que con Hindemith y Krenek está a la cabeza de la música moderna austro-alemana, que ha sido declarado atonal, y que ha llegado al límite del pensamiento musical quintae-

senciado, por milagro recibe todavía algunos efluvios de ese calor lejano que se presiente a través de sus combinaciones extraordinariamente plásticas para su densidad. Pero ha encontrado su camino en el esoterismo, y se mantiene francamente, atrevidamente, en su puesto. Una figura que llama la atención es la de Matías Hauer, el compositor austriaco autodidáctico, que se distinguió por su sistema de los doce tonos. Su suite para orquesta se desarrolla en una atmósfera de ascetismo que evoca un benedictino encorvado sobre sus manuscritos.

La atonalidad produce aquí una sensación no acostumbrada de serenidad armoniosa. Sin embargo, el gran éxito obtenido por el concierto de Ernesto Toch, (Alemania) de un ritmo irresistible, de una orquestación magnífica y de una técnica prodigiosa, pero que no tiene una personalidad bien definida, demuestra bastante que la «élite» musical, misma, se separa con gusto de las abstracciones.

Este festival de música moderna fué precedido por la primera representación del Fausto de Busoni, cuyo ensayo general fué considerado el año pasado en Berlín como un acontecimiento musical. No puedo hablar aquí de esta obra, que merecería amplios comentarios, más que para llamar la atención sobre su autor, una de las figuras más originales de ese neo-romanticismo alemán, que ha sido derrotado hoy día por la ola del «concretismo» que designan bajo el término de «neue Sachlichkeit».

Busoni, saturado de Nietzche y de Hoffmann, resueltamente hostil a las concepciones Wagnerianas, ha tratado el Fausto como «comedia dell arte» de un simbolismo bien ingenuo, pero no sin profundidad y su partitura revela una intensa vitalidad espiritual aliada a una vasta experiencia.

Recordemos también las horas encantadoras transcurridas en ese ambiente de arte y la cordialidad de que fueron objeto los que asistieron a esta exposición de parte de sus anfitriones alemanes. —ROBERT ETIENNE.

ALEMANIA.—Se ha estrenado últimamente en Leipzig la ópera reciente de Krenek, uno de los valores más en vista en la moderna música alemana; «Jonny spielt auf» es el título de la obra que, como simbolización del triunfo americano sobre la decaída Europa, introduce en un género serio ritmos y modalidades propias del jazz.

HUNGRÍA.—A los nombres ya célebres de Bela Bartok y Zoltan Kodaly en la música húngara moderna, hay que agregar a Ladislas Lajtha autor de un cuarteto para cuerdas y piano que ha llamado poderosamente la atención en Budapest.

BUENOS AIRES.—El Colón ha estrenado «El canto del ruiseñor» de Strawinsky, «La Giara», ballet de Casella y las óperas de Rimsky

Korsakoff «La leyenda del Zar Saltan» y «El gallo de oro». A juzgar por una crítica muy severa de Ernesto de la Guardia en «La Revista de Música» (N.º 2, Agosto), la obra de Strawinsky fué recibida con reservas, derivadas no de la novedad de la composición sino de que a los conocedores de Petruchka ha parecido mal hilvanada e insípida. Strawinsky no es ciertamente, en la obra sinfónica publicada con idéntico nombre, el vigoroso animador del «Sacre du printemps» y tal vez, esta misma, al diluirse forzosamente al teatro resulta monótona.

El famoso director de orquesta Ansermet ha vuelto a dirigir la serie de conciertos de la «Asociación Cultural de Conciertos». Entre las obras estrenadas citan especialmente las crónicas musicales bonaerenses: de Strawinsky, una suite de «Pulcinella» (compuesta sobre música de Pergolesi), «El amor brujo» de Manuel de Falla, «Paques a New York» de Honegger, una de las «Sinfonías» de Milhaud, de Ravel las «Chansons Madécasses» y el «Tombeau de Couperin» (La versión de orquesta).

De París.—Los «Ballets russes» de Sergio Diaghilew han puesto en escena en París, con ocasión del vigésimo aniversario de su fundación varias obras recientes. De estas la crítica hace sobresalir el ballet de Prokofieff «Pas d'acier» aun cuando se hacen serias reservas en cuanto al acierto del escenario.

La consagración definitiva coloca a los artistas en compromisos delicados: desde hace uno o dos años se sabía que Ravel terminaba una sonata para piano y violín y se aguardaba inquietamente el giro que adoptaría el gran músico; se ha ejecutado ya la obra, que, a pesar del respeto anticipado por ella, no se acogió con el entusiasmo de antes y aun el final se le tacha de musicalmente pobre.

Un éxito definitivo ha constituído la ejecución última del Concierto para clavicordio e instrumentos de Manuel de Falla. Dentro del ambiente elegante y rico de la música del siglo XVII, Falla ha hecho una creación llena de su ingenio y de la flexibilidad de su pluma. Se considera esta obra como un acierto en la idea de reintroducir el instrumento preferido de Bach en nuestros usos orquestales.

Honegger ha publicado «Chanson de la poire» y «Chant des Sirenes», melodías para canto, flauta y cuarteto.

M. Yves Tinayre, de cuyos conciertos de música antigua dimos cuenta en los números anteriores, dió recientemente otra audición en cuyo programa figuraban obras de Du Fay. Binchois, algunas escenas de Schütz y de Hammerschmied junto con arias de Purcell.

Para que la fama de Filidor como músico no ceda a la que tiene como ajedrecista, los Chanteurs de Saint Gervais, en colaboración con otros artista, han ejecutado el «Carmen Saeculare» de Horacio, con la música de Filidor. Es este un verdadero oratorio pagano que encierra según la crítica bellezas que deberían ser mejor conocidas.

La Exposición de Música de Ginebra

Pocas noticias han llegado hasta nosotros de la curiosa exposición internacional celebrada en Ginebra en Abril del año en curso; tomamos algunos datos de la interesante reseña que de ella publica M. Henry Prunieres en la «Revue Musicale» de Julio.

La exposición tenía como fin principal contribuir al acercamiento del comercio que gira alrededor de la música, (impresión, instrumentos etc.) sin descuidar naturalmente lo que tocaba al arte mismo en una justa semejante. Así dimos cuenta del triunfo de Claudio Arrau en el concurso abierto por las casas constructoras de pianos; igualmente hubo excelentes conciertos a cargo del Concertgebow de Amsterdam, bajo la dirección de Mengelberg, de la orquesta del Augusteo de Roma con su director Molinari, la Societé des Concerts du Conservatoire de París dirigida por Pilippe Gaubet y representaciones de la ópera de Dresden y de L'Opera Comique de París.
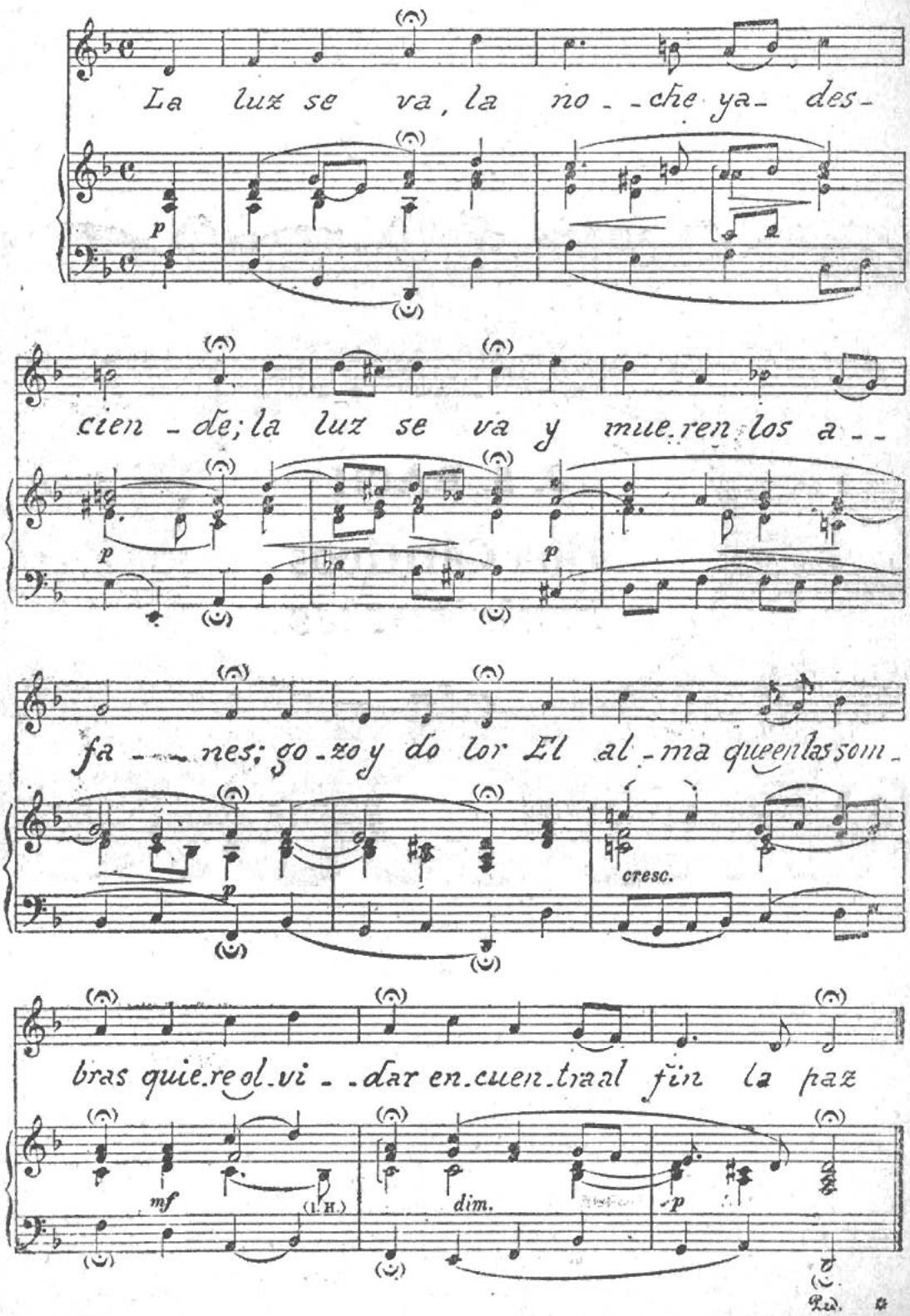
La parte permanente la componían diferentes exhibiciones instrumentales y de imprenta, tanto de lo que hoy se hace como del pasado; al lado de magníficas colecciones de violas, clavicordios, espinetas y laudes, se mostraban los últimos trabajos de pianos y diferentes instrumentos de nuestros días, sin faltar los mecánicos que, como observa M. Prunieres, son los únicos que denotan un constante progreso de factura. Llamaban la atención como novedad un piano de doble teclado, sistema Moor, construído por Pleyel y un inmenso piano en el sistema de cuartos de tonos de la casa Forster de Lobau.

Entre los trabajos de imprenta de los grandes editores, (Peters, Breitkopf, Universal Edition, Belaief, Durand, Rouart-Lerolle, Sénart, etc.) se mostraban interesantísimas colecciones de primeras ediciones antiguas y de autógrafos preciosos. La Biblioteca Nacional Prusiana había facilitado los originales de la «Chacone» y de la «Kreuzstab-Kantate» de Bach, la Flauta encantada de Mozart, junto a numerosas obras de Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Brahms, Mahler, R. Strauss. Diversos coleccionistas y bibliotecas particulares enviaron series de autógrafos antiguos, cartas de grandes músicos, retratos, proyectos de decorados etc. lo que daba a la exposición el atractivo de un museo único de riquezas procedentes de todos los países y rara vez vistas en conjunto.
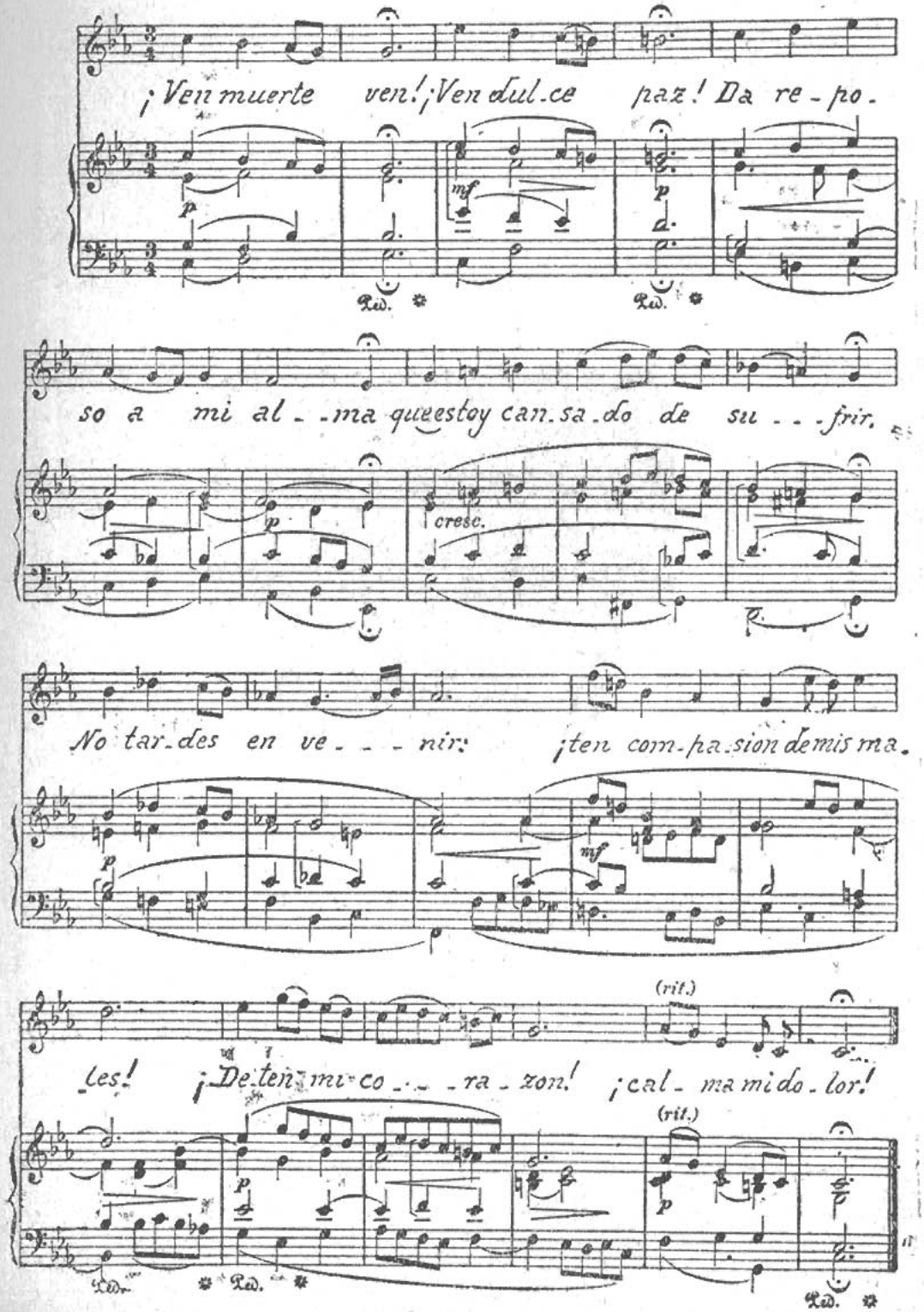



J. S. BACH
Dos Cánticos
Espirituales

La luz se va


La luz se va, la no - che ya des-
p
cien - de; la luz se va y mue.ren los a - -
p
p
fa - - nes; go - zo y do lor El al - ma queen las som -
p
cresc.
bras quie.re ol.vi - - dar en.cuen.tra al fin la paz
mf
(l. H.)
dim.
p
Ped.

¡Ven muerte, ven!





PIANOS

DE LAS EXCELENTES MARCAS

Zeitter & Winkelmann ♪ Gerb. Zimmermann
Kohler & Campbell

CON FACILIDADES DE PAGO - GARANTÍA ABSOLUTA



AUTOPIANOS :: ARMONIOS

Música impresa :: Instrumentos

✦ ✦ ✦

Talleres para reparaciones de toda clase de instrumentos

Recibe órdenes de afinaciones a domicilio

Ofrece Pianos en arriendo, por días o meses

Carlos Doggenweiler

SANTIAGO - Arturo Prat 166 :-: VALPARAISO - Esmeralda 107

CASA AMARILLA

Música - Música

Las últimas novedades musicales que acaban de aparecer: «La Calesera», el pasacalle de esta preciosa obra que con tanto éxito ha presentado la compañía Santa Cruz.

Los preciosos one-step del autor español Padilla, «TOLEDO» y «Esto es París».

Música clásica

de los principales autores.

Rollos de Autopianos

Métodos, Estudios a precios muy económicos.

S. Diego 128, Santiago - Condell 268, Valparaíso

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000.000

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 200.000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.
Casilla 3490 - Teléfono 4790
SANTIAGO

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201

OBRAS sobre ARTE

En venta en nuestro Departamento de Librería

Salomón Reinach.— «Apolo». Historia general de las artes plásticas. Pasta.....	$ 28.—
G. Maspero.— «El arte en Egipto». Pasta.	19.50
M. Dieulafoy.— «El arte en España y Portugal».....	19.50
E. Bayard.— «El arte de reconocer los estilos». Arquitectura, amueblamiento. Pasta	12.—
P. Rounond.— «La música y su historia».	12.—
Gmo. Worringer.— «La esencia del estilo gótico».....	15.—
E. Wolfflin.— «Conceptos fundamentales en la historia del arte». Pasta.....	30.—
Francisco Diez Barroso.— «El arte en Nueva España».....	134.50
C. H. Collins Baker.— «Dutch Painting of the seventeenth century».....	29.80
Gabriel Faure.— «Rome».....	7.50
Gabriel Faure.— «Au pays de St. Francois d'Assise».....	12.—
Henry Debraye.— «En Touraine et sur les bords de la Loire».....	12.—
Mauclair et Bouchor.— «Sous le ciel de Florence».....	22.30
Edmundo Couty.— «El dibujo y la composición decorativa».....	24.—
Fripp Thompson.— «Anatomía artística»..	30.—
Viñola.— «Tratado sobre los cinco órdenes de arquitectura».....	16.50
Víctor Masriera.— «La ciencia del arte». Dibujo lineal aplicado a las industrias artísticas. Perspectiva, sombras, reflejos, dibujo artístico de imitación. 5 tomos.....	45.—
H. W. Coterrel.— «A history of art». 2 tomos.....	150.00
Karl Woermann.— «Historia del arte en todos los tiempos y pueblos». I. Arte primitivo. II. Arte clásico. III. Arte cristiano. IV. Renacimiento. V. Barroco y Rococó. VI. Arte contemporáneo. Los seis tomos.....	470.—
Dávila Carson.— «La portada». De nuestra arquitectura del pasado (chilena). Con numerosas reproducciones.....	50.—
Pablo Vidor.— «16 litografías originales de Santiago de Chile».....	23.—

Gath y Chaves Ltda.

Arquitectos, Constructores!

TEJAS DE CEMENTO, las más convenientes por su precio, duración y apariencia.

Pida datos a su agente exclusivo

Eduardo Humeres S.

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit,
» » » » Sr. D. Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
» » Violin » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof. Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.

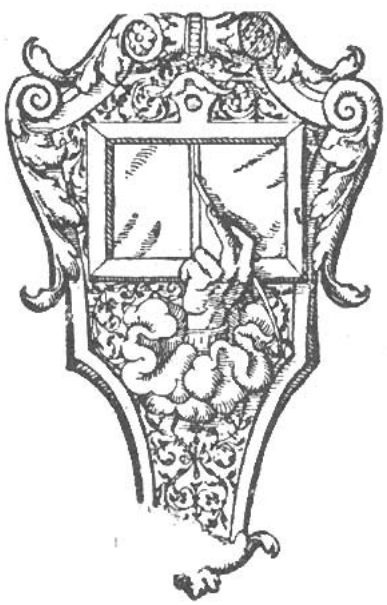
⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



El mejor Tónico en Invierno
es la

Emulsión de Bacalao

con Hipofosfitos y Malta
que prepara la

Botica y Droguería

KLEIN

Huérfanos esquina Bandera

Exija esta antigua y acreditada marca



recomendada por todos los doctores



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 8

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

OCTUBRE de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Telef. 4790, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Alfonso Leng H.: *Humberto Allende* □ **Carlos Humeres S.:** *Significado del Arte* □ **Bruno Leuschner:** *Hugo Wolf* □ *Los libros* □ *Revista de Revistas* □ *Crónica musical.*

SUPLEMENTO MUSICAL

Humberto Allende: *"Tonada sin gracia"*

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430.

Steinway & Sons



Los Pianos Steinway

cumplen lo que prometen. La belleza incomparable de sus voces y su gran sonoridad son inalterables, su duración es ilimitada.

Steinway & Sons

tienen sus representantes en todas las grandes ciudades del mundo.

SUCESORA OTTO BECKER Ltda.

FUNDADA EN 1865

SANTIAGO
AHUMADA 113
Teléfono 858 · Casilla 706

S.O.B.L.

VALPARAISO
ESMERALDA 205
Teléfono 2847 · Casilla 1257

MÚSICA CLÁSICA

— EN —

Discos "VICTOR" Ortofónicos



Ofrecemos un considerable repertorio de Música Clásica: entre otras selecciones, estos interesantísimos albums conteniendo obras completas de los más insignes compositores:

Beethoven: Quinta Sinfonía
Beethoven: Sinfonía Heroica (3.a)
Beethoven: Sonata a Kreutzer
Beethoven: Cuarteto N.o 2 en Sol Mayor
Beethoven: Cuarteto N.o 16 en Fa Menor
Dvorák: Sinfonía «Del nuevo mundo»
Schubert: Trío N.o 1 en Si Bemol
Tschaikowsky: Sinfonía Patética (6.a)
Tschaikowsky: Concierto en Si Bemol
Tschaikowsky: Suite «Nutcracker»

Nuestros precios son los uniformemente fijados por la Fábrica para todos los Comerciantes «VICTOR» de Chile.

FONOGRAFIA DEL PASAJE

Comerciantes "VICTOR"

CASILLA 3582 - PASAJE MATTE 25 - TELÉFONO 3076

OLIPHANT

BRUNSWICK
Panacústica

Es la Maquina parlante, que satisface el gusto más exigente y refinado!

ANTES DE COMPRAR - OIGA UNA
BRUNSWICK
LE CONVIENE!

CASA HANS FREY
ESTADO 196 (FRENTE AL TEMPLO)

Aviso

La circunstancia de haberse empezado a publicar esta Revista a fines del mes de Marzo, con ocasión del centenario de la muerte de Beethoven, ha sido la causa de que, por cualquier entorpecimiento en su impresión, los números aparezcan en el mes siguiente a aquel indicado en su carátula.

Para evitar este inconveniente, el próximo número (9 de la serie) corresponderá a Noviembre-Diciembre, y el número 10 deberá aparecer el 1.º de Enero.

Esta medida no viene a alterar en absoluto la periodicidad de la Revista, ni menoscaba el derecho de los señores suscriptores a recibir los 12 números correspondientes a su abono.

LA DIRECCION.

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Edificio Díaz, Of. 83 A, Casilla 3490, Teléfono 4790, Santiago
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 4 a 6 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I **SANTIAGO, OCTUBRE DE 1927** **Núm. 8**

Humberto Allende



N un artículo que publiqué anteriormente en esta revista (1), expuse algunas ideas sobre el folklore, y el peligro que envuelve el esclavizarse en los giros populares, que, siendo aquí relativamente escasos, llevaría a los músicos a repetirse constantemente, aun cuando recurrieran a las variantes armónicas y a otros recursos técnicos de interés.

No es este el caso de Humberto Allende. Su arte, lejos de adoptar directamente los giros populares, se inspira solamente en su espíritu esencial, en sus aspectos más profundos. De esta manera, ha sabido descubrir un campo enorme, que explota con una técnica acabadísima puesta al servicio de un gran talento y un gusto refinado.

Allende empezó sus estudios en el Conservatorio de Música con el maestro Brescia, y después de terminar el curso completo de Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición con otros profesores, obtuvo su diploma en esta asignatura.

Después, no contento aún con este bagaje de conocimientos, siguió perfeccionándolos personalmente, con una constancia que en la gran mayoría de nuestros compatriotas falta casi por completo.

Puede decirse que casi no hay tratado de armonía y composición de importancia que no haya estudiado a fondo, y sobre el

---

(1) Sobre el arte musical chileno. «Marsyas» No. 4.

cual no haya hecho interesantes observaciones, y muchas fundadas críticas, como por ejemplo a D'Indy, en lo que se refiere al análisis de las Sonatas de Beethoven, y a sus juicios respecto a la obra de Grieg. Entre sus obras teóricas figuran también algunos estudios sobre la enseñanza del canto en las escuelas.

Dotado de una gran sensibilidad musical, ha ido poco a poco acentuando su personalidad, especialmente armónica, en cuyo campo a logrado obtener un lenguaje que lo singulariza.

Después de algunos ensayos, obras de conjunto instrumental, de canto, tres Sonatas para piano, en las que no se formula aún su manera, y en las que se nota la influencia de sus estudios clásicos, puede decirse que su obra, la que refleja su propio sentir musical, que ha de evolucionar después hasta constituir su personalidad actual, neta, robusta, comienza desde las «Escenas Campestres», escritas en 1923.

Esta composición para orquesta está dividida en tres partes, y su tematología es, como en casi toda la obra de este compositor, cíclica. Armónicamente, se esboza ya en ella el sistema politónico, que domina en sus demás producciones. Su estilo es de carácter popular, pero nó una transcripción de temas folklóricos, como he dicho anteriormente.

En el primer movimiento, (Andante), predomina la nota colorista, saturada de elementos evocativos campestres. El segundo tiempo, más movido, tiene un brío orquestal extraordinario. El Allegro final, esencialmente rítmico, es de gran originalidad y belleza. El tiempo, que va gradualmente acelerándose, termina bruscamente en un «lento» de extraordinario efecto.

En conjunto, las «Escenas Campestres» es una obra llena de frescura y optimismo, que encierra todo el aroma de nuestros campos. Su orquestación es clara y vibrante.

El «Concierto de Violoncello y Orquesta» es una fusión de estos elementos sonoros resuelta con toda maestría. Sus temas, profundamente emotivos, prestan un sello romántico a toda la obra. Compuesto en 1925, se halla escrito siguiendo un plan cíclico.

La Sonata N.° 4 (1916), es de una gran riqueza de invención. En ella encontramos usada, por primera vez en la obra de este compositor, la tonalidad pentáfona (2.ª idea del primer tiempo).

En 1917 escribe sus «Cinco miniaturas griegas», de una belleza serena y cautivadora, en tonalidades pentáfona, hipodórica, frigia, hipolidia y dórica.

Después de estas obras, hay en la producción de este compositor un silencio de tres años, durante los cuales acumula en su espíritu impresiones e ideas que se manifestaron en 1920 en el magnífico poema sinfónico «La voz de las calles», cuyos motivos están inspirados en los pregones de los vendedores ambulantes. En esta composición, escrita preferentemente en tonalidades griegas (espe-

cialmente frigia y dórica), domina un sentimiento de profunda melancolía, el dolor hondo del cuotidiano monótono.

Dos años más tarde (1922) escribe sus doce «Tonadas» en estilo popular chileno, sin duda su mejor obra de piano y la que le ha dado más nombre en el mundo entero.

La forma de todas ellas es idéntica: un primer movimiento lento seguido de otro más rápido, con las características rítmicas de nuestro folklore. La primera idea está generalmente construída en la tonalidad dórica (modo menor inverso de Riemann).

Cada una de estas tonadas realiza una síntesis expresiva de gran belleza, y revelan en su autor un temperamento profundamente emotivo.

Florent Schmitt, el gran compositor francés, sin conocer personalmente a Allende, al leer las «Tonadas» elegantemente impresas por la casa Sénart de París, escribió en la «Revue de France» (1).

«Quelles délices que ces petites pages, quelle sensibilité aigüe et profonde s'y revéle! Sans parler d'Albeniz et de Manuel de Falla, grands musiciens eux aussi, ces danses (Tonadas) laissent loin derriére elles toutes les espagnoleries a la mode. Ce sont de ces musiques qui vous tombent tout d'un coup de je ne sais pas quel empyree, au moment ou vous y attendez le moins. De cette musique qu'on se joue cinquante fois de suite, jamais rassasié, avec une joie toujours nouvelle, comme jadis les Mazurkas de Chopin auxquelles ces Tonadas font parfois songer par leur atmosphére nostalgique, et pour lesquelles on donnerait sans compter tout ce que soi-meme on a écrit ou écrira».

Y como estos elogiosos conceptos se encuentran muchos otros, en revistas de arte, o en comunicaciones personales que han dirigido al autor de las «Tonadas» músicos eminentes del mundo entero.

Mas, donde Allende ha llegado a la cumbre de su maestría, y a la inspiración más honda y noble es en su Cuarteto N.° 1 (1926). Escrito en estilo cíclico, predomina en él el modo mixolidio. La segunda idea es politonal.

Hay en esta obra, que por sí sola bastaría para consagrar a Allende como uno de los más grandes compositores americanos, una soltura admirable en el desarrollo de las ideas, realzadas siempre por una sonoridad refinada y hermosa.

En el mismo año 1926 compuso también varios lieder, y en 1927 los «Seis cantos infantiles», de gran originalidad, y en los cuals también se observa a partir del segundo, el empleo de la politonalidad (2).

Los lieder de Allende tienen el sello armónico caracterís-

---

(1) Año 1925, No. 4. Pág. 154.

(2) Véase en el No. 2 de «Marsyas» el estudio que dedica a estos «Cantos Infantiles» Domingo Santa Cruz, y al final del presente número, el párrafo en que dá cuenta de la publicación de los «lieder».

tico de su autor, y la emoción intensa de un espíritu fino de poeta.

«Mientras baja la nieve» sobre una poesía de Gabriela Mistral, es un trozo expontáneo, iluminado por la encantadora indecisión mayor-menor de la tonalidad frigia; la figuración siempre igual de su acompañamiento contribuye también a formar un ambiente liviano, suspenso: una verdadera transposición musical del texto.

«A las nubes», también sobre palabras de Gabriela Mistral, es un lied encantador, de una gracia natural que fluye de su línea melódica sencilla y amable. «Ave María», para voz de soprano, es un «Adagio» de gran belleza y nobleza expresiva, en que el autor no pudo sustraerse al encanto de imaginar desde el plano místico, que de por sí es noble y presta elevación cuando es bien comprendido.

Los «Cantos Infantiles» presentan un interés extraordinario bajo muchos aspectos musicales. Aun cuando para algunos puedan aparecer poco apropiados a su objeto por lo avanzado de su armonía, a mi juicio estimo que son precisamente por esta causa muy útiles, pues vienen a formar desde la niñez una receptividad armónica más amplia, que será la base de un enriquecimiento espiritual artístico futuro, en que el simplismo del primero, cuarto y quinto grado será solo uno de los aspectos, pero no la exclusiva manera, que solo produce quietismo espiritual si no está en manos de un genio.

«Comadre Rana», entre otros, posee, como ya he dicho antes, un gran interés armónico, de extraordinaria novedad y lógica perfecta en su desenvolvimiento, regido en todo instante por un buen gusto infalible y una maestría segura.

Allende es un trabajador infatigable y un investigador de los secretos del arte. Cada nueva producción nos revela nuevos aspectos de su rica personalidad, que jamás se estaciona en los mismos moldes. Apasionado de la naturaleza y del alma popular, eleva sus cantos con el generoso acervo lírico de su espíritu de verdadero compositor, profundo y noble.

En la construcción de sus obras se advierte una admirable conciencia artística. Cada compás, cada nota tiene en ella su fin de belleza y expresión; jamás se deja impresionar por las ideas fáciles o expontáneas, sin haberlas sometido previamente a un prolijo examen crítico durante el cual elimina todo lo que no es esencialmente necesario. Está, pues, su manera de componer de acuerdo con todo los conceptos modernos, para los cuales la inspiración debe ser controlada y sometida al yugo sabio de la inteligencia, y del uso consciente de todos los elementos técnicos, proceso que en cada compositor es diferente, ya que la selección, hija del sentido crítico de cada cual, es regida por el determinismo de su personalidad total.

A medida que el compositor dispone de una mayor cultura artística y posee una vida interior más intensa, su sensibilidad es-

tará en proporción con el grado de esa intensidad, y toda la mayor o menor altura de sus ideales se reflejará en su producción. Todo esto vale solo para los que escriben con sinceridad, cualquiera que sea su estilo, y no cuenta para los pseudo-compositores que no ponen en su obra nada de sí mismos, sino que adoptan los elementos y las fórmulas, ya sean estas clásicas o ultra modernas.

Para cualquiera que haya estudiado composición o que tenga un espíritu observador y cultivado, le es fácil reconocer lo que hay de verdadero y propio en una obra, aun cuando esta ofrezca semejanzas con las de otro autor. El compositor que tiene algo que decir, por más que se exprese en las fórmulas usadas por otro, logrará revelarse hasta cierto punto, y su producción tendrá interés por el hecho de ese pequeño aporte.

De los incontables autores que diariamente dan a conocer sus composiciones, solo muy pocos resisten a un examen serio; lo que demuestra la enorme dificultad de escribir algo que realmente posea interés.

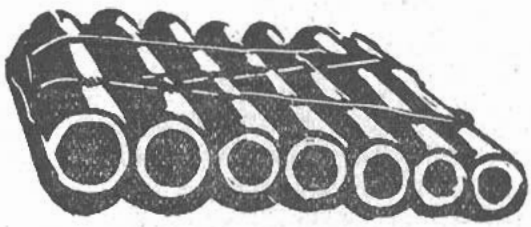
En Chile el problema es aun más grave, pues falta casi por completo el ambiente vibrante que enciende y estimula; no hay ocasión de oir las buenas obras extranjeras, de otros centros más cultos: falta pues el trampolín mágico para la producción artística de calidad.

Es por esto que el caso de Allende y de unos cuantos otros compositores nuestros es realmente digno de admirarse.

Las «Tonadas» han merecido en Europa los elogios más entusiastas de críticos y compositores distinguidos: ellos han sabido encontrar en esas hermosas composiciones el espíritu original, una manera propia, ese coeficiente tan ambicionado que revela al verdadero autor.

Ultimamente la prensa argentina ha dado cuenta de la acogida magnífica que dispensó a Allende el cultísimo público de la Nación hermana. En ese ambiente refinado por las frecuentes audiciones de música escogida, nuestro compositor ha podido ser apreciado en su verdadero y alto valor.

ALFONSO LENG H.





Significado del arte

(FRAGMENTOS DE UN CURSO DE ESTÉTICA DESARROLLADO EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES).

DESDE el momento en que el ser humano, superando los primordiales instintos de la conservación individual y de la reproducción de la especie, se elevó en la escala evolutiva hasta el plano de la conciencia, su tarea más urgente fué la de encontrar satisfacción a esta facultad nueva y maravillosa, en la cual reside, según Pascal, la suprema dignidad.

El universo, que hasta ese momento solo le aparecía en sus aspectos relacionados con sus necesidades prácticas, vino a ser para él objeto de reflexión y de contemplación. El ser consciente aspira ante todo a comprender, a formarse una imagen coherente de las cosas, a apropiarse espiritualmente la realidad.

Y este anhelo llega a primar en el hombre sobre todas las preocupaciones de orden físico, en contra de lo que afirma la máxima burguesa: *primum est vivere, deinde philosophare.* El sabio olvida por completo la existencia corporal abstraído en la resolución de sus problemas; y el artista no trocaría el goce inefable que le produce la rebusca de lo bello por todas las glorias y satisfacciones mundanas.

Más el hombre práctico no logrará comprender cuan mezquinos resultan sus placeres comparados con la sublime visión del sabio, que franqueando los estrechos límites de la condición humana extiende su mirada hasta los soles cuya luz ha tardado millares de años en llegar a sus ojos, y descubre las armoniosas fuerzas que rigen desde el átomo hasta el astro lejano; o bien, con los éxtasis del artista que trasmuta en belleza todas las discordancias tumul-

tuosas, y que se eleva de la oscura necesidad instintiva a la región libre y serena de la contemplación estética.

* * *

Hemos opuesto al hombre *práctico*, que considera el mundo según su utilidad, al sabio y al artista. Los dos últimos representan las dos formas de actividad *teórica* o cognoscitiva del espíritu humano: el *intelecto* y la *intuición*.

Ambas formas tienen como punto de partida el mismo objeto; pero mientras el proceso intelectivo consiste en desprender de los fenómenos su carácter individual, transformándolos en conceptos abstractos, para establecer entre ellos relaciones de tiempo, espacio y causalidad, el artista por el contrario intuye la realidad concreta, se sumerge en el fenómeno y nos revela su individualidad viviente transformada en una imagen. *Imagen* y *concepto*, hé aquí los dos aspectos que el espíritu es capaz de extraer de las cosas. Mas el concepto es solo un escalón en el conocimiento intelectivo, el punto de partida de una complicada construcción lógica de principios y de relaciones abstractas, y la imagen es el primero y último grado del conocimiento intuitivo. Ella refleja de una manera simple la vida total que el sabio trata de aprender en sus enmarañadas redes conceptuales.

* * *

Se ha discutido mucho sobre la superioridad de una y otra forma de conocimiento, y sabidas son las críticas que pragmatistas y bergsonianos han dirigido al racionalismo y a su prestigio tradicional. Se ha dicho con insistencia que el edificio científico es una construcción arbitraria, sobrepuesta a la realidad, e incapaz absolutamente para revelarnos sus aspectos más profundos. Estos sistemas son la reacción, talvez exagerada, contra la tendencia intelectualista, que por largos siglos se negó a admitir una forma de conocimiento que no fuera obra de la razón.

No creemos que sea legítimo discutir la preeminencia del conocimiento intelectivo sobre la intuición, o vice-versa. Sería una tarea tan vana como la de algunos artistas que se empeñan en demostrar que existe una mayor belleza en el hombre o en la mujer.

Ambas formas de conocimiento tienen una misión armónica, y ambas han contribuído por iguales partes al progreso y a la dignificación del ser humano. Mas, el prejuicio racionalista, negando o ignorando la existencia de las facultades intuitivas, impidió por largos siglos la comprensión de la verdadera naturaleza del arte, y así la estética es una ciencia reciente, cuyos dominios vastos se hallan aun en gran parte inexplorados.

Para Platón, el artista solo copia el mundo exterior, y como éste a su vez representa la imagen imperfecta de las ideas eternas, o arquetipos, la obra de arte realiza únicamente la sombra de una copia.

Los siglos posteriores repitieron, con ligeras variantes, estas ideas, y para justificar el arte lo asimilaron al placer sensual (doctrinas hedonistas) o bien le otorgaron un papel moralizador o docente (doctrinas pedagógicas).

Solo en las postrimerías del siglo XVII, Juan Bautista Vico hace luz sobre el significado de la intuición artística. A él pertenece, como lo ha demostrado Benedetto Croce, la gloria de haber encontrado las bases definitivas de una verdadera Estética.

* * *

Penetrados de la noción fundamental del arte como facultad cognoscitiva, que halla en sí misma su justificación y su fin, entraremos a considerar brevemente los errores que el criterio intelectualista esparció por largos tiempo en los dominios de la Estética.

El primero de estos errores se refiere a la naturaleza de la obra de arte. Como decíamos, para Platón, y para muchos, aun en nuestros días, la labor del artista se reduce a copiar el mundo exterior. Pues bien, la crítica kantiana hace tiempo que ha reducido a polvo nuestra ingenua creencia en una realidad exterior. Como lo han demostrado pragmáticos e intuicionistas, nuestra visión corriente de las cosas es puramente convencional, y extraordinariamente lejana de la verdadera realidad.

Solo el artista, por la actividad creadora de su espíritu, por su visión intuitiva, es capaz de hacernos penetrar en el corazón de la vida, en la realidad esencial.

Mas algunos persisten en creer que la reproducción mecánica de los objetos nos revela su verdad mejor que las imágenes que de ellos nos da el artista. Piensan que los fantasmas incoherentes y sin vida que muestra la fotografía son mas reales que un retrato del Greco o de Van Dyck, y que la crónica taquigráfica de un proceso criminal es más verdadera que una novela de Dostoyeusky.

La reproducción mecánica solo es capaz de dar la apariencia externa de las cosas en un momento determinado; la obra de arte, su esencia verdadera y permanente.

* * *

De la aplicación de este criterio científico a la creación artística, deriva el error de independizar la técnica, que es solo el instrumento de la expresión, de la obra misma, y de forjar así una

pseudo estética de relaciones objetivas sujetas a las vicisitudes de los sistemas conceptuales.

Así, algunos han abrigado la extraña pretensión de establecer las «condiciones objetivas de lo bello», averiguando la correspondencia de ciertos fenómenos físicos con el sentimiento de lo bello. Así no han faltado ensayos para fundar una estética partiendo de los dominios de la acústica o de la óptica.

Otros han emprendido el estudio de la historia del arte desde el punto de vista de los medios de expresión. Conocemos dos obras, «La musique et la vie intérieure» de Bourguéz y Dénéreaz, y «Conceptos fundamentales en la historia del arte» por Enrique Wolfflin, escritas en el mismo sentido. La primera hace la historia del lenguaje musical o «fonestética» a través de la obra de los compositores; la segunda traza la evolución de los recursos pictóricos, de las «posibilidades ópticas» en el desarrollo de este arte.

Esta idea de atribuir a la técnica un valor que solo posee en relación con la obra de arte a la que sirve de vehículo de expresión, y de cuya individualidad participa, y de intentar así una «historia del arte sin nombres» es decir, sin artistas, como imagina Wolfflin, conduce a las más extrañas ilusiones.

Una de ellas consiste en pensar que en el arte, como en la ciencia que se forma por un aporte sucesivo de conceptos y de principios, existe una evolución, un progreso en el tiempo.

Fácil es comprobar el absurdo de semejante aserto. Igualmente perfectos son el Doriforo de Policleto que el San Jorge de Donatello; y con el mismo título son obras maestras los bisontes grabados por los hombres de la época del reno en la caverna de Altamira que los frescos de Miguel Angel en la capilla Sixtina.

La técnica de Fra Angélico era tan admirablemente adecuada a su concepción estética como la que sirvió a Ticiano para realizar sus fastuosas composiciones; y Palestrina, con los limitados recursos de la polifonía vocal, creó un arte tan sublime como el que Wagner alcanza con la complejidad de elementos de la gran orquesta moderna.

* * *

Si el primer error cometido por el intelectualismo consiste en desconocer la verdadera generación de la obra de arte, su corolario obligado fueron las teorías que atribuyen a la actividad estética una finalidad ajena a su propia naturaleza.

Tales doctrinas, como ya lo indicamos, son por una parte las que imaginan que el objeto del arte es el placer de los sentidos, y por otra, las que le asignan una misión educativa o moralizadora. Estas ideas se revisten de diversos aspectos, y así en época reciente hemos visto reaparecer la doctrina hedonista en la forma de la teo-

ría del arte como un juego, y la doctrina pedagógica en las tentativas de hacer entrar el arte en el campo de la sociología.

No nos detendremos demasiado en el examen de estas doctrinas. Es abusivo asimilar el arte al placer sensual, por que, como veremos mas delante, la labor del artista consiste precisamente en transformar la materia sensual en objeto de pura contemplación. Nada subsiste en la obra de arte que tenga relación con el placer, objeto del deseo, de la acción práctica.

Mas algunos arguyen: la obra de arte produce placer. Es verdad; pero una forma especial de placer: el placer estético, que se distingue precisamente de todas las formas del placer sensual.

Mayor imperio ha tenido sobre los espíritus la idea del arte como función educadora y moralizadora; y es curioso constatar que los más puros artistas del pasado no se sustrajeron a este prejuicio, y así vemos en el prólogo de muchas obras maestras, que el autor excusa ante el público su creación en vista del provecho intelectual o moral que el lector pueda encontrar a través de sus páginas.

Hemos establecido que la obra de arte es intuición pura y simple, y que por lo tanto no es legítimo reducirla a conceptos filosóficos o morales que nada tuvieron que ver con su producción. Buscar tesis o alegorías en la obra de los grandes artistas, resulta una empresa tan vana y absurda como la de fijar marcos a un paisaje natural, o de pegar etiquetas a las cosas con el nombre arbitrario que les damos en el lenguaje corriente.

* * *

No obstante, se dirá, de la obra de arte se pueden deducir aspectos intelectuales o morales. En efecto, la mente puede proceder intelectivamente respecto de la obra de arte, como lo hace con relación a la naturaleza; pero de esto no se sigue que estas abstracciones constituyen el sentido del arte, ni que fueran tenidas en vista para realizar la creación estética.

La obra de arte tiene un carácter de expresión total: ella refleja en sí la vida cósmica, y de esta manera contiene virtualmente todos los aspectos, y ninguno determinado. Como dice Croce, «no *hay en el arte doble fondo, sino fondo sencillo; todo en él es simbólico* por que todo es ideal».

Sin embargo, se han escrito bibliotecas exegéticas sobre todas las obras maestras. ¿Quién no ha leído las admirables páginas de Walter Pater sobre el significado de la Gioconda de Leonardo? ¿Y los innumerables comentarios filosóficos, religiosos o sociológicos que se han hecho sobre Prometeo, La Esfinge, Don Quijote, Hamlet, Fausto, Peer Gynt, la Tetralogía wagneriana o Parsifal?

Como dijo Escalígero de la Biblia, en la obra de arte cada cual encuentra lo que busca, por que su fondo es inagotable.

* * *

Este carácter de profunda generalidad en la visión concreta y viva, es el sello que distingue las producciones del gran arte. El artista que logra trasmutar completamente sus sentimientos en una forma bella, rebasa los límites de la simple personalidad, y su obra adquiere un sentido cósmico. El estilo consiste precisamente en esta completa elaboración del contenido emocional en una forma estética.

Bien comprendido este punto, resultan vanas todas las discusiones que en la historia del arte han sostenido los que anteponen la forma a la emoción, o la emoción a la forma. En esto estriba el fondo de la divergencia entre los clásicos y los románticos. Los primeros, temperamentos académicos, adictos a la retórica, se empeñaban en conservar estructuras caducas y desprovistas de contenido espiritual, y los segundos, desconocedores del valor de la elaboración estética, enturbiaban el espejo del arte con la tumultuosa irrupción de las pasiones en bruto.

El siglo XIX nos suministra abundantes ejemplos de esta pérdida del sentido de la expresión estética. El romanticismo confunde con frecuencia el plano de la vida práctica con el plano de la belleza artística. La obra de arte se convierte en confesión personal, en documento biográfico, en una especie de desahogo de las pasiones que no encuentran satisfacción inmediata. Desde las páginas del libro, en la tela o en el escenario, el autor gesticula y vocifera para un público del cual es esclavo, por más que hacia él afecte un desprecio teatral.

El gran artista no es nunca clásico ni romántico. En su obra se realiza el perfecto equilibrio de la forma y del espíritu: la materia purificada irradia, como una lámpara translúcida, la paz de la beatífica contemplación.

* * *

¿Cuál es el fin último de la creación artística? A la especulación del filósofo, a la investigación del sabio, pedimos una explicación congruente de los fenómenos, y en ello nuestra conciencia encuentra satisfacción. La obra de arte igualmente dilata y exalta nuestro espíritu. ¿Por qué virtud la imagen de las cosas que nos muestra el artista posee esta preciosa cualidad?

La respuesta está implícita en las consideraciones que hemos hecho anteriormente sobre el proceso de la creación estética. Dijimos que el artista logra en ella la trasmutación del sentimiento individual en armonía cósmica. De esta manera, el arte es el supremo liberador, que eleva al hombre del mundo de la necesidad ins-

tintiva, de las discordancias tumultuosas, a la región serena de la belleza y de la contemplación.

El artista, como dice Schopenhauer, es aquel que ha logrado superar el tormento obscuro de la voluntad, del deseo, suplicio de Tántalo, rueda de Ixión, tonel insaciable de las Danaides, y que sumergido en la desinteresada contemplación de las cosas, alcanza por fin el ansiado reposo.

El descubre el escondido aspecto de la naturaleza, que como enseña Rabindranath Tagore en «Sadhana», mirada exteriormente es trabajo y esclavitud, e interiormente, toda belleza y paz.

No es el mundo del arte, como han pensado algunos, un mero substituto de la realidad, el producto de la actividad práctica fracasada. Entre el plano de la vida inmediata y el del arte no existe proporción ni intercambio. El artista no busca en el arte lo que la vida en su particularidad individual no le quiso brindar, sino aquello que la existencia real, aun a los más afortunados, será siempre incapaz de ofrecer.

CARLOS HUMERES SOLAR.



Hugo Wolf

(CONFERENCIA DE DIVULGACIÓN LEÍDA EN LA SOCIEDAD BACH EL 4 DE OCTUBRE DE 1927)

HUGO Wolf nació en la aldea de Windischgraz, en la baja Styria, el 13 de Marzo de 1860. Es el cuarto hijo del curtidor Felipe Wolf, y de Catarina Nussbaumer. En cuanto a raza, es probablemente mezcla de germanos y slovenios.

Su padre habría sido músico de buen grado, pero el oficio de curtidor era tradicional en la familia. Sin maestro aprendió a tocar piano, violín, guitarra y flauta, y tocaba estos instrumentos tanto en la casa como en festividades en los conventos de los alrededores. Así la educación del pequeño Hugo, fué dentro de un ambiente musical, sin ser la destinada a formar un músico.

La única escuela cuyos estudios terminó Hugo Wolf, fué la pública de Windischgraz, cuyos 4 años cursó hasta 1870. El padre quería hacerlo estudiar una profesión liberal, pero a pesar de haberlo puesto en diferentes liceos, gimnasios y seminarios, no pudo hacer lo cursar el primer año. La única nota buena de Wolf era la de canto.

Por fin el padre siguiendo los deseos de Hugo, lo manda a Viena al Conservatorio, el año 1875. Sin embargo allí Hugo tampoco fué un alumno distinguido. Las tareas las encontraba demasiado fáciles, y se dedicaba en la casa a estudiar música de Berlioz y Wagner, cosas que eran prohibidas en el Conservatorio en esa época.

En Noviembre de ese año, fué Wagner a Viena a dirigir el Tannhauser y Lohengrin. La lucha por las nuevas ideas musicales ardía en Viena con ese motivo. El profesor Puschmann demostró en un libro la demencia de Wagner, y Speidel dijo que era menester borrar a los alemanes de la lista de los pueblos cultos, por complacerse con estos espectáculos para monos.

Los alumnos del Conservatorio, a cuya cabeza estaba Wolf, sentían por Wagner la más profunda veneración.

La representación del Tannhauser trastornó completamente a Hugo Wolf. Para hablar personalmente con Wagner sitia el hotel en que este se hospeda, lo espera en la escalinata, abre la portezuela del coche, corre a pie por calles atravesadas, llega antes que él al teatro, y está ahí otra vez listo para abrir la puerta del coche. Y esto lo repite durante varias semanas. Vestido con un traje regional característico, llama la atención de Wagner. Se hace amigo con el dueño del hotel, con la mucama misma, y alguno de ellos consigue que Wagner lo reciba.

Pide a Wagner que le de una opinión sobre su talento, trae un lied con letra de Goethe y reducciones para piano; pero Wagner no se siente autorizado para emitir una opinión alentando al niño, y lo consuela para más tarde, cuando tenga mayor madurez. Wolf emocionado no encuentra palabras, y cuando Wagner le dice que no entiende de reducciones para piano, al niño se le salta la frase que después fué célebre «El maestro es demasiado modesto». Wolf y Wagner no volvieron a verse.

Por el momento, la visita fué una descepción; pero habla muy alto del carácter de Wolf, que esta decepción no haya entibiado su admiración por Wagner.

Todas estas inclinaciones musicales le hacían mala atmósfera en el Conservatorio, y el año siguiente fué expulsado por actos contra la disciplina.

Después del Conservatorio, Wolf no tuvo mas maestro; lo que aprendió, lo aprendió solo. En esta época compuso varios Lieder, coros para hombres y un rondo caprichoso para gran orquesta.

Su afición es la lectura; necesita libros y más libros. Tenía su alimentación asegurada donde una tía, y para poder adquirir libros, tocaba violín en un café, desde las 8 de la noche, hasta las 2 de la madrugada, por 1½ florines.

Si una cosa le interesaba, la estudiaba hasta los menores detalles con una rara tenacidad; así después de leer el Cain de Byron, leyó muchos libros de teología; y cuando compuso el Feuerreiter (Jinete Igneo) leyó todos los libros sobre magia y quiromancia que pudo obtener.

A la lectura sigue la declamación. El peso de lo bello que siente, lo agobia, y tiene que comunicárcelo a los amigos recitando. A veces los asaltaba a las 6 de la mañana para declamarles alguna poesía que no lo había dejado dormir. En cambio, si un libro le disgustaba, se ponía rojo de ira, y gritando y gesticulando, mostraba a los amigos algún verso que le había molestado.

Esta manera violenta de recibir las impresiones, su gusto por la declamación, su profundo sentido por lo que es de mérito, todo esto prepara su arte inimitable. Solo quien pesa así el significado de

cada sílaba puede dar a los versos el realce que él les dió. Parece que un poder extraño lo empujaba hacia los poetas que debían ser los inspiradores de su arte, y cuyas melodías debía despertar. Y esto, que a su padre parecía ocio, era en realidad preparación para más tarde.

En el decenio de 1878 a 1888 después de dejar la casa de la tía hace la vida del músico pobre. No acepta puestos; parece presentir el valor de su libertad, y tiene gran fe en su propia capacidad. Ganaba con sus clases 36 a 38 florines mensuales. lo que le alcanzaba para solo una comida diaria. A pesar de esto es de un noble orgullo. Entre sus discípulos figuraba una condesa; un día se mandó disculpar de la asistencia a clase, por medio de una tarjeta sin sobre y escrita a lápiz. Con el mismo lacayo, Wolf le contestó que no le haría más clases, porque no quería tener relaciones con gente que no sabía qué respeto le debe un vulgar mortal a un artista.

En este tiempo fué llamado a Salzburg como director de orquesta, pero obligado a dirigir operetas, volvió a Viena en 1882.

Ya empezaba a componer en abundancia. En 1885 tenía 50 lieder, de los cuales algunos quedaron incorporados a sus obras definitivas, 6 coros espirituales; el poema sinfónico Pentesilea, y varias obras de piano y de orquesta inconclusas.

En 1884 aceptó el puesto de crítico musical de la «Revista del Salón» de Viena, revista destinada a exhibir en la portada las fotografías de las novias aristocráticas. Sus críticas no fueron del estilo corriente. Hombre profundamente sincero, hasta la temeridad, fustiga las autoridades musicales, al director de la ópera imperial y real, al directorio de la orquesta filarmónica, a los compositores, directores de orquesta, ejecutantes, y al público mismo.

En una ocasión después de la ejecución de la obertura de Coriolano, dijo al público: «Aún la vista mira embriagada dentro del espejo en que Beethoven nos mostró la gigantesca imagen de Coriolano, y todavía no se termina el último acorde, y Uds. ya están despiertos, ya se mueven en sus asientos, critican y aplauden. Uds. no han mirado dentro del espejo, no han visto nada, no oyeron nada, no sintieron nada y nada entendieron, nada, nada, nada...»

La «Revista del Salón» empezó a ser leída por el mundo musical, y así de buen grado siguieron pagándole los 60 florines mensuales.

Pero su principal herejía consistía en atacar a Brahms, quien a los ojos del público era el guardador de la tradición musical, el salvador del buen gusto. Wolf tenía otro ideal que Brahms; le irritaba en éste su hermeticidad contra todo lo que era Berlioz, Wagner, Liszt; su rechazo del semitono, y de la sinceridad del Lied de Wagner.

La venganza no se hizo esperar. Su poema sinfónico Pentesilea, terminado en 1886, fué aceptado por los filarmónicos de Viena. Wolf temía a medias algún fracaso. El 15 de Octubre fué la prueba:

Wolf escuchó oculto en un palco, pero lo que la Orquesta tocó, no fué su Pentesilea, sino una locura. Cada músico tocaba como podía, y Hans Richter, el director de la orquesta, se limitaba a dar el compás sin corregir absolutamente nada. Por fin resultó una música endemoniada, y cuando terminó, los ejecutantes prorrumpieron en carcajadas. Hans Richter les dijo: «Señores, yo no habría dejado terminar esto; pero quise conocer al hombre que se atreve a criticar al maestro Brahms».

20 años más tarde la Pentesilea tuvo un gran éxito.

Wolf quiso retar a duelo a Richter; sin embargo su contestación fué otra, los amigos se comprometieron a comprar parte de la edición, y así pudo publicarse la primera colección de sus Lieder.

Y ahora ocurrió el milagro. Los 10 años de preparación, sus crisis, ensueños, sufrimientos, errores y tanteos, la paciente acumulación de poesías, de motivos musicales, todo esto se desborda en una actividad y producción febril.

En 1888 compone 53 lieder de Morike, 20 de Eichendorff, 51 de Goethe; en 1889 44 Lieder españoles, 6 de Cottfried Keller, 6 de varios autores; y en 1890 agrega 22 Lieder italianos: es decir, en los 3 años, 202 Lieder.

Sin embargo nadie compraba las ediciones de sus Lieder; los cantantes no los ejecutaban, y la prensa no se refería a ellos. Estas eran en parte las consecuencias de su actuación de crítico musical.

Los cantantes no veían el motivo para ejecutar Lieder que no entusiasmaban al público, y que exigían de ellos conocimientos y cualidades musicales inusitadas en ese tiempo.

Además Wolf no les facilitaba la tarea de cantar sus Lieder, si él mismo acompañaba. Su principal divulgador, el tenor Jager, solo debido a su entusiasmo por la causa, persistió en la empresa, pues en repetidas ocasiones si se permitía alguna libertad, o si se equivocaba, Wolf indignado, golpeaba las teclas y se comportaba como un niño.

En estos casos procedía sin reflexión alguna. En un concierto en Berlín, se enojó durante la ejecución con la cantante traída de Viena; la retó en voz alta, por lo cual ella abandonó la sala y Wolf presentó solo sus Lieder, cantando con una voz sin escuela, y con un timbre áspero, pero con profunda emoción, sus obras.

En Alemania, adonde hizo varios viajes a partir de 1890, su música, fué mucho mejor recibida que en Austria. En estos viajes conoció al poeta Liliencron, quien sintiendo lo nuevo del arte de Wolf, lo comparó con los reyes de los antiguos germanos, a quienes éstos proclamaban paseándolos sentados en un escudo que llevaba sobre los hombros. Wolf no accedió sin embargo a componer sobre poesías de Liliencron; parece que su instinto le impedía componer Lieder cuya letra no hubiera acrisolado sus méritos en la prueba del tiempo.

A partir de 1891 Wolf siente siempre mayor anhelo de escribir una ópera. Con su tacto de siempre, evita caer en la manía de las óperas de argumento tomado de la mitología germánica, tan en boga entre los malos imitadores de Wagner, y así, renunciando a seguir por este camino, resuelve escribir una ópera cómica.

La busca de un libreto adecuado fué su tarea hasta 1895, en que adopta «El Corregidor» que ya había rechazado en 1893. El argumento esta basado en la novela de Don Pedro de Alarcón, «El sombrero de tres picos».

No entraremos en detalles sobre esta ópera; diremos solamente que jamás entusiasmó al grueso público, por ser una obra demasiado fina, pero que siempre ha sido el deleite de los músicos.

Después de la ópera, vuelve a componer en 1896, 30 Lieder.

En 1897 Wolf deja el mundo de los conscientes, y mejorado pasajeramente en 1898, después de tres meses vuelve a la casa de orates, que ya no abandonará hasta su muerte, en Febrero de 1902.

* * *

Después de haber trazado a grandes rasgos la vida del músico, veremos ahora algo de su obra principal, los Lieder.

La primera edición de sus Lieder decía:

«Poesías de Eduard Morike, para canto y piano» y, con pequeños tipos, debajo, «compuestas por Hugo Wolf».

La página siguiente mostraba la fotografía del poeta. Wolf quería en consecuencia presentar las poesías, Cuando en un círculo cualquiera mostraba sus composiciones, no comenzaba con la música, sino que las declamaba primero, y cuando el auditorio se había penetrado bien de ellas, entonces empezaba a cantar.

Esto era influencia de Wagner, quien daba primordial importancia al drama, y que solo componía sobre poemas de mérito, sin permitirse efectismos musicales de ningún genero, y asignando a cada palabra su valor real.

Esta melodía wagneriana no quiere exhibirse; quiere servir a la letra. Se amolda a ella tanto como el ritmo y la armonía. Si cambia el ambiente de la poesía, se aclara o obscurece la armonía y mientras no haya alteración poética, la música se mantiene sin alteración modulatoria.

Influenciado por Wagner, Wolf sigue la melodía del idioma; donde este sube o baja, acelera o retarda, allí lo hace la melodía musical.

Pero Wolf no es sencillamente una copia de Wagner; viene después de él y aprovecha sus conquistas, como Wagner aprovechó la obra de Berlioz en la orquesta y de Chopín en el cromatismo. Wagner le dió lenguaje a los dioses y a los héroes, y sus recursos

musicales son adaptados a éstos. Wolf a todo el mundo, de la chica enamorada a la mujer celosa; del estudiante y del marinero al rey y a los espíritus.

Mas atrevido que el de Wagner, su lenguaje al principio hacía sufrir a los mismos wagnerianos que encontraban a cada paso durezas armónicas, y para expresar los mayores dolores, disonancias inusitadas.

La primera ley del arte de Wolf es la adaptación a la letra; de aquí que para él sean imposibles dos estrofas con la misma música. Profundamente sincero, muestra durezas y porfías sin disimulo alguno. A su sinceridad sacrifica la belleza de la música (en sentido vulgar); corta la voz cuando la letra lo exige, no repite nunca para redondear, y no redondea, porque cada blandura es una falsedad. Mantiene su ideal, aunque su obra pierda en efectos.

Su fé es que la música, sirviendo a la poesía, aumenta el sentimiento poético, que ella hace que el amor sea más amor, el dolor más dolorido. Así en manos de Wolf, la voz del niño, la de la muerte o el fragor de la batalla no se desfiguran en arias para lucimiento de cantantes.

Con su música da relieve a las poesías. El acompañamiento completa y amplía lo que la voz dice, y la suple en las partes en que la palabra debe callar. Por ejemplo, el canto del gallo en la «Nixe Binsefuss». Toma a menudo sus motivos de la naturaleza. Así los tresillos del acompañamiento en un Lied que describe una noche de insomnio, son las pulsaciones de las sienes sobre la almohada.

La voz siempre en primera o segunda persona, presta a los Lieder un realismo que los transforma en dramas para canto y piano, con una trama que empezando en un plano inferior, asciende de a poco, para llegar a un punto culminante, desde el cual desciende después.

Este peculiar dramatismo, hizo creer a los amigos que Wolf era un músico apropiado para el teatro, y seguramente ellos influyeron para que compusiera su ópera.

Entre sus contemporáneos ninguno poseía este sentido de la fiel adaptación a la letra (Wolf no conoció a Mussorgsky). La correspondencia entre la música y la letra explica que Wolf a menudo choque a los que no poseen el idioma alemán; ya que para conseguirla, quebranta la línea musical, y deja armonías truncas. La verdad como dijimos, le prima sobre la belleza; pero el resultado es que sus Lieder, son imágenes de la vida real.

Ninguna escena de la vida deja de encontrarse en sus obras, el amor, la mujer, los celos, el ruido de las batallas, Dios y la religión. Los 10 Lieder espirituales españoles, son de las más puras expresiones de fé y desgarramiento religioso que existan. Probablemente el catolicismo moderno no cuente con obras más profun-

das que estas expresiones de fé y misticismo español, profundizadas por la mente germánica de Wolf.

Para poder dominar y amoldarse a esta enorme variedad de sentimientos que tiene que expresar musicalmente, necesita una mayor cantidad de motivos musicales, y el haberlos encontrado es el gran mérito de Wolf como compositor.

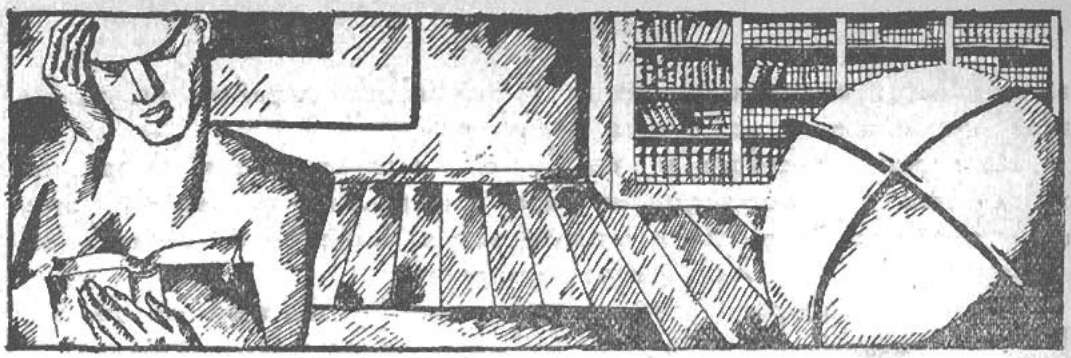
Nacido en la época post schumanniana, en los años en que en Alemania no había compositores de Lieder, el mismo vivió la transformación del Lied melódico en el otro nuevo que el creó, que es reflejo de su alma. El mismo encarna la historia de esta transformación; sus obras de la juventud parten todavía de la idea melódica, pero inspirados en Schumann, son también finas y bellas. A pesar de la inexperiencia para expresar sentimientos psíquicos, son ya un paso en este sentido. En sus últimas obras se siente el drama completo; las voces son personajes a quienes él les ha dado vida, con todo el relieve, y toda la variedad de sentimientos que pueden sentir los seres humanos.

Su mérito especial es haber aguzado la conciencia musical. Por la calidad de los compositores que vinieron tras él, como ser Reger, Strauss, Pfitzner, (excepto Mahler), todos muestran claramente su influencia. Todos ellos exigen de los ejecutantes cualidades parecidas a las que pedía Wolf.

En la actualidad sus Lieder son más y más incorporadas a los programas de conciertos, y a pesar del tiempo trascurrido desde su fallecimiento, estamos aun al principio de la divulgación de su obra.

BRUNO LEUSCHNER.





Los Libros

CHARLES KOECHLIN.—«PRÉCIS DES REGLES DU CORTREPOINT».—(HEUGEL, PARÍS, 1926)

CONOCIDO es ya Koechlin como compositor original y campeón de la antigua frescura contrapuntística de Bach, que él predica y defiende por medio de la pluma (ver el interesante artículo «Le retour a Bach», publicado en el N.° 1 de la «Revue Musicale» de 1926) o con el ejemplo, escribiendo obras de una libre y curiosa polifonía, antigua y moderna al mismo tiempo.

En su «Précis» se presenta ahora como un pedagogo estricto y concienzudo. Con un estilo «souple» y moderno nos da a conocer las severas reglas de la disciplina matemático-musical, que muchos creen ya inútil, pero que sin embargo, jamás dejará de ser un espléndido «medio» de ejercitar la fantasía y enriquecer el sentido musical del compositor.

En estudio tan minuciosamente tratado ya como el Contrapunto clásico, poco hay que agregar si se le considera desde el punto de vista escolástico; por eso el valor está aquí sobre todo en el método de exposición.

Además del contrapunto a 2, 3 y 4 partes en todas sus especies, minuciosamente tratadas, y que se consideran algunas «prohibiciones» antiguas como un espíritu más moderno, termina el libro con un apéndice muy interesante sobre contrapunto con melodías gregorianas (modos lidio, frigio, dórico, hipolidio, etc.) que da a la obra un valor de efectivo modernismo dado el uso continuo que hoy se hace de los modos litúrgicos.

J. U. B.

Revistas de Revistas

LA REVISTA DE MÚSICA.—Buenos Aires, N.° 3 Septiembre.

«La ópera italiana» por V. Fedeli. Explicación inteligente de la vacía ópera de 1830 y la inutilidad de su comparación con la tesis wagneriana. Ello no quita que el gran arte lírico italiano esté aun en gestación.

LA REVISTA DE MÚSICA.—Buenos Aires, N.° 4 Octubre.

«Música y misticismo» por F. Santoliquido.

«Manuel de Falla» por R. del Villar, interesante semblanza del gran maestro español con un índice completo de sus obras.

LA REVUE MUSICALE. París Año 8 N.° 10.

«Los compositores y la crítica musical» por Ch. Koechlin. B. de Schloezer en un número anterior opinó, basado en apasionados juicios de compositores que estos no eran aptos para apreciar equilibradamente su arte propio: la tesis era curiosa. Koechlin la rebate con fuertes razones. Creemos que los compositores, por el hecho mismo de su vida activa musical están más expuestos que los «críticos» puros a distanciarse de una forma de arte que no les alcance por algún lado, pero a la vez se hallan más profundamente capacitados para penetrar en el verdadero valor de una revelación.

EDICION MUSICAL

P. HUMBERTO ALLENDE. Mientras baja la nieve, Ave María, A las Nubes. Canciones para canto y piano (ed. Casa Amarilla, Santiago de Chile, 1927).

Tres obras son éstas que ya conocíamos privadamente desde algún tiempo y no podemos menos de felicitarnos de que Allende a su vuelta de Buenos Aires, en donde fué cariñosamente recibido, haya resuelto editar su «opera omnia». De las tres preferimos el Ave María escrito en líneas flexibles y de gran nobleza; prescin-

dimos al decir esto, del hecho de estar ella dedicada a una memoria de especial afecto para nosotros. «Mientras baja la nieve» es un canto contemplativo e intenso como la poesía de Gabriela Mistral, la voz sostenida por armonías delicadas tiene momentos de gran belleza, sobretodo en la frase «mirémosla caer, mirémosla bajar».

Las ediciones de Allende, que ojalá prodigue, son una importantísima contribución a la divulgación de un hecho aun entre nosotros poco conocido: que poseemos músicos excelentes y obras de gran mérito, infinitamente mejores que muchas vulgarísimas que a menudo usurpan la representación de la música chilena. Allende en estas canciones, sin propósito de folklórico, nos da una sensación nacional bien efectiva e interesante.

S. C.



Crónica Musical

Conferencias

La crónica del número anterior de Marsyas no dió la reseña de las últimas conferencias dictadas en la Sociedad Bach y en algunos otros centros de cultura.

Los días 29 de Agosto y 15 de Septiembre, ocuparon la tribuna en la Sociedad Bach Don Armando Carvajal que disertó sobre «Cultura la Musical Chilena» y el Dr. Ramón Clares sobre «El encanto de lo fugaz en el arte». La conferencia del Sr. Carvajal tuvo una excelente ilustración musical a cargo de D. Roberto Ide, D. Alfonso Leng y las Sras. Marta Petit de Huneeus y Elena Petit de Matte. Sra. Petit de Huneeus, con su voz cálida y aterciopelada dió una magnífica interpretación de «Cima» de Leng, acompañada por el autor; es talvez la mejor obra de canto del autor del Alsino. Las tonadas a dos voces de Allende fueron igualmente un éxito, en especial la «Tonada sin gracia» a la que la introducción de un texto cantado presta un realce que uno no imaginaría al conocer el original para piano solo. La conferencia del Dr. Clares fué seguida de una audición de piano de la Srta. Cora Bindhoff en que hizo oir algunas obras modernas de verdadero interés con la justa comprensión que revela en todas sus presentaciones la concertista.

El día 4 de Octubre Don Bruno Leuschner dictó una conferencia sobre el gran maestro austriaco Hugo Wolf; en forma sencilla y bien estudiada el Sr. Leuschner dió una impresión biográfico-estética del autor de los Moricke Lieder, los trozos musicales insertados en la conferencia y cantados con una justeza perfecta por la Sra. de Leuschner dieron a la velada la intimidad de esos «liederabend» inolvidables que uno suele oir en Alemania.

La señora Isa K. de Leuschner, que no habíamos aun oído en público, secundada admirablemente por el pianista D. Arnaldo Tapia, nos pareció uno de los poquísimos intérpretes a quienes se puede confiar sin miedo la música, posee una voz excelente de mezzo-soprano y sobre todo una comprensión muy poco común.

No dudamos volverla a oir en algún concierto que seguramente tendrá gran éxito.

El día 8 ante una nutrida concurrencia, disertó en la Universidad de Chile el escritor español Sr. Perez Domenech sobre la música de su patria. Util fué, sin duda, pronunciar ante el público los nombres de Manuel de Falla, Conrado del Campo, Turina, Halffter, Esplá y otros; lástima, sí, que los trozos escogidos como ilustraciones musicales, no eran muy característicos ni correspondían al anuncio de música ultra-moderna.

De Valparaíso.— Dirigida por el Sr. Alfonso Sanfeliú, se ha constituído en el vecino puerto un estimable conjunto orquestal con el nombre de «Orquesta Filarmónica de Valparaíso», formada por elementos valiosos, que impulsará, con audiciones frecuentes, la cultura artística porteña. Hasta el momento presente ha dado dos conciertos los días 7 de Agosto y 2 de Octubre. Sería de desear un mejoramiento de los programas; creemos, asistidos ya por experiencia, que no es necesario descender de las esferas puramente musicales para atraer al público e inculcarle lo mejor; este suele ser menos rehacio de lo que muchos creen, para comprender obras de mérito. De todas maneras felicitamos a los dirigentes musicales de Valparaíso por su esfuerzo.

De Talca.—Ultimamente se ha constituído en esta ciudad con el nombre de «Orfeón de Talca» un conjunto que se propone interpretar la música polifónica y en general las obras corales. Le deseamos éxito y larga duración.

CRONICA DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Los festivales de la S. I. M. C.

Año a año la «Societé Internationale de Musique Contemporaine», viene ofreciendo en diversas ciudades series de audiciones dedicadas al estímulo de la moderna composición y el aliento de todo medio nuevo de expresión musical. Aun cuando en el número anterior hablamos de la Exposición de Francfort, no insistimos especialmente sobre las fiestas de esta institución.

La crítica, en general se muestra este año profundamente decepcionada con las obras elegidas por el jurado. La Revue Musicale ve en esta poco acertada elección peligros que pueden llegar a com-

prometer la existencia de la S. I. M. C. Entre las obras que más descollaron debemos citar dos «Concertos» uno para orquesta de Ernst Toch de una gran maestría instrumental y otro para violín, piano e instrumentos de viento de Alban Berg que ha sido hallado hermético e incomprensible. Berg es discípulo de Schonberg. Entre las obras de cámara se elogia un cuarteto de Conrad Beck, una sonata para violín y piano de Jemnitz en que cupo una actuación sobresaliente a nuestro compatriota Claudio Arrau y un Concertino del compositor tcheco Leo Janacek.

El próximo festival de la S. I. M. C tendrá lugar en Siena (Italia)

Conmemoración de Max Reger

Reger es un compositor poco difundido entre nosotros apesar de conmemorarse su duodécimo aniversario mortal; es el maestro de la polifonía germánica más sutil al servicio de una inteligencia grande y noble. Las ejecuciones de obras de Reger en Francfort duraron varios días y comprendieron su mejor producción: obras de cámara, (talvez lo más característico del músico bávaro) orquestales y sobretodo composiciones corales religiosas en que fué célebre sobre todo el salmo C para gran orquesta a dos coros y órgano, obra de una inmensa dificultad y de anonadante efecto en su trama polifónica complicadísima.

Festival de Baden-Baden

Es curioso anotar la frecuencia de estos torneos artísticos ahora tan comunes en Europa Central; en este año a las grandes exposiciones de Ginebra y Francfort con sus respectivas fiestas suceden una serie de peregrinaciones forzadas para los habitúes a estos banquetes musicales exquisitos.

Paul Hindemith, la personalidad musical más indiscutible de Alemania de hoy, dirige autocráticamente las fiestas de Baden. En ellas llamaron poderosamente la atención los estudios hechos sobre la música mecánica y el problema del sincronismo con el cinematógrafo. Se presentaron obras para instrumentos mecánicos de Antheil, Hans Hass y del propio Hindemith. El sincronismo fué realizado por un aparato creado por el Dr. Bagier, el *Tri Ergon* que fotografía el sonido junto con la visión lo que permite la reproducción exacta en cualquier parte; el sincronismo del instrumento, que no nos explicamos en qué consiste, es asegurado de las variaciones de cada caso, por medio del «Musikchronometer» del Dr. Karl R. Blum.

Entre las obras más aplaudidas del festival están la «Suite Lyrique» de Alban Berg, muy elogiada por la crítica y algunas com-

posiciones del género opera de cámara como «Hin und Zuruck» de Hindemith y una «Opera - minute» de Milhaud titulada «L'enlevement d'Europe» sobre un texto del ex-Encargado de Negocios de Francia en Chile Mr. Henry Hoppenot.

Francia

Coincidiendo con el fin de la temporada, ha realizado en la Opera de París su acostumbrada serie de conciertos sinfónicos el gran director de orquesta ruso Serge Kussevitzky. La interpretación que da a sus ejecuciones sinfónicas de rítmica predominante y animada, sin demasiados escrúpulos, a veces, para hacer protestar a los clasicistas puros, tiene cada vez una popularidad creciente en Francia. En esta temporada estrenó algunas obras importantes entre las que sobresalieron una «Suite en Fa» de Albert Roussel que la crítica considera su mejor obra, un «Concertino» de Germaine Tailleferre superior según paraece a muchas obras algo raquíticas que publicó cuando pertenecía al fenecido «Grupo de los Seis» y una obertura del gran maestro ruso Serge Prokofieff.

El célebre «Quatuor Rosé» ha dado en París una serie de conciertos dedicados a los Quintetos de Mozart obras poco divulgagas y sin embargo admirables.

Entre los directores extranjeros que han actuado en París se ha alabado mucho la mestría de Erich Kleiber que dió una serie de audiciones muy interesantes.

Inglaterra

Arnold Bax ha estrenado un nuevo cuarteto de cuerdas que la crítica acoge con reservas, lo que se atribuye a deficiencias de ejecución, ya que Bax tiene un activo musical de primera fuerza.

La «Oriana Madrigal Society» y el «Bach Cantata Club» han hecho una interesante innovación interpretando con coristas reducidos la «Misa en Sí menor» de Bach. La obra gana en claridad y la partitura orquestal recobra el relive que le hacen perder. a menudo los grandes conjuntos.

Rumania

A las obras que ya se han publicado de músicos rumanos, hay que agregar una Tercera Sonata para piano y violín de Georges Enesco y una sinfonía de Alfonso Castaldi titulada «El Héroe sin gloria». Las audiciones beethovenianas de la Orquesta Filarmónica de Bucarest fueron dirigidas por el berlinés Scherchen.

Italia

En Turín se han estrenado con éxito las óperas «Madonna Imperia» de Franco Alfaro y «Fata Malerba» de Vittorio Gui. La obra de Alfano parece relacionarse menos con «La leyenda de Sakuntala» que con su anterior producción «Resurrección» sobre la obra de Tolstoy.

Ottorino Respighi ha hecho oir en Milán sus «Vetrate» cuatro impresiones místicas de color bien acentuado: La fuga in Egitto, S. Michele Arcangelo, Il mattutino di S. Chiara y S. Gregorio Magno.





SUPLEMENTO

DE

MÚSICA CHILENA
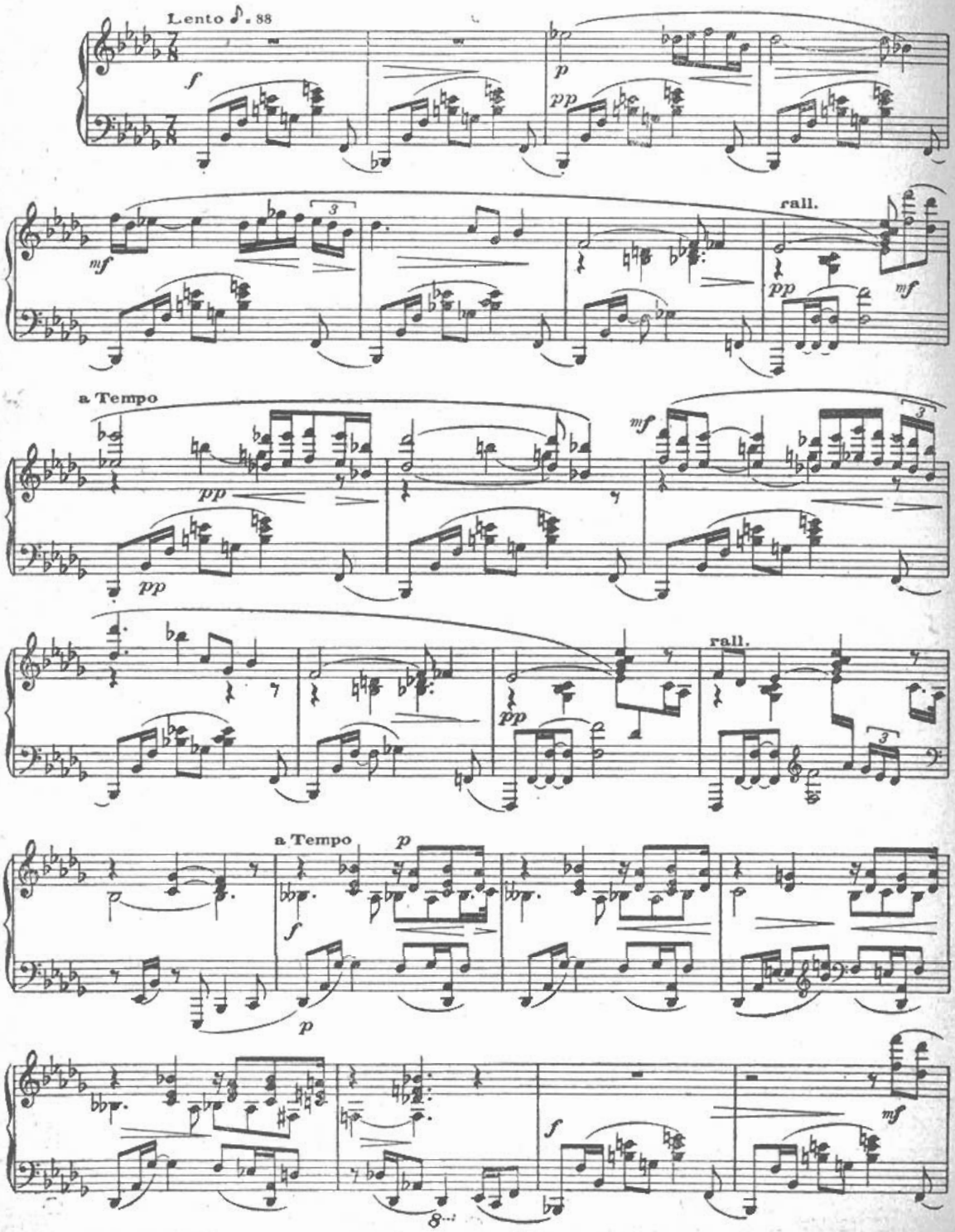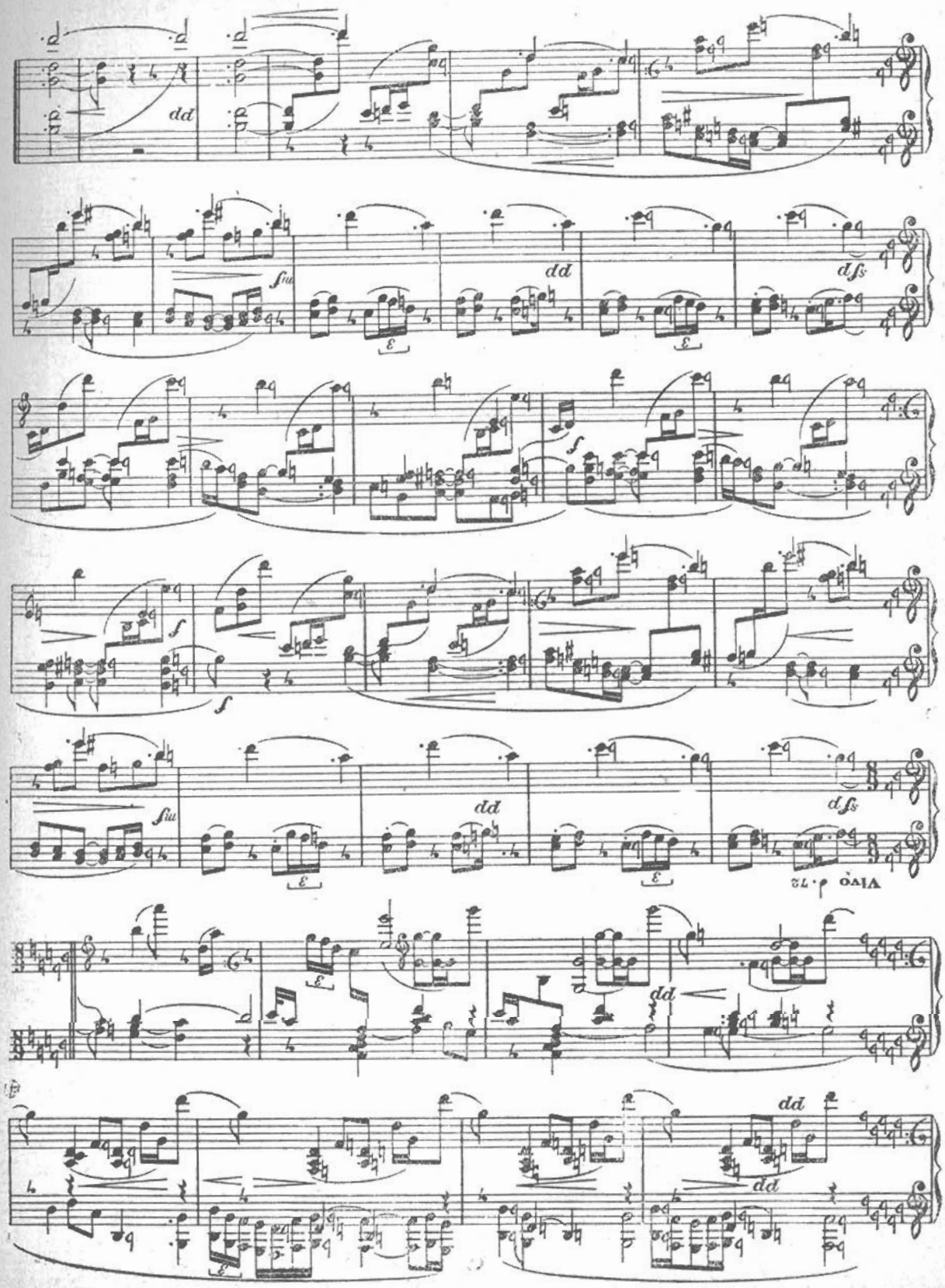


HUMBERTO ALLENDE

Tonada Sin Gracia

Tonada sin gracia

P. H. Allende.




dd
fu
dd
sfp
f
f
fu
dd
sfp
Vivo d. 72
dd
dd









Grotian-Steinveg

El Piano Alemán de Fama Mundial

Preferido, entre todos, para los grandes conciertos y los salones distinguidos

Entre los hermosos modelos recibidos, usted encontrará el que le conviene

Damos facilidades de pago, únicas en plaza

GRIMM & KERN

AHUMADA 99,
ESQ. MONEDA

Grotrian-Steinweg

PIANOS

DE LAS EXCELENTES MARCAS

Zeitter & Winkelmann — Gerb. Zimmermann
Kohler & Campbell

CON FACILIDADES DE PAGO - GARANTÍA ABSOLUTA



AUTOPIANOS :: ARMONIOS

Música impresa :: Instrumentos

✦ ✦ ✦

TALLERES PARA REPARACIONES DE TODA CLASE DE INSTRUMENTOS. RECIBE ÓRDENES DE AFINACIONES A DOMICILIO.

Ofrece Pianos en arriendo, por días o meses

Carlos Doggenweiler

SANTIAGO - Arturo Prat 166 :-: VALPARAISO - Esmeralda 107

CASA AMARILLA

Música - Música

Las últimas novedades musicales que acaban de aparecer: «La Calesera», el pasacalle de esta preciosa obra que con tanto éxito ha presentado la compañía Santa Cruz.

Los preciosos one-step del autor español Padilla, «TOLEDO» y «Esto es París».

Música clásica

de los principales autores.

Rollos de Autopianos

Métodos, Estudios a precios muy económicos.

S. Diego 128, Santiago - Condell 268, Valparaíso

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000.000

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 200.000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.

Casilla 3490 - Teléfono 4790

SANTIAGO

Artigas

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201

"NATURA"

PUBLICACION

DE LA

Sociedad Naturista de Chile

SUSCRIPCION ANUAL
(12 números)

En el país	$ 6.—
En el extranjero.....	10.—
Número suelto en el país..	0,50
En el extranjero.....	1.—

Casilla 226 - Santiago - Chile

Arquitectos, Constructores!

TEJAS DE CEMENTO, las más convenientes por su precio, duración y apariencia

Pida datos a su agente exclusivo

Eduardo Humeres S.

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit,
» » » » Sr. D. Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
» » Violín » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof. Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.
» » Canto Prof. Sra. Isa K. de Leuschner

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 9

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

NOVIEMBRE-DICIEMBRE de MCMXXVII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490, Telefono Auto 3694, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Jorge Urrutia B.: *Strawinsky y la evolución del artista moderno* □ **Filomena S. de Orrego:** *El Jazz* □ *Edición musical* □ *Revista de Revistas* □ *Crónica musical* □ *Memoria de las actividades de la Sociedad Bach durante el año 1927.*

ILUSTRACIONES

Grabados originales de Marta Villanueva de Bulnes, Roberto Humeres S., etc.



Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430

STEINWAY & SONS

BLÜTHNER

SUCESORA

OTTO BECKER

LIMITADA



AHUMADA 113

CASILLA 706

SCHIEDMAYER · SEILER

AUTOPIANOS



ENRICO CARUSO

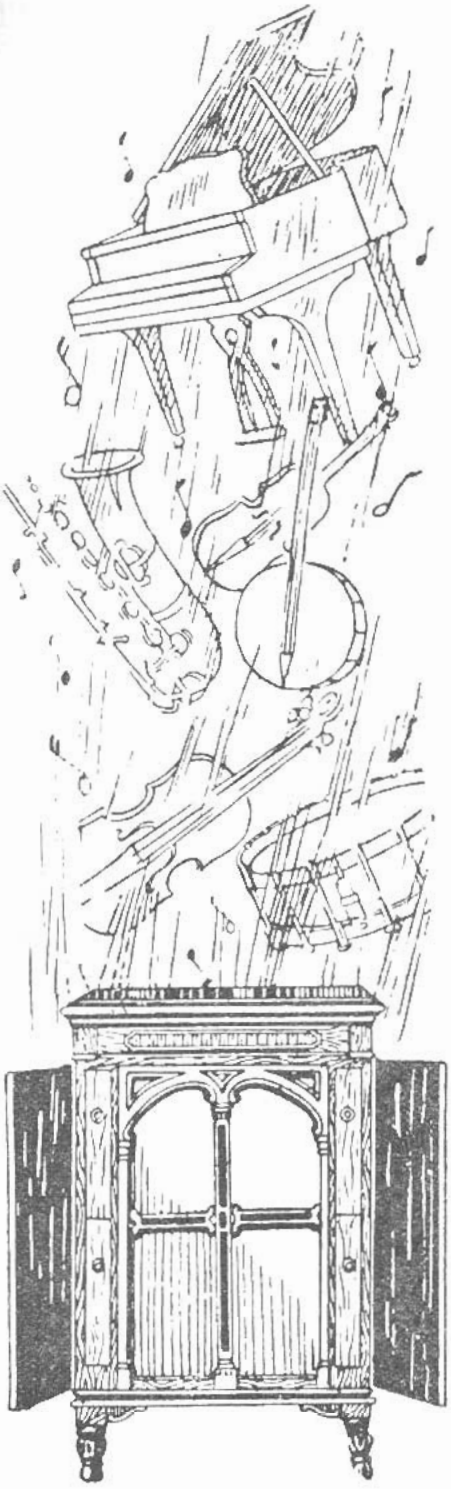
El más insigne cantante de nuestro siglo, cantó exclusivamente en discos «VICTOR». Le ofrecemos TODOS los discos que grabó este eminente cantante. Solicite en nuestra Casa una lista completa de ellos y oiga alguno de los siguientes, que le recomendamos en forma muy especial:

SI VOUS L'AVIEZ COMPRIS	Caruso y Elman
CRUCIFIX (Faure).....	Caruso y Journet
ELEGIE (Massenet).....	Caruso y Elman
LES DEUX SERENADES	Caruso y Elman
AVE MARIA (Kahn).....	Caruso y Elman



FONOGRAFIA DEL PASAJE

Pasaje Matte 25 - Casilla 3582



PRISMATONE

MODELO CORTEZ

$ 4,500

Todos los instrumentos adquieren sus propias características...

El *Brunswick*

Prismatone

denota toda la personalidad de los instrumentos; así el piano **es** un piano, el violín **es** un violín, la flauta **es** una flauta y todos poseen su real valor reproducidos con una resonancia imposible de distinguir del instrumento mismo.

Con el Prismatone Ud. puede apreciar los diferentes caracteres de los instrumentos y los matices de las voces con todas sus inflexiones en una forma imposible de conseguir en cualquier otra máquina parlante.

DISTRIBUIDORES PARA CHILE

Casa Hans Frey

Eckhardt & Pieper

CASAS EN

Antofagasta — Copiapó — Coquimbo
La Serena — Valparaíso — Santiago
Concepción — Temuco

Agencias en todas las principales ciudades del país.

MARSYAS

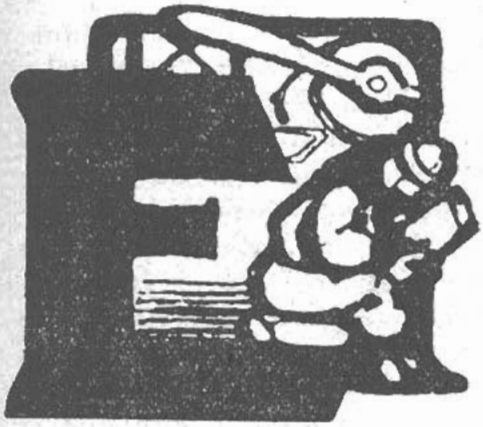
Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490, Teléfono 3694 auto, Santiago
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I Santiago, Noviembre y Diciembre de 1927 Núm. 9

Strawinsky y la evolución del artista moderno



N toda época nueva de la historia de las artes existe un fenómeno complejo de renovación, que alcanza tanto a las características esenciales y secundarias de los mejores y más altos exponentes de belleza que florecen en esa época, como hasta el «modus operandi», la cultura, la vida, y, sobre todo, la evolución de los creadores de las bellezas que llenan aquel ciclo evolutivo. Nada más interesante sería quizás, que estudiar con detenimiento, no ya el arte antiguo y el moderno, sino el artista antiguo y el moderno, para analizar ese fenómeno según el cual, a pesar de ser el arte y los creadores una función absolutamente constante e inevitable en la vida espiritual colectiva de los hombres, con caracteres de fondo igualmente constantes, varía, sin embargo, en forma bien diferenciada y especial, la manera de manifestarse esa ley, fuerte y dura, pero provechosa en sumo grado, mediante la cual el artista en el ejercicio de su elevado ministerio, evoluciona, desde la impericia y simplicidad obligada del comienzo, a la lucha y complicación que viene después, en los afanes de buscar una senda, y luego a la verdadera y sosegada etapa de los frutos y las experiencias, y, en fin, a la simplicidad, a esa simplicidad conmovedora y augusta, a la que sólo llegan muy pocos, y que es la única meta legítima.

La manera como se manifiesta, según la época, el modo de pasar por esta experiencia grande en el arte y el dolor enorme en la

vida, ambos henchidos en promesas de serenidad definitiva, la encontramos hoy con facilidad si fijamos nuestra atención en un eje central del movimiento musical de nuestros días: Igor Strawinsky.

Nada más notable, en efecto, que la figura llena de personalidad de este gran músico ruso, cuyas innovaciones van más allá de la aplicación de simples innovaciones técnicas (de enorme interés por lo demás) que se refieren a la melodía, la armonía, el ritmo y la orquestación, pues Strawinsky logra mas bien sintetizar en un proceso genial, y por lo mismo completamente espontáneo las cualidades... y los defectos del momento actual del arte en los países occidentales, hoy más que nunca reflejo del momento social e histórico.

Y así, encontramos en él, desde luego, como condición inseparable de la existencia de su personalidad, la movilidad constante del espíritu que busca con inquietud la lámpara que dé haces de la luz rara, sutil y cambiante exigida por el refinamiento artístico de nuestros días.

Por eso es evidente que el primer resultado de estas circunstancias que mueven y presiden la actividad creadora de Strawinsky sea el continuo cambio de orientación, de ideal, de técnica, con una rapidez qus abisma y hace estéril todo vaticinio sobre los probables caminos por donde ha de pasar su enigmática figura, que es la de un ser poseído de la más extraña inquietud de estos tiempos.

Y es que sin duda el ambiente integral de una época es elemento decisivo para que el aura del momento artístico bañe en él su actividad en potencia o en plena manifestación activa. Así, cuando se andaba en diligencia y se escribía con una pluma de ave a la luz de un candelabro, había, parece, un mayor sosiego en el mundo occidental que hacía posible una evolución no menos precisa que la del caso que nos ocupa ahora, pues Strawinsky es perfectamente consciente de su desarrollo, mas siempre presidida por una mayor quietud y sujeta a un venerable reposo durante largo tiempo, en forma de épocas o «maneras» perfectamente definidas, que jamás eran, en consecuencia, muy numerosas. Por eso decimos, como un ejemplo, que tal genio de la música esparció la generosidad de su tesoro interior durante un número de años fácilmente divisible en tres épocas más o menos distanciadas; citando como apoyo, además, nombres de obras inmensas como la Sonata Patética, la Sonata Pastoral y la Novena Sinfonía, para mostrar en individualizadas parcelas de ese tesoro los momentos culminantes de un movimiento musical normal para su época y suave en su desarrollo.

Más hoy día, el ferrocarril, el radio, el automóvil, nos tienen demasiado acostumbrados a la vertiginosidad para que no podamos comprender y aceptar otro proceso evolutivo en los artistas que aquel que se efectúa poco menos a distancia de una semana o un mes.

Naturalmente, al expresar esto nos referimos siempre al creador de renombre, a aquel que marca fechas en la historia artística con sus obras. Y entre estos, Ygor Strawinsky es especialmente representativo.

Con él hemos asistido a una de las curiosas evoluciones de arte de nuestro tiempo. En sus comienzos encontramos como característica especial un desarrollo artístico más lento, basado sobre todo en un marcado colorido de nacionalismo ruso, destacándose «Petrouskha», «Le Sacre de Printemps» y otras obras; si bien aún antes de este período cabría uno representado por «L'oiseau de feu», la «Sinfonía en mi bemol», «Feu d'artifice», etc. Luego una división podría establecerse con el momento de actividad artística comprendido entre 1915 y 1917, incluyendo allí las «Berceuses du chat», «Le Renard», «Noces», «Histoires» pour enfants, etc. En seguida con «L'histoire du soldat», «Pulcinella», «Sinfonía para instrumentos de viento», «Mavra», «Concertino para cuarteto de cuerdas», etc., podría llenarse otro período.

Mas hoy día el cambio de orientación en el arte de Strawinsky es cada vez más rápido y desconcertante, aunque no por eso, como decíamos, menos consciente de los fines que lo guían.

Boris de Schloezer ha sintetizado tan bien el conjunto de circunstancias que rigen ese desarrollo, que preferimos cederle la palabra: «En el esfuerzo de renovación, dice, que se imponen ciertos artistas, puede ser que haya el deseo más o menos consciente de asombrar, sorprender y ser siempre «actuales». Nada de esto en el caso de Strawinsky: los zig-zags que describe este pensamiento musical, su marcha caprichosa que nos hace pasar bruscamente de un plan a otro, sus saltos súbitos, todo esto lleva la marca de un desarrollo profundamente orgánico, de necesidad interior; se trata de un movimiento extremadamento complejo, pero autónomo (tanto como es esto posible en las condiciones humanas), que no obedece más que a un orden interior y cuyo trazado no está absolutamente a merced de circunstancias exteriores; sucede que éstas deben jugar el rol de pretextos, de motivos, y de provocar así la acción, pero ellas no pueden determinar su carácter y su orientación.

«Yo creo, por otra parte, que la obligación en que se encuentra Strawinsky de renovarse sin cesar, le es igualmente impuesta por *su maestría, por la perfección de su «métier», por la precisión de* su técnica; cada uno de sus golpes de ensayo es casi un golpe magistral (hago algunas reservas en cuanto a «Mavra»); él realiza siempre exactamente lo que él quiere y como lo quiere, y agota, así, pronto todas las posibilidades de los procedimientos puestos en juego. Su estilo alcanza inmediatamente una rigurosa perfección y la realización es completa, definitiva, tanto más cuanto que él conoce sus límites y queda siempre fiel a su naturaleza. Le es pues imposible continuar en la vía que ha abierto; habiendo alcanzado

el fin, no quiere repetirse, debe recomenzar su esfuerzo, abrir otro camino y renovar su estilo, sus procedimientos; un poder de invención excepcional provee los medios a su naturaleza activa. Pero si alguna vez esta facultad de invención se encuentra agotada, quedando su maestría siempre perfecta, no le quedará más, de un día a otro, que el recurso de copiarse y repetirse indefinidamente».

Mas, parece que aun no se agota ese poder de invención, y el número de los extraños caminos por donde Strawinsky dirije sus excursiones artísticas en busca de nuevos ideales con esa vertiginosidad e inquietud de que hablábamos antes.

¿Se figuraría Schloezer en 1923 cuando escribía las líneas que transcribimos más arriba, que un buen día el gran coreógrafo Sergio Diaghilew al pedirle un nuevo ballet para celebrar el vigésimo aniversario de su trabajo artístico, iba a recibir la siguiente respuesta que dejaría perplejo al más completo y valiente conocedor de Strawinsky: «le ballet est l'anatheme du Christ», recibiendo en cambio una obra donde se hace resucitar un viejo género de música, ya venerablemente histórico; el Oratorio de Edipo Rey?

Si alguien hubiera predicho este cambio hace algunos años, habríamos pensado que era ir en realidad demasiado lejos, pues jamás nos habríamos figurado a Strawinsky hablando en esa forma del ballet, y sobre todo apoyado en una frase que hace presentir toda una crisis religíosa.

Y es que esa crisis, muy común hoy día entre los artistas, parece que no ha perdonado a la riquísima personalidad verdadera e interna del gran ruso, así como no perdonó la de Cocteau, Papini y tantos más (Gabriela Mistral entre nosotros).

La vuelta a la serenidad y simplicismo filosófico de las religiones, todas ellas poseedoras de grandes verdades cuando son penetradas a través de sus maravillosas y altas enseñanzas comunes, es una forma de llegar a la simplicidad después de la complicación y la lucha de que hablábamos al comienzo.

Y la vuelta al Cristo en alguna de sus iglesias o confesiones (todas igualmente importantes) ha traído como consecuencia a menudo la producción de obras maestras del arte que reflejan el nuevo estado anímico. Sin embargo, el caso de un Strawinsky cristiano, si hemos de creer a Michel Georges-Michel que nos lo dice en una crónica del «Excelsior» de París, desorienta y excluye toda profecía sobre las proyecciones que tan inusitado cambio puede tener en su arte.

Pues aun acercándose al Cristo no llega Strawinsky a renunciar a un elemento que por la persistencia y función central en su estética es ya inseparable y orgánico, imposible de ser abandonado; nos referimos a la exclusión de todo patetismo, de toda exaltación romántica y sentimental. Sabido es que en su reciente controversia

con Toscanini, verificada con caracteres de verdadera batalla a través de las columnas del «Corriere della Sera» y que será de celebridad y trascendencia, pues desenmascara completamente dos personalidades de importancia, Strawinsky se declaró nada menos que «sin corazón». ¡Esto escandalizará sin duda a los ingénuos que no conocen por una parte la singular desenvoltura y libertad para hacer declaraciones «épatantes» que usan los artistas de hoy día, y luego la efectiva corriente de higienización sentimental sufrida por el desarrollo artístico del momento como reflejo de la sociedad cerebro-industrial, intelectualizada y deportiva que predomina hoy en el mundo occidental.

Por eso es interesante transcribir lo que Michel Georges-Michel dice en el ya citado artículo a propósito de una nueva obra de Strawinsky: «Apolo», que representa el último esfuerzo de innovación artística realizado por dicho músico. El párrafo pertinente dice: «Strawinsky ha creada allí un nueva melodía. Ha hecho algo a lo Bellini; pero en vez de darnos una melodía en sentimiento, nos la dará en materia. Ha tomado cinceles y la ha tallado en zinc, por ejemplo. Ha hecho una melodía como podría ser una, el movimiento de un reloj.

«En 1830, la poesía, la vida misma era un claro de luna sobre un cementerio o sobre la bahía de Nápoles. Hoy día, la vida, es un conflicto obrero, circulación de automóviles y ondas de Radio.

«En consecuencia, la melodía de Strawinsky, en vez de cantar la luna, en vez de inspirarse en el canto del ruiseñor, se referirá a la máquina, se inspirará, no en los rumores, sino en el mecanismo de una huelga de usina, supongo».

«Sí, sí, se volvera a la luna y al canto del ruiseñor, en diez o veinte años, por reacción contra el canto de las máquinas; como hoy día Strawinsky hace cantar la máquina porque el claro de luna es rococó y tan, tan cantado!

«Por el momento, cuando un hombre del gran talento de Strawinsky decide mudar la inspiración , no hay más que seguirlo, o ser más perspicaz. Y uno se adaptará a la nueva melodía, como se ha adaptado a la de Wagner, que se negaba; a la de Rimsky-Korsakow, que se decía geométrica!...

«Apolo» será otra cosa.

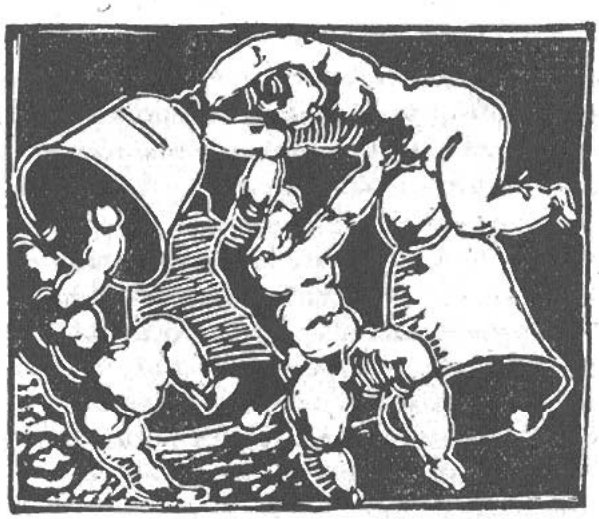
«Un ejemplo notable. Hay en Apolo un adagio de danza a cuatro voces. La primera voz lo canta en cierto ritmo que es dos veces rápido a dos voces, tres veces a tres voces, y que es cuadruplicada a cuatro voces. Así la misma melodía toma cuatro aspectos diferentes, con una regularidad mecánica, fatal.

«Apolo» abunda en estos conceptos nuevos. ¿Y por qué ese título?... ¿No debémos ver acaso a Apolo de otro modo como lo vieron los siglos que nos han precedido? O bien, si el símbolo de la Belleza no evoluciona con ella, o su apariencia en la época, ya no

es la Belleza... ¿Es que se representaba a Apolo en tiempos de Luis XV como lo ha pintado Carpaccio?... Strawinsky y 1927 no deben realizar la obra de arte como la obra mecánica: del punto de vista de su época, o del de mañana más bien que del de ayer?»...

En fin, de la rápida evolución strawinskyiana tenemos aún bastantes novedades que esperar. El desconcertante autor del extraño «Apolo» de que acabamos de oir hablar está en plena madurez artística y posesión de su inmenso genio, y mientras su esfuerzo de renovación sea guiado por serias razones de adaptación a su época, a menos de tener la estrecha comprensión que hoy es sólo triste patrimonio de los espíritus ignorantes, estériles y no siempre idealistas, no tenemos por qué no seguirlo con el interés y alegre confianza que debemos poner en la marcha del arte, que es noble marcha de liberación.

JORGE URRUTIA BLONDEL.





El Jazz

DISCUTIDO por muchos en nombre de una estética singularmente limitada, el Jazz ha jugado no obstante un papel innegable en la evolución artística de nuestro tiempo. El dinamismo violento, la inquietud cosmopolita de la vida actual hallan en él una de sus expresiones más significativas. «El Jazz, dice René Chalupt, es tan representativo de nuestra época fascinada por su propio aspecto pintoresco, que es difícil discernir si él influencia la estética general contemporánea o si se halla influenciado por ella. Es fácil, en todo caso, descubrirle correspondencias en la pintura y las letras que se producen en nuestros días».

Pero no es sólo este carácter simbólico, de por sí muy interesante, lo que nos proponemos poner de relieve. El Jazz no es únicamente un valor literario, sino un importantísimo aporte a la técnica musical, como basta para probarlo la influencia considerable que ha tenido en la obra de músicos como Strawinsky, Ravel, Honneger y Milhaud.

Para el que estudia atentamente los principios de este género musical, se desvanecen los prejuicios corrientes que hacen de él un producto del exotismo bárbaro y de la anarquía decadente. Muy lejos de eso, el Jazz ofrece una perfecta cohesión de elementos musicales: desarrollo de la forma, armonización correcta, singular riqueza rítmica, y sobre todo, la más sorprendente unidad de estilo, que logra fundir en sus creaciones muy distintos aportes bajo un sello peculiar e inconfundible.

* * *

El Jazz no es propiamente «música negra» como creen algunos. Es un producto heterogéneo de elementos y de influencias raciales muy diversas.

Para Arthur Hoerée, es más bien que una expresión esencialmente negra, una interpretación negra de un arte de raza blanca. Y agrega que, de los elementos que constituyen este género, sólo dos sextas partes es la proporción que corresponde al aporte negro; y aún, entre estos factores, la rítmica pertenece en común a los árabes.

Así esta música se encuentra en la confluencia de diversas razas y de culturas diferentes. Sobre una base fundamental de elementos musicales específicamente negros, el Jazz se forma bajo el influjo de la fuerte modalidad espiritual norteamericana; emigrado posteriormente a Europa, se enriquece rápidamente en contacto con un arte de mayor complejidad armónica e instrumental, para alcanzar su apogeo y forma definitiva alrededor del año 1922.

En este proceso, que en corto tiempo ha logrado crear un arte de tan definido carácter poniendo a contribución muy diversas fuentes, ha tenido también una parte considerable el temperamento asimilador y cosmopolita de la raza judía, a la cual pertenecen la mayoría de los compositores que cuenta la literatura del Jazz. Mencionaremos a Irving Berlin, «el padre del Jazz», Gus Kahn, Erdman, Snyder, Abel Baer, Youmans, Kern, Silver, Cohn, etc., y en Francia a Wiener y Darius Milhaud.

* * *

Elemento primordial en el arte del Jazz es el ritmo característico: la síncopa. ¿Es este un factor de origen puramente negro y árabe, o han influído en él reminiscencias de antiguas canciones escocesas e irlandesas? He aquí uno de los inextrincables problemas que se suscitan cuando se quieren rastrear los orígenes de este arte complejo. Pero, de todas maneras, es imposible negar a la raza negra este sentido innato y maravilloso del ritmo, que desconcierta los hábitos de la mentalidad europea por su pasmosa precisión e insospechados recursos.

Sobre la base inmutable del gran tambor, que cual un metrónomo marca invariablemente los tiempos fuertes del compás, los diversos instrumentos siguen el ritmo propio y sinuoso de la melodía, bordándola con los más variados contracantos, de lo cual resulta esa independencia dinámica, ese «ritmo horizontal», que al oído inexperimentado aparece como la mayor anarquía, pero que se encuentra subordinado por la más rigurosa precisión matemática.

Este sentido esencialmente rítmico del Jazz hace que para muchos esta música aparezca inseparable de la coreografía a la cual por lo común sirve de acompañamiento. No obstante, los verdaderos músicos prefieren considerar el Jazz en su aspecto más puramente estético, prescindiendo de sus aplicaciones prácticas que resultan necesariamente limitadas.

Como dice acertadamente un autor, los que no comprenden un bello fox trot y lo danzan, sufren inconscientemente su influencia; pero los que penetran profundamente su encanto, prefieren no danzarlo.

* * *

Hemos dicho que el estilo del Jazz es tan característico que logra imprimir su fisonomía a los más diversos aportes musicales. Esto resulta evidente si examinamos el material melódico usado por sus compositores. Encontramos en él canciones negras (work songs, spirituals), melodías yankees y europeas tomadas del folklore, o bien, con cierta irreverencia, de los autores célebres clásicos y modernos.

Todo puede ser materia de Jazz: basta que el trozo musical se revista con el disfraz exótico de los instrumentos característicos, y se desarticule en el trampolín de los ritmos sincopados, para que ya ni su autor se atreva a reclamar sobre él sus derechos de propiedad. Como un ejemplo de esta curiosa trasmutación, baste recordar el «Chant Hindou», de «Sadko» de Rimsky Korsakoff, convertido en el más genuino fox trot que pueda existir.

En cuanto a las formas de composición usadas en el Jazz, hallamos el vals, el one-step y el fox trot y sus derivados (shimmy, blues, charleston, etc.). El tango se confía generalmente a orquestas especiales.

De todas estas formas, el fox trot es la más importante por su estructura temática lógicamente desarrollada: para algunos ella aparece tan íntimamente ligada a la esencia misma ds este arte, que no vacilan en hacer de Jazz y de fox trot dos términos sinónimos. Pero como ya hemos dicho, el arte del Jazz está constituido por un conjunto de procedimientos que no se sujetan ni se limitan a ninguna forma determinada. No conocemos las proyecciones que pueda alcanzar este arte en el futuro, y como una prueba, baste recordar la sorprendente noticia transmitida recientemente por el cable, de la ejecución de una Misa de Requiem compuesta para Jazz.

* * *

La armonía empleada por los compositores de Jazz es perfectamente tonal. Se observa en ella el uso predominante de los acordes de novena de dominante, séptima disminuída y algunos acordes aumentados. En esta técnica armónica que oscila desde Mendelsohn a Ravel, con marcadas preferencias debussyanas, debemos ver el mayor aporte europeo en el arte del Jazz.

El instrumental característico de estos conjuntos comprende, fuera de la batería, con sus innumerables accesorios, el banjo y el

piano, tratados como elementos de percusión; el violín, cuyo rol tiende a desaparecer; los saxofones, las trompetas, el trombón y la tuba; en ocasiones, el clarinete, y por fin, el serrucho y el pito de émbolo (flauta de Jazz).

Con este material, en apariencia restringido, pero cuyos recursos se multiplican hasta el infinito con efectos de glissando, de sordinas, por el uso de algunos instrumentos en forma no acostumbrada (trompetas en el registro más agudo), los compositores de Jazz logran producir un mundo de variadas y ricas sensaciones, que puesto al servicio de una polifonía siempre nueva y espontánea, crea un deslumbrador ambiente de ritmos y sonoridades que cautivan hasta a los más rehacios.

* * *

No sería completa esta ligera reseña sobre los aspectos del Jazz si no mencionáramos el papel importantísimo que juegan en este arte los ejecutantes. Esta música dinámica actúa tan intensamente sobre sus intérpretes, que cada ejecución aporta nuevas riquezas y descubre imprevistas sugestiones. Un conjunto de Jazz es así un organismo vivo, en que cada uno de sus miembros posee una vida original y propia, subordinada no obstante a la más rigurosa unidad.

En este sentido, los ejecutantes negros no han podido ser igualados por sus imitadores blancos. La precisión rítmica, la espontánea fantasía que demuestran en sus improvisaciones, es un espectáculo fascinante como el de esos malabaristas que jugando con teas encendidas, crean maravillosas fantasmagorías con sus vuelos y sus rápidos giros, cuyo comienzo y fin se halla infaliblemente en la mano ágil que las espera.

Así estos juglares de la música lanzan sucesivamente las frases en el torrente dinámico, de donde surgen a cada instante cogidas por la voz exótica de un instrumento diverso, y aparecen ya burlonas, ya melancólicas, al revestirse de este ropaje cambiante.

* * *

Para concluir, debemos decir dos palabras sobre el valor estético del Jazz.

Apesar de los ataques de sus detractores, que se empeñan en no ver en este arte sino un producto bárbaro y un signo de la relajación de los pueblos, el Jazz ha demostrado hasta la evidencia su razón de ser como una forma de expresión que ha evolucionado lógicamente, y que posee una técnica y un estilo perfectamente definidos. Una prueba irrefutable del papel vital del Jazz en el arte

de nuestro tiempo es la influencia notable que ha ejercido en la obra de los músicos más eminentes, y que marchan a la vanguardia.

La rítmica negra ha penetrado por todas partes en la música de Europa, vivificándola con nuevos y variados recursos. Por otra parte, los procedimientos de ejecución, precisos como los de un instrumento de relojería, el concepto horizontal de la escritura, el carácter tonal de esta música, la restricción de los elementos orquestales, con predominio de los bronces sobre las cuerdas, son todos aspectos que ligan profundamente el Jazz a la evolución actual de la música europea, sin que sea posible determinar los límites de su recíproca influencia.

Por fin, esta música alcanza muchas veces un intenso significado expresivo, que se suele disimular tras el miraje variado de las combinaciones sonoras. Así vemos sucederse, en el juego incesante y sugestivo de la fantasía musical, estados de ánimo que oscilan de la bufonería chispeante a la tristeza nostálgica más intensa.

Como dice un autor, el Jazz nos revela una inconmensurable tristeza humana unida al frenesí ancestral de la danza.

Y en esta contradicción sentimental que se halla en la raíz de este arte, que crea estados de alma tan turbadores y complejos, el mundo moderno encuentra un eco de su propia inquietud, lo cual nos da tal vez la clave de la influencia y del poder del Jazz.

(Adaptación de un estudio de A. Hoerée).



Edición Musical

A. Steinfort M.—Composiciones para piano, (Largo, Chopin, Marcha fúnebre, Elegía). Imprenta Casa Amarilla.—1927. Santiago.

Cuatro composiciones escritas en un estilo severamente consonante y teñidas de un romanticismo post-chopiniano. Es curioso, en el tiempo en que vivimos, hallar hombres que se abstraen todavía de las conquistas modernas; cuestión simplemente de planos sonoros, y no podemos negar que desearíamos oír en el futuro los temas de buena calidad del señor Steinfort olvidando un poco los axiomas del estudio de armonía al cual él ha dedicado con innegable éxito todo su entusiasmo.

Humberto Allende.—«Tonada sin gracia», «El Encuentro», «De bajo de un limón verde».—Imprenta Casa Amarilla, 1927.—Santiago. Obras para soprano y contralto.

Los dúos son bien antiguos pero harto dejados de la mano por los compositores buenos del último siglo. No hay razón, sin duda alguna, pero nos invadió de tal modo su pésima calidad en las óperas, que acabamos por echarlas al saco de lo cursi. Allende los resucita y en forma muy acertada, como que el dúo soñoliento y desentonado que uno oye desde lejos en los caseríos del campo, es la forma normal como nuestro pueblo da expansión a su cansada melancolía. De las tres tonadas anteriores prefería yo la «Sin gracia» pero, debo confesar que a su lectura atenta, hallo lo mejor «El encuentro», posee un sabor y hasta un olor campestre; luego su texto, naturalmente pensado al componer la obra, es suelto y no da los encontrones prosódicos de la «Tonada sin gracia». Es sensible que Allende, tan cuidadoso en sus detalles, no distribuya las sílabas. muchas veces, en forma que no resulten acentuaciones defectuosas; no hay que olvidar, sin embargo, que la Tonada sin gracia es obra de piano trascrita y, desde los tiempos de Bach estas proezas musicales suelen ser difíciles de disimular en la letra,

D. Santa Cruz W.

Revista de Revistas

LA REVUE MUSICALE.—París, N. 11 del año VIII, Octubre, 1927.

Romain Rolland.—«La carta de Beethoven a la amada inmortal». El autor de la «Vida de Beethoven» prueba con una minuciosidad y documentación concluyente, la época y circunstancias en que Beethoven escribió esta célebre carta, cuna de tantas leyendas.

Arthur Hoerée.—«El Jazz». Día a día uno ve tomar ingerencia en la música considerada, a este género renegado por unos con el calor con que otros lo ensalzan. Hoerée hace un estudio sobre su origen y medios de expresión, que no titubeamos en calificar de magnífico, es lo más completo y razonable que hemos leído al respecto. Están en él, reducidos a su término justo, los orígenes negros del Jazz y la intervención del arte occidental en un género que estamos habituados a ver clasificar de puramente africano. Rag-time y Jazz no son sino derivaciones.

Leo Melitz.—«Antigona de Honegger».Buen estudio sobre esta reciente producción del suizo-francés, una de las cumbres entre los jóvenes compositores. La caracterización es precisa, uno siente casi la sensación de haber asistido a la Antígona.

N.o 1 del año IX, Noviembre 1927.

Alfred Cortot.—«La obra pianística de Paul Dukas». Poco se habla en realidad del autor del «Apprenti Sorcier» como pianista, sin embargo su «Sonata» mereció hace muchos años la consagración y el análisis en los tratados. El célebre pianista Cortot habla de Dukas con conocimiento profundo y nos induce a estudiar nuevamente sus obras.

«*La defensa de la «basse de viole»*.—Si mal no recordamos, Wanda Landowska citó buena parte de estas «páginas vueltas a encontrar», graciosísimo y pintoresco desahogo de las fenecidas violas en contra de «sultán violón, un avorton, un pygmée». Es digna de leerse esta enfurecida diatriba de los instrumentos que, con toda seguridad, volveremos a oír.

La Revista de Música.—Buenos Aires. N.o 5 del año I, Noviembre 1927.

Camille Bellaigue.—«España en la música francesa». Buena contribución al estudio de las influencias españolas en la música francesa. Nos llama la atención la importancia extrema que se concede a obras y autores de segundo orden, al paso que casi ni se mencionan «L'Heure espagnole» de Ravel e «Iberia» de Debussy que el articulista pasa por alto.

H. Rega Molina.—«La música en el Buenos Aires antiguo».—Reseña de interés sobre historia musical americana no aborigen; nos llevamos la sorpresa de ver el Buenos Aires de antes, mucho más musical de lo que han sido la generalidad de nuestras capitales de Sud-América.



Crónica Musical

Concierto de la Sociedad Bach del 3 de Noviembre

Ante una concurrencia numerosísima se llevó a cabo el festival de música de cámara y coral que anunció la Sociedad para el 3 de Noviembre. El programa era casi por entero compuesto de primeras audiciones en nuestro país de obras de Bach y de Palestrina.

La primera parte contenía, además, una novedad interesante, pues ejecutaba públicamente por primera vez, desde su vuelta de Alemania la excelente pianista Helvecia Padlina. La Srta. Padlina posee una inteligencia clara y justa para interpretar los clásicos. Al maravilloso Concierto Italiano de Bach casi preferimos su interpretación de la fresca Sonata en La de Paradisi, sobre todo en su tiempo final, que adquirió la precisión y el contraste sonoro característico del clavicordio en sus diferentes teclados.

El concierto, en su parte central, contenía sólo arias de Bach: las dos más admirables de la Pasión según San Mateo, «Erbarme dich» y «Aus Liebe will», el suave cántico «O Mensch errete deine Seele» de la Cantata «O Ewigkeit du Donnerwort» y el «Suscepit» del Magnificat, que no fué ejecutado por indisposición de una de las cantantes. El público pudo conocer, pues, muchas de las joyas de arte de Bach; ellas tuvieron justos intérpretes en la contralto Sra. Isa de Leuschner (arias «Erbarme dich» y «O Mensch») y en la soprano Sra. Elena Petit de Matte, (aria «Aus Liebe will»). La parte solista estuvo a cargo de D. Armando Carvajal (violín), Sr. Derosa (flauta) y Arnaldo Tapia (piano).

Terminó la audición con algunos coros profanos de Palestrina. Es injusto realmente el segundo término en que se echan estas maravillas polifónicas, rarísima vez vistas en programas de conciertos. El coro estuvo muy preciso, flexible y claro, sobre todo en el finísimo madrigal «I vaghi fiori» que el público aplaudió como para un bis, que no sabemos por qué no se dió. Uno se abisma ante la gravedad de «La cruda mia nemica» y del sonoro y delicado «Non son le vostre mani» a cinco voces. Dirigió los coros Don Domingo Santa Cruz.

Nota.—Al terminar la corrección de la presente crítica, hemos

sido sorprendidos por la inesperada desgracia que priva a nuestro mundo musical de la distinguida pianista Srta. Helvecia Padlina. Nos asociamos al dolor de los suyos y de sus amigos, entre los cuales nos habíamos contado.

Conferencias

El día 25 de Noviembre se puso fin al ciclo de conferencias musicales de la Sociedad durante el presente año con la disertación de D. Bruno Leuschner sobre «Algunas ideas estéticas de Ricardo Wagner». Con abundante erudición, el Sr. Leuschner nos presentó un cuadro bien precisado del complejo mundo ideológico wagneriano; sus ideas sociales, su estética dramática, su mística personalísima nos fueron detallas con naturalidad y soltura.

Ilustró la disertación la Sra. Isa de Leustchner, cantando, acompañada por D. Arnaldo Tapia, los lieder sobre poesía de Matilde Wessendonck. Tuvimos igual impresión a la de la conferencia sobre Hugo Wolf: la señora Leuschner es una excelente intérprete de lieder dramáticos; Arnaldo Tapia exageró tal vez un poco un segundo término que no debe existir en Wagner.

Presentación de Alumnos en el Conservatorio Bach

Realmente es un lujo que nuestro recién fundado establecimiento haya podido dar ya una audición de alumnos. El profesorado de piano, solamente, pudo por esta vez combinar un programa.

Actuaron los alumnos Srta. Isidora Aguirre Tupper, Marta Acevedo, Nena Kretchmer y Maurice Vigolorchew del curso de la Srta. Magdalena Petit; D. Mario Arteaga del de D. Arnaldo Tapia y las Srtas. Hildegarde Halbwachs y Rosa Solari y D. Mario Estenssoro, del curso de la Srta. Cora Bindhoff. Se destacaron especialmente la Srta. Halbwachs y el niño Maurice Vigolorchew, que, ambos, nos hacen abrigar las mejores esperanzas.

Concierto en el Club de la Union

Una de las cosas que más hemos temido siempre son las audiciones de las orquestas de aficionados, por lo general tan interesantes para sus componentes como incómodas para el auditorio. Sin embargo Javier Rengifo, con una paciencia admirable y un tino especial para fundir elementos los más variados, ofreció un concierto excelente en el Club de la Unión, que aplaudimos porque es un esfuerzo serio para destruir nuestra prevención. El programa era aun

algo heterogéneo; pero se nota un trabajo honrado y un sentido justo, (que es lo que más suele faltar) de lo que el conjunto puede hacer. Reciba él y la muy buena cantante Srta. Lila Cerda, nuestras felicitaciones.

Fundacion de la Sociedad Bach en Talca

En el número anterior dimos cuenta de la constitución del «Orfeón Talca»; no podíamos prever que esta noticia reveladora del espíritu progresista en todo orden del pueblo talquino, había de ser la mecha de expansión de la Sociedad, ya estrecha en Santiago. El Orfeón Talca, con fecha 18 de Noviembre, acordó incorporarse a nuestra institución y eligió el Directorio que se detalla en la parte correspondiente de la Memoria General insertada en el presente número. A la cabeza de nuestra primera filial está un hombre preparado y de empuje, Teobaldo Meza, y colaboran en su altísima misión cultural los mejores elementos de Talca.

Concurso Musical

Conforme a las bases publicadas en el N.° 2 de esta Revista, se ha fallado últimamente el Concurso musical establecido por el Directorio de la Sociedad Bach. El jurado, compuesto por los señores Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng y Javier Rengifo, levantó el acta siguiente: «Santiago, 12 de Noviembre de 1927.—Reunidos en esta fecha los suscriptos, en conformidad al acuerdo del H. Consejo Directivo de la Sociedad Bach que nos comisionó para fallar el Concurso abierto por la Institución en el presente año, tenemos el agrado de poner en conocimiento del mismo Consejo, por intermedio de Ud., que hemos discernido los premios siguientes: de las siete composiciones presentadas con diferentes pseudónimos, estimamos, en conformidad a la letra *b*) de las bases publicadas, debe concederse un primer premio a las obras corales firmadas UN CHILENO; así mismo, de acuerdo con la letra *c*) de las mismas bases, recomendamos para un segundo premio, las canciones para canto y piano firmadas por SHALOM. El valor desigual de estas dos canciones nos mueve a solicitar del H. Consejo la publicación en alguna forma, de la segunda de ellas, titulada «Medioeval», a la que habríamos concedido un primer premio al no haber fijado las bases una distinción obligatoria para dos obras. — (Firmada. — *Domingo Santa Cruz.—Javier Rengifo.—Alfonso Leng.*—Señor Secretario de la Sociedad Bach».

Abiertos los sobres correspondientes a los pseudónimos premia-

dos, se obtuvo el siguiente resultado: 1) Pseudónimo UN CHILENO pertenece a don Samuel Negrete Woolcock; 2) Pseudómino SHALOM pertenece a don Héctor Melo G.

El «Premio Europa»

Sabido es que el Decreto-Ley N.° 707, dictado a instancias de la Sociedad Bach en 1925, hizo extensivas a los estudiantes de música las espectativas bien interesantes del «Premio Europa» creado sólo para pintores y escultores por el Decreto-Ley 605. La brevedad de la disposición gubernativa relativa a nuestros artistas, no fijó en detalle las bases necesariamente diferentes sobre las cuales ellos deberían concurrir. Esto se ha hecho, últimamente, en un decreto del Ministerio de Instrucción a que se hace referencia en la Memoria General de la Sociedad. Las disposiciones más salientes del reglamento en cuestión fijan las condiciones de admisión y de prueba para los concursantes. Dispone el Decreto 6786 que serán admitidos tanto los compositores como los ejecutantes, (creemos que es la primera vez que los compositores son mencionados en algo oficial), compositores que presenten un mínimo de diez obras originales entre las que se detallan una de cada uno de los géneros capitales de la composición; ejecutantes que hayan terminado sus estudios conforme los programas oficiales y obtenido las mejores notas en ellos. A fin de no hacer injustas preferencias, dispone el Decreto que cada vez que el premio haya de ser concedido, se verificarán dos concursos cuya precedencia se alternará, uno de ellos para compositores, el otro para ejecutantes: acordado el premio en uno de ellos, no se verificará el segundo, por el contrario, declarado desierto el primero, tendrá lugar la segunda competencia.

El Decreto establece la materia del concurso mismo: composición de algunas obras, de las cuales unas libres y otras sobre tema e índole elegida por el jurado, en un cierto tiempo máximo; ejecución de un concierto, para los instrumentistas, con una semana de aviso y prueba de lectura y de memoria; examen oral y escritura para todos, en que se acredite la madurez intelectual indispensable para el logro de los fines que el concurso persigue. El jurado se compondrá de cinco miembros, dos elegidos por el Ministerio de Instrucción, uno por los concursantes, el Director de la Sociedad Bach y el Director del Conservatorio Nacional de Música.

LA MUSICA EN EL EXTRANJERO

Francia

Se ha estrenado últimamente en París «L'eventail de Jeanne», ballet-mosaico en que interviene la pluma de diez compositores diferentes, Schmitt, Ravel, Ferroud, Ibert, Roland Manuel, Delannoy, Roussel, Milhaud, Poulenc y Auric, buenas manos todos, y bien francesas. La crítica alaba, más por cortesía según nos parece adivinar, esta novedad en un género difícil; la música es poco apta para este trabajo «en sociedad» sobre todo después del inmenso campo que hoy cubren los estilos diferentes.

Hasta ahora ha sido axiomático el que las leyes acústicas pertenecen aun al reino de lo misterioso; cada uno de nosotros ha oído y repetido los casos que al respecto se relatan, como el de aquellas salas, matemáticamente iguales, construídas en Estados Unidos con resultados sonoros diametralmente opuestos. Los arquitectos, sobre todo, hallaban cómoda escapatoria en la casualidad de este «secreto de naturaleza». Sin embargo, el 18 de Octubre pasado se extrenó en París la nueva «Salle Pleyel», cuyos planos, calculados cuidadosa y científicamente por M. Gustave Lyon, sabio acústico e investigador paciente de las leyes sonoras, han dado el más rotundo desmentido al pretendido secreto de las resonancias.

M. Lyon, basado en la experimentación desde las griegos con sus vastos anfiteatros, planeó la construcció de una sala, capaz de contener 3,000 auditores, en que cada uno tuviese su propio punto de fusión de los ondas sonoras y oyese, por consiguiente completo, el efecto orquestal. Determinó así, en 22 metros, el punto máximo de distanciamiento entre dos instrumentistas y cuidando esmeradamente la menor reflexión, superpuso, con ayuda de diferentes murallas de fondo, tres salas exactamente idénticas en sonoridad. Las clásicas cúpulas o superficies lisas del techo, fueron reemplazadas por una especie de escala invertida que imposibilita los ecos, las murallas laterales no han sido construídas en planos verticales sino con extraños encurvamientos de acuerdo con los cálculos. El resultado, a juzgar por la opinión de los músicos, es maravilloso: claridad absoluta, orquesta enteramente fundida, sensación de equidistancia de los ejecutantes desde cualquier punto de la sala.

Alemania

Del 18 al 28 de Julio último tuvo lugar en Dornach el Congreso musical esotérico. Entre las obras extrenadas, cita la crítica las «Rapsodias griegas» de Felix Petyrek, unas «Variaciones» de Alois

Haba y un trío de Doldinger. Entre las disertaciones descollaron: un estudio de Hermann Beck sobre «La razón esotérica de la elección de las tonalidades en la obra de R. Wagner», otro del Dr. Wachsmuth sobre las relaciones cósmicas del sonido con la luz, las plantas, etc. Petyrek disertó sobre «El Arte de la fuga, de Bach» y el apóstol de la música en cuartos de tono, Alois Haba, sobre «La experiencia fundamental del compositor», la de su propio sistema.

Austria

Un factor de los mas interesantes en el movimiento de hoy, son los festivales que organiza Mrs. Elizabeth S. Coolidge, distinguida dama norte-americana, mecenas refinadísimo de cuanto mejor tiene nuestro presente musical. Después de haber mantenido cuartetos, organizado conciertos en su patria, hecho escribir obras del mayor interés como las «Chansons Madécasses» de Ravel, Mrs. Coolidge ha iniciado giras por Europa dando a conocer las últimas producciones debidas a su iniciativa. En los últimos «festivales» Coolidge se ha estrenado: el cuarteto N.° 3 de Erank Bridge, obra estimada como una de las mejores del maestro inglés, una sonata para violín y piano de Alfredo Casella, un trío de Gabriel Pierné, un cuarteto de Leo Weiner, una «Sonata a tre» de Francesco Malipiero, un cántico «Al frate sole» de Charles Loeffler y, lo que se ha alabado sin reservas, el cuarteto op. 30 de Schonberg, obra al parecer capital en la producción del gran músico vienés, impregnada de un clasicismo de arquitectura sólida y serena.

¿No sería posible que Mrs. Coolidge, en su celo de apóstol, llegase hasta nuestros mundos tan abandonados de la mano de Dios?

A los muchos festivales y congresos de este año extraordinariamente fecundo en manifestaciones artísticas globales, hay que agregar la reapertura de los festivales de Mozart en su ciudad natal, Salzburg. Salzburg respíra, toda, el culto a su glorioso genio, monumentos, museos, teatros mozartinos. El congreso de este año ha sido adicionado con sesiones musicológicas dedicadas al estado de las investigaciones referentes a Mozart. Se ejecutaron obras poco conocidas del maestro: el concierto para clarinete, el cuarteto para oboe y tres instrumentos, la sonata a dos pianos, la Gran Misa en do menor: se pusieron en escena Don Juan, Fígaro y el Fidelio de Beethoven.

Cuarta Memoria

de la

Sociedad Bach

presentada por el Consejo
Directivo a la Asamblea
General de Socios

Año de MCMXXVII

Cuarta Memoria

Presentada por el Consejo Directivo de la Sociedad a la V Asamblea General Ordinaria de Socios, correspondiente a las actividades de la institución durante el año de 1927.

Santiago, 1.° de Diciembre de 1927.

Señores socios:

Cumple el Consejo Directivo con las disposiciones del Art. 21 de los Estatutos, al elevar a vuestra consideración la presente Memoria General de la Sociedad Bach correspondiente al período Diciembre 1926-Diciembre 1927.

Primera parte

ADMINISTRACION

Personal Directivo.—La última Asamblea General Ordinaria se llevó a efecto el día 17 de Diciembre de 1926, en ella fué tramitada la renuncia del cargo de Vice-Presidente de la Sociedad que, por razones particulares, había presentado Don Guillermo Echenique. La Asamblea, lamentando unánimemente la resolución del Sr. Echenique, acordó aceptarla, dado su carácter de indeclinable, tributando un voto de agradecimiento y aplauso a la labor desarrollada por él en el cargo de Vice-Presidente. En su reemplazo fué elegida, conforme a los Estatutos, la socia activa Señora Martha Petit de Huneeus. En la votación para Consejeros fueron designados, por orden de mayorías, Don Guillermo Echenique, Don Alfonso Leng, Don Luis Vergara Larraín, Sra. Carmen Subercaseaux de H. y Srta. Magdalena Petit. El Director Ceneral, por su parte, en uso de las facultades que le confieren los Estatutos, designó miembros del Consejo a la Sra. Adriana Fernández de Dahm, Srta. Cora Bindhoff y Sres. Humberto Allende, Samuel Negrete y Jorge Urrutia.

Con arreglo al Art. 15 de los Estatutos, fueron incorporados al Consejo: la Sra. Fanny R. de Kaufmann y don Eduardo Laborderie, en su sesión constitutiva, la señora Margarita Th. de Boetsch y Don Eduardo Humeres, en 22 de Diciembre de 1926 y en 28 del mismo mes, por no aceptación de la Sra. Carmen Subercaseaux de H., la Sra. Filomena Salas de Orrego. Posteriormente, en la sesión de 12 de Abril del año en curso, se eligió miembro del Consejo al socio protector Don Bruno Leuschner.

Durante el período de este Consejo ha habido que lamentar las renuncias de los consejeros Sra. Adriana Fernández de Dahm y D. Humberto Allende. Declinó igualmente su cargo el Tesorero de la institución Don Humberto Almarza, en su reemplazo fué designado el Consejero Don Bruno Leuscher.

La Asamblea General Ordinaria del año último, designó Directores Honorarios para 1927 a los Sres. Alberto Mackenna, Carlos Silva Cruz, Onofre Avendaño, Carlos R. Mondaca, Carlos Silva Vildósola, Antonio Antoncich, Enrique Bahamonde Ruiz, Pbdo. Don Juan Subercaseaux y Miguel Luis Rocuant. El Consejo Directivo agregó a esta lista el nombre de la Srta. Laura Palazuelos en su sesión de 20 de Diciembre último.

Labor del Consejo.—A fin de facilitar la resolución de las diferentes cuestiones sometidas a su consideración, el Consejo señaló a cada uno de sus miembros labor en determinada comisión permanente. Es una satisfacción constatar que esta organización del Directorio ha dado los mejores resultados. Presidieron las comisiones; de Régimen Interno D. Tomás Ozcáriz, de Propaganda la Sra. Filomena S. de Orrego, Enseñanza y Comisión Artística el Director General, Revista D. Carlos Humeres, Finanzas el Tesorero y Comisión de Coros la Sra. Margarita Th. de Boetsch. Las comisiones de Enseñanza y Revista fueron facultadas para administrar en cuentas separadas los fondos de los organismos a su cargo.

Durante el presente período el Consejo Directivo celebró catorce sesiones, de las cuales siete ordinarias y siete extraordinarias.

Movimiento de socios.—En la fecha actual figuran en los Registros de la institución un total de ciento ochenta y un socios, de los cuales 91 protectores, 85 activos y 5 activos no ejecutantes. Este número es casi exactamente igual al anotado en la Memoria última, siendo que durante el año han ingresado numerosas personas a la Sociedad, en atención a la eliminación estricta que se ha hecho de todas aquéllas que no cumplían debidamente con sus obligaciones. Si el número de socios activos ha disminuído sin alterar la composición del coro mixto que ellos forman, los protectores han subido de 62 a 91.

Fallecimientos.—La Sociedad ha tenido que lamentar el fallecimiento de dos de sus miembros en el presente año, el socio hono-

rario D. Francisco Sciacca, ex-Secretario de la Real Embajada de Italia en Santiago y el socio protector D. Matías Ríos González.

Tesorería.—La vida de las instituciones culturales es, por lo general, financieramente difícil, lo corriente es que ellas deban su estabilidad a auxilios de las autoridades o a especiales donaciones de personas pudientes. Nuestra institución, sin embargo, no cuenta ni ha contado jamás con la menor ayuda extraña a la que sus socios generosamente le prestan y las solicitudes, como la que en este año le presentó el Ministerio de Hacienda a fin de que se le exonerase, en cuanto organismo nacional, del impuesto a los espectáculos, no han merecido jamás atención de las autoridades.

El Consejo cree de su deber recordar esta circunstancia, antes de exponer el momento verdaderamente crítico que le cupo resolver el año que termina.

Como lo expuso en la última Asamblea el Director General de la Sociedad, el Consejo Directivo de 1926 se encontró en la necesidad de invertir en el pago de déficits de conciertos el fondo de reserva acumulado en los años anteriores, de tal manera que la institución, sin haber logrado aún financiar el aumento de sus gastos ordinarios, proveniente del arriendo de la actual casa, se halló privada de recursos. La Asamblea General prestó su aprobación a diversas medidas tendientes a asegurar la vida de la Sociedad en el período de su receso, pero no resolvió la forma de equilibrar su presupuesto. La situación de éste fué aún más crítica con la responsabilidad de las nuevas actividades, (Conservatorio y Revista), aprobadas para el año presente.

Preocupación grave fué para este Consejo lograr el equilibrio, sobre todo después de que el festival sinfónico dado en Abril vino a agravar en $ 1,653 el déficit de conciertos. Para saldar el déficit total se hizo una subscripción extraordinaria encabezada por los miembros del Directorio, que reunió la suma de $ 680; a esto se agregó una disminución de los gastos ordinarios, a la cual espontáneamente contribuyó la propietaria de nuestra casa, señorita Laura Palazuelos, rebajando en 100 pesos mensuales el cánon convenido; se activó la propaganda logrando aumentarse el número de socios protectores, y, la medida que fué más dolorosa a este Consejo, fué el abandono momentáneo del plan de conciertos hasta haber equibrado la marcha de la Sociedad. Felizmente, estas medidas dieron el resultado esperado y desde hace algunos meses la Tesorería no tiene déficit mensual. Sin embargo, no podrá considerarse firme su situación, en tanto que los registros de socios contribuyentes no arrojen un total bastante, para garantir una cantidad mínima de mil pesos mensuales para pérdida de conciertos.

Contribuyeron poderosamente a este resultado, la generosidad de algunas personas: Don Arturo Roepke costeó el translado del coro a Valparaíso con ocasión del concierto polifónico de Agosto; Doña Luisa Lynch de Gormaz cedió a la Sociedad Bach el producto

de su exposición de Arte Japonés verificada en el Palacio de Bellas Artes, a solicitud de la Dirección General de Enseñanza Artística.

Con el objeto de evitar en lo sucesivo que una pérdida por el capítulo de conciertos, comprometa la existencia total de la Sociedad, ha creído prudente este Consejo independizar las entradas y gastos de conciertos del movimiento de fondos ordinarios de la institución. A esta caja de conciertos ingresaron las donaciones y parte de la cuota extraordinaria a que se ha aludido más arriba. Los estados de caja de la Tesorería por fondos ordinarios y fondos de conciertos son, por separado, como siguen:

Fondos Generales

DEBE

Saldo en 15 de Diciembre de 1926	$	451.16
Cuota de socios activos		1,905.—
Cuota de socios protectores		7,790.—
Cuota extraordinaria		350.—
Préstamos del Conservatorio Bach		1,522.—
Total	$	12,018.16

HABER

Agua potable	$	280.—
Arriendo de pianos		150.—
Clases		320.—
Arriendos		6,650.—
Imprenta		515.—
Sueldos y gratificaciones		1,135.—
Comisiones		472.20
Aseo y útiles		507.—
Luz eléctrica		485.95
Gastos generales		728,52
Secretaría		220.—
Utiles de escritorio		145.40
Teléfono		136.90
Biblioteca		112.—
Saldo en caja		151.19
Total	$	12,018.16

Fondos de Conciertos

DEBE

Venta de entradas	$	8,018.50
Donaciones y resto cuota extraordinaria		1,287.50
Préstamo Conservatorio Bach		1,170.—
Total	$	10,476.—

HABER

Orquesta	$	4,270.—
Arriendo de salones		1,654.18
Gratificaciones		65.—
Gastos de imprenta		427.—
Impuesto		314,41
Propaganda		817,80
Pasajes a Valparaíso.		1,170.—
Hotel Royal		418.—
Devolución al Conservatorio Bach		1,170.—
Saldo en caja		169.61
Total.	$	10,476.—

Presentado en total, el movimiento de fondos de la Tesorería es el siguiente:

DEBE

Saldo en 15 de Diciembre de 1926	$ 451.16
Capital del Conservatorio Bach	10,000.—
Ingreso por alumnos.	11,830.—
Entradas a la revista	9,798.50
Intereses bancarios	22.47
Venta en conciertos	8,018.50
Donación de D. Víctor Roepke	800.—
Donación de la Sra. Luisa Lynch de Gormaz	407.50
Cuota extraordinaria	680.—
Cuotas de socios activos	1,905.—
Cuotas de socios protectores	7,790.—
Pago al Conservatorio	1,170.—
TOTAL.	$ 52,873.13

HABER

Instalación y mobiliario Conservatorio	$ 2,780.80
Devolución del capital de Conservatorio	2,000.—
Intereses	448.90
Honorario de profesores	9,690.—
Gastos varios del Conservatorio.	2,112,75
Impresión y gastos de la Revista	9,067.60
Clichés de la Revista	894.60
Impuesto de espectáculos.	314.41
Gastos de conciertos.	9,991.98
Arriendo de la casa	6.650.—
Sueldos y gratificaciones	1,135.—
Gastos de luz, agua, teléfono, imprenta, movilización, etc.	4,331.97
Saldo en caja.	3,455.12
TOTAL.	$ 52,873.13

Este Consejo cree de interés hacer notar el enorme aumento del movimiento de fondos de nuestra Tesorería en el año que termina, en él casi se ha duplicado la suma de 1926:

Movimiento de 1924.	$ 13,992.—
» » 1925.	32,290,50
» » 1926.	58,529.13
» » 1927.	102,291.13

Biblioteca.—La biblioteca de la Sociedad formada principalmente por la impresión de obras corales, se ha incrementado en el año que termina con numerosas donaciones de libros, revistas en canje, ediciones nacionales y extranjeras. Entre las donaciones principales figuran: una colección de obras sobre música enviada por el Ministro de Chile en México Excmo. Sr. Don Miguel Luis Rocuant, una colección de «La Revue Musicale» de París y obras críticas por la Sra. Luisa Lynch de Gormaz, obras y ediciones varias de música, por la Srta. Cora Bindhoff, una partida de música polifónica con su material de ejecución y partituras por el Director General de la Sociedad D. Domingo Santa Cruz. Avaluada la existencia de música, se llega a la suma de $ 12,250.

Segunda parte

REPARTICIONES SOCIALES

Conjuntos corales.—Una de las preocupaciones del actual Consejo ha sido la revisión del personal de los coros de la institución, procurando mayor eficiencia en ellos y eliminando de sus registros todas aquellas personas que por su asistencia irregular constituían un elemento de dudosa utilidad. En la actualidad casi todo su personal es homogéneo y firme en nuestra institución. El Consejo reconoce, sin embargo, la necesidad imprescindible de aumentar el número de individuos en el coro de hombres y en la voz de sopranos.

La composición del coro es de 24 sopranos, 32 contraltos, 15 tenores y 14 bajos. Su dirección ha estado a cargo del Director General de la Sociedad secundado por los consejeros Sra. Margarita Th. de Boetsch y Tomás Ozcáriz.

Conciertos.—Como se explica en el capítulo dedicado a las finanzas de la Sociedad, el plan general de conciertos del año en curso debió ser momentáneamente abandonado hasta no equilibrar la Tesorería que, en ningún caso, estaba en situación de afrontar déficits de conciertos. En la Asamblea General del año último, quedó establecido que el capítulo conciertos era imposible considerarlo de otro modo que como una pérdida anual; nuestras audiciones, en efecto, se dan en las peores condiciones financieras: obras escogidas y nuevas, por lo tanto no a propósito para atraer de una vez a la masa del público y ejecución hecha sin reparar en gastos. Así se explica que la imposibilidad de dar completa la serie de conciertos dedicados a Beethoven, por fallecimiento del violoncelista D. Corrado Andreola, trajera como consecuencia el abandono de

ella después del primer festival y la no ejecución de la IX Sinfonía que el coro alcanzó a estudiar.

Con todo, la Sociedad espera poder cerrar el año 1927 con seis audiciones de las cuales han sido dadas:

1.ª Velada conmemorativa del centenario de la muerte de Beethoven, iniciación de las conferencias que más adelante se detallan y de los conciertos del año. Programa de música de cámara a cargo de la Srta. Cora Bindhoff y de los Sres. Armando Carvajal (violín), Corrado Andreola (violoncelo) y Arnaldo Tapia (piano).

2.ª Festival sinfónico dedicado a Beethoven (7 de Mayo) con el siguiente programa: I. Obertura Coriolano; II. Concierto en do menor para piano y orquesta y III. Sinfonía N.° 3 Eroica. La orquesta estuvo a cargo de D. Armando Carvajal y el piano de D. Arnaldo Tapia.

3.ª Festival de Música polifónica dado en el teatro «Salón Alemán» de Valparaíso, el 13 de Agosto con obras ya extrenadas en Santiago, bajo la dirección de D. Domingo Santa Cruz.

4.ª Concierto de cámara y coral dado en el Teatro Splendid, el día 3 de Noviembre con el siguiente programa: I. Sonata en la menor de Paradisi y Concierto Italiano de Bach, por la Srta. Helvetia Padlina; II. Johann S. Bach, aria «O Mensch, errette deine Seele» de la Cantata N.° 20 «O Ewigkeit du Donnerwort» y Aria «Erbarme dich, mein Gott» de la Pasión según San Mateo, para contralto y violín por la Sra. Isa K. de Leuschner y Joh. Seb Bach, aria «Aus Lisbe will mein Heiland sterben» de la Pasión según San Mateo, para soprano y flauta, por la Sra. Elena Petit de Matte. III. Giovanni Pierluigi da Palestrina, «canzone», «Ahi, che quest'occhi miei» y «Da cosi dotta man», a tres voces, madrigales «I vaghi fiori» y «La cruda mia nemica» a cuatro voces y madrigal «Non son le vostre mani» a cinco voces, por el coro de la Sociedad bajo la dirección de D. Domingo Santa Cruz. Las arias fueron acompañadas por D. Arnaldo Tapia actuando también D. Armando Carvajal (violín) y Sr. Derosa (flauta).

El programa musical aun pendiente en la fecha de cerrar la presente Memoria, contiene para el mes de Diciembre una audición de órgano y coros en la Iglesia de los PP. del Divino Verbo. (Liceo Alemán) y un concierto espiritual el día 25 de Diciembre.

Conferencias en la Casa de la Sociedad.—Uno de los proyectos más acariciados de los anteriores consejos, había sido el establecimiento de ciclos de conferencias destinadas a los socios o al público en general, en que las obras pudiesen ser oídas en su propio ambiente y como ilustraciones de disertaciones musicales. Como primer año de estas conferencias sólo ha sido posible preparar nueve.

Primera, el 26 de Marzo en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Velada conmemorativa del I Centenario de la muer-

te Beethoven. Introducción de D. Domingo Santa Cruz, conferencia «Beethoven» del Dr. D. Ramón Clares P.

Segunda, el 1.° de Junio, en la casa de la Sociedad, «El significado de Parsifal» por el Dr. Ramón Clares.

Tercera, el 17 de Junio, «Debussy y su obra», por D. Domingo Santa Cruz.

Cuarta, el 8 de Julio, «Tomás Luis de Victoria», por D. Carlos Humeres.

Quinta, el 25 de Julio, «Maurice Ravel», por D. Jorge Urrutia B.

Sexta, el 29 de Agosto, «Cultura musical chilena», por D. Armando Carvajal.

Séptima, el 15 de Septiembre, «Lo fugaz en el arte», por el Dr. D. Ramón Clares.

Octava, el 4 de Octubre, «Hugo Wolf», por D. Bruno Leuschner.

Novena, el 25 de Noviembre. «Algunas ideas estéticas de Ricardo Wagner», por D. Bruno Leuschner.

Todas las anteriores veladas fueron ilustradas con ejecuciones musicales a cargo del coro mixto de la Sociedad, piano a cargo de la Srta. Cora Bindhoff, Sr. D. Arnaldo Tapia, Sra. Paz Larraín de Subercaseaux, Srta. Inés Echenique Correa y D. Roberto Ide Pereira, canto a cargo de la Sra. Martha Petit de Huneeus, Sra. Elena Petit de Matte, Sra. Isa K. de Leuschner y Srta. Lucrecia Moreno.

Conservatorio Bach.—Uno de los puntos básicos señalados en la Memoria anterior a la actividad de este Consejo, fué la ampliación de los cursos musicales existentes desde Marzo de 1926 y su transformación en un establecimiento definitivo dotado de lo necesario para dar una instrucción musical completa. Al dividir la actividad directiva en comisiones permanentes, este Consejo encomendó, con amplísimas facultades, la tarea de fundar el «Conservatorio Bach» a la Comisión de Enseñanza, compuesta por el Director General, que la presidía, y los consejeros señoritas Cora Bindhoff y Magdalena Petit, y señores Humberto Allende y Samuel Negrete. Resultado de las deliberaciones de esta comisión, fué la apertura del establecimiento sobre las siguientes bases:

1. Organización y Dirección.—El Conservatorio Bach fué encomendado personalmente al Director General de la Sociedad, don Domingo Santa Cruz, secundado por don Samuel Negrete en el cargo de Secretario y Tesorero, y por la señorita Magdalena Petit como Inspectora General. La matrícula fué abierta el 15 de Marzo y las clsses se iniciaron el día 1.° de Abril. La matrícula alcanzó en el año un máximo de 103 alumnos.

2. Profesorado.—Tratándose de un establecimiento nuevo. el

profesorado sólo abarcó los ramos más esenciales y necesarios desde el comienzo. Tuvieron a su cargo cátedras: de Piano, don Raúl Hügel, la señorita Cora Bindhoff, la señorita Magdalena Petit y don Arnaldo Tapia C.; de Violín, don Werner Fischer, don Humberto Allende y don Armando Carvajal; de Teoría y solfeo, la señorita Magdalena Petit y don Samuel Negrete W.; de Canto, Mme. Eugénie Schostakovsky y la señora Isa K. de Leuschner; de Armonía, don Humberto Allende y don Domingo Santa Cruz, quien enseñó, además, Historia de la Música.

3. Plan de Estudios y Exámenes.—Como se ha detallado en las Memorias de 1925 y 1926, la Sociedad está empeñada en obtener la reforma integral de los planes de estudio vigentes; las críticas dirigidas por ella al programa oficial colocaron a la Comisión en la necesidad de elaborar un programa propio de la Sociedad, armonizable a la vez con los del Conservatorio Nacional. En el estado actual de nuestra cultura, no ha llegado el momento de oponer a la enseñanza oficial planes y títulos particulares sin una tradición de buena enseñanza ya asentada por los años; el Consejo ha debido optar por ir gradualmente progresando hacia el cumplimiento de su plan definitivo, que es como sigue:

a) Ingresan los alumnos sin distinción a un curso preparatorio divisible en dos años, según la edad, en que éstos reciben las primeras nociones musicales y desarrollan sus aptitudes naturales de oído y ritmo;

b) De los estudios preparatorios pasan, también sin distinción, al Primer Grado o Grado Elemental que comprende tres cursos y que preparan al alumno en la teoría y solfeo completos, en sus estudios instrumentales (piano, violín etc.) y en nociones elementales de armonía. Al terminar este grado, da el alumno su primer examen de *promoción*, que comprende la materia de los tres cursos del grado.

Al establecer este examen general cada cierto número de cursos, ha querido este Consejo dar elasticidad al plan instrumental disponiendo que los exámenes que finalizan un curso (un año), versen sobre la materia instrumental que el profesor haya estimado conveniente enseñar al alumno, según sus aptitudes, contraponiendo este examen, que podría llamarse *parcial*, al examen *final* de cada grado. Por el contrario, el plan de las clases teóricas (teoría, armonía, etc.), se ha dispuesto rígido para cada año;

c) A partir del Segundo Grado o Grado Medio, a que ingresa el alumno después de terminado su estudio elemental, ha establecido este Consejo dos planes diferentes según que el alumno se destine a instrumentista o compositor: 1.°) el alumno instrumentista estudia, en *tres cursos*, otra nueva sección de la técnica instrumental, la armonía complementaria, la historia de la música y el contrapunto analítico; 2.°) el alumno compositor estudia, en *cinco cursos*, la armonía, el contrapunto, la historia de la música

y la historia general del arte. Terminado este grado, se dará una nueva promoción para el Superior;

d) En el Tercer Grado o Grado Superior, continúan los estudios divididos como en el anterior; 1.°) el alumno instrumentista termina su aprendizaje instrumental, estudia la historia general del arte y la composición analítica en *tres cursos;* 2.°) el alumno compositor, en *cuatro cursos*, hace sus estudios de fuga, acústica, composición e instrumentación y orquestación. Al terminar este Grado Superior deberá el alumno presentar una Memoria sobre algún tema musical y dar el examen final optativo al Diploma del Grado Superior;

e) Al alumno de canto, que por lo general entra de mayor edad que los demás, se le obliga a un grado elemental más corto que el instrumental. A partir del Grado Medio hace iguales estudios que éste;

f) Para los títulos pedagógicos se exigirá el Grado Superior o Medio, según los casos, y determinados estudios en algún Instituto especial de pedagogía. Como este caso no se presentará hasta muchos años más, este Consejo ha preferido dejarlo para resolución ulterior una vez terminada la reforma actual de la enseñanza general de la República.

La ventaja del plan anterior es abarcar más que el fiscal en vigencia, siendo posible que el alumno que desee, además, el título del Estado, rinda sus exámenes ante las comisiones oficiales. Este Consejo ha establecido sí, en todo caso, un examen enteramente obligatorio y conforme a nuestro plan ante las comisiones que el Conservatorio Bach designe. La novedad principal del plan de la Sociedad consiste en los estudios intelectuales (armonía complementaria, contrapunto y composición analíticas, historia de la música correctamente estudiada, etc.).

A fin de satisfacer los deseos de muchos alumnos, este Consejo solicitó y obtuvo del Supremo Gobierno la validez de los exámenes del Conservatorio Bach, por decreto N.° 997, de 31 de Marzo del año en curso.

Como se ha dicho antes, la aplicación íntegra de este plan será progresiva, ya que la heterogeneidad de preparación de los alumnos ingresados en este primer año, ha hecho difícil su clasificación en *cursos organizados.*

4. *Financiamiento.*—A fin de hacer expedita la administración del Conservatorio Bach, el Consejo concedió amplias facultades a la Comisión de Enseñanza. Como capital inicial se contrató un préstamo en el Banco de Chile por diez mil pesos, amortizable con los ingresos del Conservatorio; de este modo, el Conservatorio Bach, si no representa una mayor carga a la Tesorería General de la Sociedad, no es tampoco fuente de entradas para ella. Los fondos del Conservatorio han servido también, en calidad de préstamos, para saldar parte del déficit social y auxiliar la Revista.

El movimiento de fondos de la Tesorería del mismo, es el siguiente, hasta el 30 de Noviembre último:

DEBE

Capital inicial	$ 10,000.—
Pagado por alumnos	11,830.—
Devuelto Tesorería Sociedad Bach	1,170.—
Abonado intereses	22.47
Total	$ 23,022.47

HABER

Instalación y mobiliario	$ 2,780.80
Amortización e intereses	2,448.90
Préstamo a Tesorería Sociedad Bach	2,692.—
A Tesorería Marsyas	500.—
Honorarios profesores	9,690.—
Pianos (alquiler)	926.—
Propaganda	737.60
Secretaría y varios	449.15
Total	$ 20,224.45
Saldo en caja	2,798.02
Total	$ 23,022.47

5. Movimiento de alumnos.—Hasta la fecha de la presente Memoria la estadística del alumnado es como sigue:

	Piano	Violín	Teoría	Armonía	Hist.	Canto	Total
Abril	20	3	31	4	5	5	68
Mayo	31	4	46	4	6	5	96
Junio	33	6	44	3	8	4	98
Julio	31	8	48	3	9	3	102
Agosto	33	8	45	5	9	3	103
Septiembre.	32	7	44	5	8	3	99
Octubre	25	6	35	3	6	1	76
Noviembre	24	6	33	3	4	1	71
Totales	229	48	326	30	55	25	713

Cumple este Consejo con un deber al dejar constancia del agradecimiento que merece el Consejero don Samuel Negrete, que con toda abnegación ha tenido a su cargo la administración y vigilancia del Conservatorio. Ninguno de sus cargos directivos son remunerados.

6 *Presentaciones de alumnos.*—Iniciadas las clases por primera vez en este año y siendo la mayoría de los alumnos niños que no habían tenido instrucción musical, no fué posible hacer sino una presentación pública de alumnos. En ella actuaron los alumnos señoritas Isidora Aguirre Tupper, Marta Acevedo, Nena Kretchmer. Hildegarda Halbwachs y Rosa Solari; señores Mario Arteaga; Maurice Wigolorchew y Mario Estenssoro

Revista «Marsyas».—Anhelo constante de los años anteriores había sido la fundación de un órgano oficial de la Sociedad Bach, órgano que, junto con dar acogida a todos los estudios musicales, hiciera una crítica verídica y llevara a los que se interesan por el arte una orientación estética sana. Es una satisfacción para este Consejo dar cuenta de la fundación de la revista musical «Marsyas»; por ella hemos recibido calurosas felicitaciones, tanto de nuestro país como del exterior.

Hasta el momento han aparecido 8 números correspondientes al período Marzo-Octubre del año en curso. Con el objeto de encuadrar la aparición de cada número en el mes que lleva indicado, el número 9 corresponderá a Noviembre-Diciembre.

La dirección de «Marsyas» está a cargo del Sub-Director Artístico de la Sociedad D. Carlos Humeres, la administración, del Consejero D. Eduardo Humeres y la Secretaría, del Consejero D. Jorge Urrutia.

Innecesario parece a este Consejo detallaros el material aparecido en nuestra publicación que todos los socios conocen; aparte de interesantes estudios debidos a la pluma del Director de la Revista, han colaborado en ella D. Jorge Urrutia, D. Domingo Santa Cruz, la Sra. Filomena Salas de Orrego, D. Ramón Clarés, D. Samuel Negrete, D. Alfonso Leng, D. Alberto Spikin, D. Armando Carvajal, D. Luis Vergara Larraín, la Srta. Laura Vergara, S. C. D. Fernando García Oldini, D. Bruno Leuschner, etc.; la revista ha llevado además un interesante material informativo y viene publicando suplementos musicales de los compositores nacionalss o de obras poco difundidas entre nosotros. En la parte gráfica han prestado su concurso D. Roberto Humeres, D. Hernán Gazmuri, la Sra. Ximena Morla de Subercaseaux, D Romano Dominici, etc...

Fundada la revista «Marsyas» hace sólo diez meses, no es posible presentar en ella un balance comercial. Las revistas culturales tardan en asentarse, y como se ha podido ver en el estado general de la Tesorería de la Sociedad, ella ha movido una cantidad mínima de fondos si se atiene a que sus ediciones han sido *íntegramente*

repartidas en toda la República y aprovechadas sobre todo como elemento de propaganda que vendrá a fructificar en el año venidero.

La Caja de la revista ha tenido en el año que termina ingresos por $ 10.298,50 y gastos, contando la impresión, clichés, etc. por $ 9.962.20; su saldo en Caja es de $ 336,30, quedando por percibir numerosos avisos del último número y liquidar la venta de todas sus agencias fuera de Santiago y aun algunas de esta misma ciudad.

De los números hasta ahora aparecidos, hay ya dos cuya edición está enteramente agotada.

«*Orfeón Talca*».—Es una satisfacción para este Consejo daros cuenta de la fundación de nuestra primera sede social fuera de la ciudad de Santiago. Después de diversas gestiones preparatorias, se encargó al Sr. D. Teobaldo Meza, distinguido profesor y organizador de una sociedad musical en la ciudad de Talca proponer a los miembros del recién constituído «Orfeón Talca» su incorporación a la Sociedad Bach de Chile. Por unanimidad fué aceptada esta idea en reunión celebrada el 18 de Noviembre último; se nos comunicó en seguida el Directorio elegido, que es el siguiente:

Presidente y Director Artístico.	Don Teobaldo Meza P.
Secretaria	Srta. Dora Villarroel
Tesorera	Sra. Orfilia Guzmán de Meneses
Bibliotecaria.	Srta. Zoila Aymerich
Consejeros	Sr. Manuel Manrique
	Dr. Genaro Cechi
	Sr. Alberto Peralta
	» Tomás Manonellas
	» Osvaldo Latorre y
	» Armando Almendras.

El personal directivo anterior desempeñará por un año sus funciones y se ha distribuído la labor en comisiones.

El Orfeón Talca está trabajando en la constitución de un coro mixto, cuya dirección tiene D. Teobaldo Meza y que, en la actualidad cuenta con 96 miembros. Dicho conjunto coral se ha fijado sus horarios de estudio tanto de conjunto como de voces separadas y prepara una primera audición el día 25 de Diciembre próximo.

Cabe al nuevo Consejo estudiar, de acuerdo con nuestros socios de Talca, la constitución definitiva que se dará a la institución una vez extendida ella a toda la República como ha sido siempre nuestro proyecto.

Tercera parte

GESTIONES CULTURALES DE CARACTER GENERAL

El artículo 1.° de los Estatutos asigna a la Sociedad el papel de «velar por el correcto desenvolvimiento de la cultura musical en Chile», en cumplimiento de este amplísimo fin, ella ha continuado interviniendo en los acontecimientos, cada vez que estos han tocado en alguna forma la propagación de nuestra cultura artística. Durante el año que termina, han ocupado su actividad: 1) la creación de la Dirección General de Enseñanza Artística; 2) la reforma del plan de estudios del Conservatorio Nacional y su mejor organización; 3) la revisión de la enseñanza musical en la instrucción secundaria; 4) la obtención de la pensión que el Decreto-Ley 707 asignó a un artista músico cada dos años, para perfeccionar sus estudios en Europa y la dictación del reglamento respectivo; y 5) la realización de un concurso de composición:

1) *Creación de la Dirección General de Enseñanza Artística.*— En las Memorias anteriores se detalló la situación creada con motivo de las justísimas iniciativas de la Sociedad Bach para obtener un mejoramiento de la situación y del marco general en que se desarrollan los estudios musicales en el país. El último Consejo expuso cómo, el Decreto-Ley N.° 801 dictado gracias a nuestro esfuerzo, quedó, sin derogación ni resolución alguna contraria a él, de hecho sin efecto. Los asuntos musicales continuaron a cargo de la Universidad de Chile, con el consiguiente abandono derivado de su falta de competencia en materias artisticas. Esta situación se mantuvo hasta los primeros meses del año en curso, en que el Supremo Gobierno resolvió variar por entero la organización de la Instrucción Pública.

Desde la iniciación del estudio de la Reforma Educacional, se pudo notar la corriente adversa a los principios sustentados por la Sociedad Bach influyendo en muchos actos gubernativos; felizmente el Ministerio de Instrucción confió la Superintendencia de la Educación al distinguido pedagogo D. Enrique Molina y el estudio de la futura Ley a una comisión compuesta de los Directores Generales de Educación. A esta comisión presentó la Sociedad diversos memoriales haciendo ver la anomalía de hallarse decretada e incumplida una reforma musical y la necesidad de sancionar en la nueva Ley las disposiciones del Decreto-Ley 801, esto es, la separación de la enseñanza artística de la Universidad de Chile y su erección en una rama independiente y equivalente de las demás en que se pensaba dividir la Instrucción Pública.

La Comisión tuvo que convencerse de la evidencia de nuestras observaciones y con fecha 12 de Mayo, se designó a D. Alberto Mackenna S., Director General de Enseñanza Artística y se concedió a la Sociedad Bach un representante en el Consejo de Enseñanza Artística, sección musical. Dicho Consejo que fué integrado por el Director del Conservatorio Nacional D. Enrique Soro y dos profesores del mismo, D. Julio Guerra y D. Américo Tritini y por el Rector del Instituto Nacional D. Carlos Mondaca, en representación del Consejo de Enseñanza Secundaria, sesionó hasta la modificación de la Superintendencia por el Ministro D. José S. Salas.

2) *Reforma del Conservatorio Nacional.*—Entregada esta materia que preocupa a la Sociedad desde 1925, al Consejo de Enseñanza Artística, la Sociedad presentó una moción de reforma del actual Presupuesto de Enseñanza Musical, variando numerosos items del proyecto elaborado por la Dirección del Conservatorio Nacional. Llevada la discusión al terreno de una comisión especial, formada por el Director del Conservatorio D. Enrique Soro, por el Director General de la Sociedad D. Domingo Santa Cruz y por el Rector del Instituto Nacional D. Carlos Mondaca, tiene este Consejo la satisfacción de comunicar que la Sociedad obtuvo importantes cambios en el Presupuesto, cambios que traen aparejada la reforma del plan general de estudios. Entre estos merecen citarse: el mejor equilibrio de las horas instrumentales, el agrupamiento más racional de los ramos dentro de una lógica escala de precedencia y la introducción de estudios intelectuales como los analíticos, para los alumnos instrumentistas y los de estética e historia general del arte para todos los del Conservatorio.

Posteriormente, los consejos fueron suprimidos y, sin que se haya vuelto a la situación anterior, los asuntos artísticos esperan el marco definitivo que se ha de dar a la Educación Pública, en el cual, desde luego, han de ocupar ellos una rama especial e independiente de todas las demás. Esto prueba una vez más que las proposiciones de la Sociedad, discutidas con altura, no pueden ser desconocidas ni aun por los que han encabezado la oposición a las mismas; las proposiciones de reforma del Presupuesto, fueron aceptadas por la Dirección del Conservatorio Nacional.

3) *Revisión de la instrucción musical en la enseñanza secundaria.*—Una de las causas del estado deprimido de los asuntos musicales, es el caso omiso que se hace de ellos en la instrucción secundaria, en la que, por lo general, a título de clase de música se familiariza y esto sin estudio teórico alguno, a los alumnos con las peores tendencias musicales. La Sociedad Bach obtuvo que el Consejo de Enseñanza Artística se dirigiese al de Enseñanza Secundaria y juntos, designaron una comisión visitadora de establecimientos cuya labor no alcanzó a iniciarse por la supresión de los

Consejos, pero que, esperamos, habrá de ser confirmada por la nueva organización que se decrete. La Sociedad sostiene que en las humanidades debe enseñarse correctamente la teoría y el solfeo y nociones generales de formas y de historia musicales.

4) *Cumplimiento del Decreto-Ley N.° 707.*—Otro de los puntos que ocuparon la atención de la Sociedad en este año, fué el cumplimiento de la Ley que ordenó pensionar por concurso, en Europa, a un artista músico cada dos años. Mantenida también de hecho en suspenso, esta Ley, se pidió del Consejo de Enseñanza Artística su inmediata aplicación. A solicitud del mismo, el Director General de la Sociedad presentó un proyecto de reglamentación del concurso musical, a fin de hacer extensivas las disposiciones del Decreto-Ley 605 del cual es complemento el 707, a los artistas músicos, reglamento que fué aprobado por Decreto Supremo N.° 6786 de 31 de Octubre del año en curso.

5. Concurso Musical.—En cumplimiento del acuerdo del último Consejo relativo al fomento del esfuerzo de nuestros compositores, este Consejo, procedió a abrir un concurso de música cuyas bases fueran dadas a la publicidad en los primeros días del mes de Mayo de este año. En dichas bases se concedían premios a los temas siguientes: *a*) dos cantos para coro a voces solas de carácter religioso o profano, en idioma castellano o en latín; *b*) dos coros profanos para coro mixto a voces solas sobre textos de poetas chilenos, y *c*) dos canciones para canto y piano sobre poesías castellanas.

Prorrogado el plazo inicial del 31 de Agosto hasta el 30 de Septiembre, fué cerrada la admisión de obras en esa fecha y designado el jurado, que lo formaron don Domingo Santa Cruz, don Alfonso Leng y don Javier Rengifo G.

Con fecha 12 de Noviembre se expidió el fallo, correspondiendo en el tema *b*) un primer premio a las obras tituladas «Canción» y «Madrigal», firmadas con el pseudónimo «Un chileno», y en el tema *c*) un segundo premio a las obras tituladas «Canción» y «Medioeval», firmadas con el nombre «Shalom». A la segunda de estas composiciones del tema *c*), se otorgó una mención especial y será publicada en un suplemento de «Marsyas». Abiertos los sobres, correspondió el pseudónimo «Un chileno» al señor don Samuel Negrete W., y el de «Shalom» al señor don Héctor Melo.

JUICIO DEL AÑO Y FUTURAS ACTIVIDADES

La presente Memoria podrá daros un cuadro bastante exacto del enorme campo de actividad en que, con tan pocos años de vida, ha llegado a actuar nuestra institución; está aún en el período de

lucha y de esfuerzo constante por asentar en el país una cultura que, sin ella, habría sido estéril propagar. Aún es, en consecuencia, combatida fuertemente por todas aquellas personas apegadas más a su conveniencia o a erradas orientaciones estéticas, que a los intereses generales del arte. El año que termina, representa un paso importante en el adelanto y engrandecimiento de la Sociedad; además de las actividades ya creadas, se han establecido, en él, la Revista «Marsyas», el Conservatorio Bach, la serie de Conferencias Musicales, los Concursos periódicos, y se deja iniciada la extensión de la Sociedad Bach fuera de la capital. La Sociedad debe llegar a ser una inmensa red de esfuerzos culturales, cuyo apoyo recíproco haga posibles muchas empresas artísticas hoy en día inabordables.

Al próximo Consejo cabe ampliar las nuevas iniciativas sociales, en las que este Directorio cree prudente señalar los puntos siguientes:

1. Lograr la estabilización de las finanzas sociales consiguiendo de las autoridades algún auxilio. Este Consejo está cierto de que realizado íntegramente un plan de audiciones, con alguna ayuda extraordinaria, se tendrá el número necesario de socios protectores para seguir financiando no sólo los gastos ordinarios de la institución, sino también el fondo de déficits de conciertos. Si muchos son los socios protectores que aprecian el altruismo que realizan al mantener la Sociedad Bach, aún quedan personas para las cuales la cuota mensual equivale a un abono a conciertos, y tan luego como estos se distancian, retiran su ayuda a la institución.
2. Regularizar la contribución de los socios activos,
3. Apoyar algunos ofrecimientos hechos al coro mixto de la Sociedad por instituciones docentes, a fin de completarlo y establecer a firme un coro de niños.
4. Dar a las conferencias una organización independiente como el Conservatorio Bach y realizarlas en algún local más amplio mientras no se pueda transformar la casa de la Sociedad.
5. Lograr en el año venidero la instalación de la Sociedad Bach en todas las capitales de Provincias de la República.
6. Crear un organismo especial encargado de fomentar la correspondencia de la Sociedad con las instituciones similares del extranjero.

Resta solamente a este Consejo, hacer público su agradecimiento a todas las personas que en alguna forma contribuyen a alentar el esfuerzo de la Sociedad Bach. Sin capitales, sin títulos oficiales, sin más divisa que el entusiasmo probado por mucho tiempo en una labor enteramente ajena a toda vanagloria personal y a todo interés mezquino, ella ha logrado conquistar una situación única en nuestro mundo cultural.

Domingo Santa Cruz W., Director General.—*Martha Petit de Huneeus*, Vice-Presidente.—*Carlos Humeres S.*, Sub-Director Artís-

tico.—*Tomás Ozcariz*, Secretario.—*Bruno Leuschner*, Tesorero.—*Eduardo Román*, Bibliotecario.—*Guillermo Echenique*, *Alfonso Leng*, *Luis Vergara L.*, *Magdalena Petit*, *Fanny R. de Kaufmann*, *Margarita Th. de Boetsch*, *Samuel Negrete W.*, *Filomena Salas de Orrego*, *Cora Bindhoff*, *Eduardo Humeres*, *Jorge Urrutia*, Consejeros.

Consejo Directivo de la Sociedad Bach para el año 1928

Verificada la elección de Consejeros para el año de 1928 de acuerdo con los Estatutos, el Consejo Directivo quedó organizado en la forma siguiente:

MESA DIRECTIVA:

Director General, don Domingo Santa Cruz W.; Vice-Presidente, señora Marta Petit de Huneeus; Sub-Director Artístico, don Carlos Humeres S.; Secretario, don Tomás Ozcáriz; Tesorero, don Bruno Leuschner; Bibliotecario, don Eduardo Román.

CONSEJEROS:

Señoras Margarita Th. de Boetsch, Filomena Salas de Orrego; señoritas María Aldunate C., Magdalena Petit: señores Carlos Isamitt, Luis Vergara L., Guillermo Echenique C., Samuel Negrete W., Eduardo Humeres S., Arnaldo Tapia C., Jorge Urrutia, Nelson Salvo.

Como representantes del «Orfeón Talca», quedaron también incorporados al Consejo los señores Teobaldo Meza y Armando Almendras.







Llévese una **VICTROLA PORTATIL**

para divertirse al aire libre

La música es un elemento que contribuye al éxito de cualquier diversión al aire libre. Nada más delicioso para los paseos marítimos o fluviales, para los pic-nics o para cualquier excursión por los amplios escenarios de la Naturaleza que amenizar estas fiestas con audiciones musicales dadas con una Victrola portátil, muy melodiosa y fácil de llevar a cualquier parte. Cuesta poco, dura mucho y le deleitará ejecutando los más escogidos trozos de música. Cualquier vendedor Victor le enseñará este instrumento. Oigalo *hoy mismo*.

Ofrecemos amplias condiciones de pago:

Curphey y Jofré Ltda.

SANTIAGO ::: **VALPARAISO**

Ahumada 200 esq. Agustinas — **Esmeralda 99 — Blanco 637**

Victrola

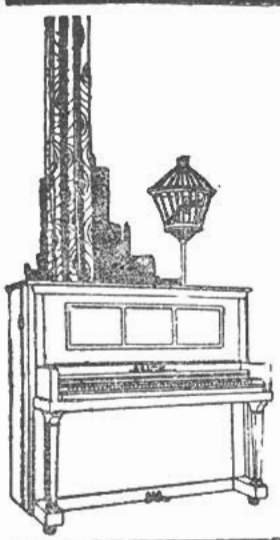
Ortofonica

PIANOS GAVEAU

ZEITTER & WINKELMANN
ZIMMERMANN

NUEVOS Y HERMOSOS MODELOS RECIEN RECIBIDOS

Ud. encontrará en ellos el que satisfaga
: : sus gustos artísticos y musicales : :



Instrumentos de alta calidad

Con una cuota al contado y largo plazo para la cancelación del saldo, puede ahora mismo adquirir un piano de su agrado.

Carlos Doggenweiler, Hijos y Cía. Ltda.

SANTIAGO - A. PRAT 166

Nuevo amplio local en Valparaíso - CONDELL 61

AUTOPIANOS INSTRUMENTOS MÚSICA IMPRESA
ROLLOS ARMONIOS DISCOS VICTOR

Talleres para reparaciones de toda clase de instrumentos

Recibe órdenes de afinaciones a domicilio

ARRIENDO DE PIANOS, POR DIAS O MESES

CASA AMARILLA

Música - Música

Las últimas novedades musicales que acaban de aparecer: «La Calesera», el pasacalle de esta preciosa obra que con tanto éxito ha presentado la compañía Santa Cruz.

Los preciosos one-step del autor español Padilla, «TOLEDO» y «Esto es París».

Música clásica

de los principales autores.

Rollos de Autopianos

Métodos, Estudios a precios muy económicos.

S. Diego 128, Santiago - Condell 268, Valparaíso

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000,000

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 200,000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.

Casilla 3490 - Teléfono 4790

SANTIAGO

Artigas

No es difícil calzar bien si se elige : :

UNA BUENA MARCA

CASA ARTIGAS
201 Ahumada 201

"NATURA"

PUBLICACION

DE LA

Sociedad Naturista de Chile

SUSCRIPCION ANUAL
(12 números)

En el país	$ 6.—
En el extranjero.....	10.—
Número suelto en el país..	0,50
En el extranjero.....	1.—

Casilla 226 - Santiago - Chile

Arquitectos, Constructores!

TEJAS DE CEMENTO, las más convenientes por su precio, duración y apariencia

Pida datos a su agente exclusivo

Eduardo Humeres S.

CONSERVATORIO BACH

CATEDRAL 1747

Director, D. DOMINGO SANTA CRUZ
Secretario, D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK
Inspector General, Srta. MAGDALENA PETIT M.

Cursos de Piano Prof. Srta. Cora Bindhoff.
» » » » » Magdalena Petit.
» » » » Sr. D. Raúl Hugel.
» » » » » » Arnaldo Tapia.
» » Violín » Sr. Armando Carvajal.
Curso de Armonía y Composición Prof. Sr. Domingo Santa Cruz
» » Teoría y Solfeo Prof. Srta. Magdalena Petit.
» » » » » Sr. Samuel Negrete W.
» » Canto Prof. Sra. Isa K. de Leuschner

⚜

Cursos nocturnos de Teoría y Solfeo para hombres.
Curso libre de Arpa y Violoncello.

⚜

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927.

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 10

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

ENERO DE MCMXXVIII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490, Telefono Auto 3694, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Felipe Pedrell: *Los creadores del folklore musical español* □ **C. H. S.:** *Hoffmann* □ **D. S. C.:** *Siluetas musicales, Scriabin* □ **Jorge Urrutia B.:** *Las cosas, el artista y la simplicidad* □ *La pedagogía: Enseñanza del solfeo cantado* □ *Crónica musical.*

Suplemento Musical

Jorge Urrutia B.: *«Preludio» y «Tonada».*

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA.—Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento.—Arturo Prat 1430


La Sucesora
Otto Becker Ltda
vende los mejores
pianos
M.R.
S.O.B.L.
SANTIAGO
Tel. 858
AHUMADA 113
Casilla 706

ZEITTER & WINKELMANN

ZIMMERMANN

IBACH - GAVEAU



PREFERIDOS DE LOS GRANDES PIANISTAS, MAESTROS Y AMANTES DE LA MÚSICA.

BELLEZA DE TONOS - TACTO SUAVE CONSTRUCCIÓN ESMERADA CON MATERIALES ESCOGIDOS. FINO, ACABADO.

VENTAS A PLAZO

SIN COMPROMISO INVITAMOS A OIRLOS

CASA DOGGENWEILER

Representantes exclusivos

SANTIAGO
A. PRAT 166.

VALPARAÍSO
CONDELL 61.

PANATROPE

Brunswick

La única máquina portátil panacústica con el nuevo diafragma.



Con $ 100.== al contado y pequeñas mensualidades.

$ 500.--

No compre Ud. un Gramófono

si no ha oído nuestros famosos BRUNSWICK, *la mejor máquina en el mejor mueble. Los muebles y los discos* BRUNSWICK *son incomparables.*

Casa Hans Frey

ECKHARDT & PIEPER

ESTADO 196, Esq. AGUSTINAS (frente al Templo)

Casas en: Antofagasta, Copiapó, Coquimbo, La Serena, Valparaíso, Santiago, Concepción, Temuco y Valdivia.

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490. Teléfono 3694 auto, Santiago
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I | Santiago, Enero de 1928 | Núm. 10

Los creadores del folklore musical español



Indudable que la intuición general del arte ha sido dada al hombre, y desde los primeros tiempos, la de una música «natural» independiente de las circunstancias y de las reglas, y capaz de expresar, como el lenguaje, los sentimientos que lo afectan e impresionan, dolores, penas, sufrimientos, alegrías, con una emoción más o menos vehemente y en una forma vaga o precisa, ya sea que se sirva del sonido puro o canto inarticulado, o del canto articulado, con ayuda de la palabra exaltada, que, por su exaltación misma, es ya «una especie de música».

Durante siglos y siglos, el hombre ha escuchado, o cultivado personalmente, la pura emanación de esa música «natural», buscando en ella el alma de las cosas, con el deseo de exteriorizarla, para que todos los hombres, al sentirla o evocarla, pudieran gozar de ella. Sólo esta música ha persistido y persiste, mientras evolucionan y se transforman, incesantemente, en misteriosos avances o en misteriosos retrocesos, la técnica, los procedimientos, las convenciones, las formas pasajeras de la moda, en otra música «artificial». La célula generadora de esta música «artificial» es la otra, la música «natural», que para cantar sólo exige del individuo un alma en estado de gracia, o el estímulo de la pasión.

Sólo esa música ha persistido y persiste, extraña a toda preocupación, conservando, diríamos, el recuerdo de las almas y de los sentimientos, que a través de las edades, se han fundido en otros

sentimientos y en otras almas, transmitiendo de siglo en siglo el verbo puro de la emoción de un individuo que fué, y que creó la música que otros sintieron igualmente después de *él*.

Cantó el anónimo creador de esa música natural, y otros cantores obscuros, cuya existencia es indiscutible, escucharon y repitieron su canto. ¿Por qué, sino porque expresaba las aspiraciones de toda una raza, sobrevivió ese canto, mientras otros, quizás tanto o más bellos que él, se han olvidado? Fué así cómo una obra artística, al nacer, se hizo popular y cada uno la hizo suya, porque hablaba a todo un pueblo. Es por esto, que la música «natural», (si le damos su verdadero nombre), la «música popular» y, especialmente, la «canción», fué, es y será, propia del alma del pueblo; es su reflejo y en él halla su razón de ser.

¿En dónde, sino en la naturaleza, accesible a nuestros sentimientos, encuentra sus modelos el escultor y el pintor? El arte viene, sólo después, a despertar asociaciones de ideas que parecían dormir en nosotros. ¿Por ventura se negaría este medio al músico? ¿Es acaso la naturaleza un libro cerrado para el compositor? Para él, la naturaleza está representada por el campo infinito de la inspiración popular, fuente de innumerables bellezas, tanto en ritmos como en modalidades, y aun en sinceridad misma de un arte primitivo, da riquísimo colorido.

Más o menos en estos términos, Pierre Aubry, explicaba lo que él llamaba la estética de Pedrell en su «Iter hispanicum», (párrafo V del «Folklore musical español»). Me referiré a la exposición que este escritor hace de mis propias ideas, con tanta exactitud, que ni yo mismo habría podido hacerlo mejor. Olvidemos sistemas y escuelas, recordemos, sin embargo, que el individuo es sólo quien crea: que el pueblo recibe, transforma y da lo que ha transformado. Feliz el artista que, a su vez, vuelve en la obra de arte lo que ha recibido del pueblo.

Recordemos que el carácter colectivo de la música ejerce su influencia sobre la multitud, y es por esto un arte esencialmente popular, el que el pueblo comprende y prefiere, el único que, por instinto o por el genio, ha convertido en su arte predilecto.

* * *

Debo mi gusto por el folklore musical, al sólido estudio del solfeo hecho en las cantorías con el objeto de formar buenos «lectores» y niños de coro. He explicado todo esto en mis «Jornadas de arte». Lo repetiré aquí: «Los ejercicios prácticos del solfeo, alternaban con la teoría y con las preguntas referentes a las explicaciones de las clases anteriores, mi maestro daba mucha importancia al dictado musical. Al preguntarle yo un día, dónde podría encontrar temas cantados y «vivos» para practicar ese ejercicio para mí tan

interesante, me respondió: «Escucha atentamente lo que toca una banda al pasar por la calle, reténlo de memoria y luego escríbelo; y si esta ocasión no se te presenta, anota el canto de tu madre al hacer dormir a tu hermano. Todas las madres saben cantar cosas muy tiernas», agregaba. ¿Quién dijera que este sistema, en el que llegué a gran maestría, debía aprovecharlo después el folklorista? Mi madre y mi profesor fueron mis instructores de esa ciencia, a la que debo lo poco que, a través de los años, ha sabido y podido realizar el compositor.

En ese tiempo, no sabía yo lo que era la «canción popular» ni lo que significaba el «folklore musical». Solamente enfocaba su importancia en el dictado; me dediqué a anotar las canciones de mi madre o las que entonaba mi hermana mientras cosía, las del mendigo ciego recitando a media voz algún romance ante mi puerta: de San Antonio, de las hijas del rey, o qué sé yo. Alrededor de 1868, cuando para dármelas de wagneriano, junto con cuatro amigos que querían como yo pasar por revolucionarios, publiqué en un almanaque musical, un pequeño artículo titulado «La música del porvenir», ya proyectaba desde hacía algún tiempo, explorar el terreno virgen del canto popular. Y eso, desde que cayó en mis manos ese desgraciado «Robin des bois», arreglo, o, mejor dicho, desarreglo, por Castil-Blaze del *Freyschütz* de Weber, que, en mi entusiasmo, coloqué al momento sobre el altar de mis adoraciones artísticas. Fue esta preocupación la que me hizo escribir en el famoso almanaque: «La Nación Alemana es la única sobre la tierra, (no conocía yo entonces otra), que ha sido la iniciadora, el movimiento, el elemento de vida de su pueblo: su espíritu, fuerza tanto tiempo escondida en el corazón de esa raza, revelado al vibrar la lira de Karl María von Weber, es el sello de sus artistas».

En 1874, mi obsesión por el folklore me llevó a la idea de escribir una ópera... idea confusa, nacida sin duda del efecto de asimilación del mismo *Freyschütz* y de los comentarios sobre el carácter esencialmente teutónico de esa obra, expuestos en cierto estudio que por aquellos días vino a mis manos, Tenía yo, tanto del canto popular «nuestro» como del de los otros pueblos, una vaguísima noción. A fuerza de torturar mi memoria, renuncié a la práctica del folklorista inconsciente; el carácter de esos cantos me entusiasmaba, pero ignoraba la manera de expresarlos en música; los preguntaba yo a la partitura del *Freyschütz*, a los «lieder» de Schubert, pero la esfinge continuaba muda.

Escogí un argumento y resultó una ópera, «El último de los Abencerrajes». Después de todo, la ópera fué representada con algunos aplausos y alguien escribió de ella: «decidme si habéis encontrado en esa obra un solo coro, una sola melodía, un solo trozo de conjunto, un simple preludio instrumental, en el que no hayáis visto vagar esas poéticas frases nacidas al borde del Ebro, del Tu-

ria y del Genil». De todo esto deduje «que la exploración realizada era sólo una tentativa, honrada si se quiere, muy digna de profundizarse, siguiendo el camino trazado que yo presentía ya como el mejor y más seguro».

Antes de continuar, el lector debe permitirme justificar un reproche, que de seguro ya me ha hecho si se ha dado cuenta que estoy hablando de lo que me atañe directamente o, en otros términos, de la historia íntima de mis obras. Al predicar yo con la palabra y el el ejemplo, este último se imponía en mi demostración; además, la novedad musical de esta materia, no tocada aun por hombre alguno en España, a lo menos como yo lo pretendía para hacer obra de nacionalismo, exigía esta manera de proceder. (A propósito de nacionalización, quiero desde ahora recoger la crítica, ciertamente muy... apasionada que se me ha hecho, de que para hacer obra nacionalista, «se rodean de cuanta colección existe de cantos populares» sin que, por ello, la obra nacional salga o, si sale, es... un mónstruo.

Pero, continuemos. Desde la época de que hablo, comencé nuevamente mis investigaciones y, sabiendo lo que buscaba y por qué lo buscaba, puse a contribución buen número de amigos diligentes, para que me ayudaran en tan patriótica tentativa; y logré reunir tal número de cantos de todo género, que se impuso una selección en la publicación de mi «Cancionero», que es, en suma, la serie de ejercicios de que me serví para hacer obra de nacionalismo musical.

* * *

En España, como en todas partes, la canción popular se ha conservado, por medios directos, (la creación viva y siempre renovada del pueblo) o indirectos, (la adaptación que de ella hace el artista, y que es la característica de la escuela española desde los orígenes del arte moderno).

Entre las fuentes del folklore musical, antiguas y generales, figuran también un buen número de tratados de técnica musical, apesar de la aversión de sus autores por toda manifestación de «arte vulgar». Son ellos los verdaderos conservadores de la canción popular, conservadores inconscientes, folkloristas accidentales, ya que lo hacen sin darse cuenta. Todo lo que nos han conservado constituye el fundamento de la ciencia consciente del actual folklorista.

Poseemos manantiales inagotables de documentación en los diversos «cancioneros»: el primero de todos, las «Cantigas de Santa María» obra de un solo poeta, el Rey sabio Alfonso X, (1252-1284), los famosos cancioneros del Vaticano, el de Ajuda, y el de Colocci-Brancatti, que forma el «corpus» de la maravillosa escuela «galaico-portuguesa».

Luego vienen, bajo su doble manifestación poética y musical, como casi todos los que acabo de indicar, los «cancioneros» de los músicos de corte. El cancionero llamado de «Palacio» de los siglos XV y XVI, publicado por el ilustre Barbieri con una evidente infidelidad tanto musical como poética, que contiene 460 composiciones serias y amorosas, religiosas, históricas y caballerescas, pastorales, burlescas y varias otras. Los autores, (músicos y músicos poetas) son muchos: Peñaloza, Anchieta, músicos de Isabel la Católica, Encina, Espinosa, Medina y otros menos conocidos. Todos los autores de esta importantísima colección, practican el arte cortesano de la época, el «cantar», el «cantarcillo», el «villancico», que nada tiene que ver con el madrigal de ese tiempo, sacando los temas de la canción pspular correspondiente. Es éste un rasgo característico de la escuela española, y muy poco frecuente, como tedencia, en la producción artística de las demás escuelas europeas; y estos temas no son los libres, madrigalescos, que tampoco tienen relación alguna con la canción del pueblo, que estalla con viveza, y vuela eludiendo las sutilezas de la construcción polifónica, o a veces fundiéndose con ella en una curiosa y extraordinaria adivinación. La tercera parte de mi cancionero, ofrece a los estudiosos numerosos ejemplos, de esa característica de escuela, que en esos lejanos tiempos se presenta como decididamente nacional. Hay que notar que el músico más genial y hábil en esas asimilaciones de la canción popular, es Juan del o de la Encina, doble fundador del teatro moderno de España tanto literario como musical. El sólo tiene en el «cancionero» citado más arriba, sesenta composiciones polifónicas, entre otras, esos «villancicos de empezar», (o para concluir) de su famosas «Eglogas».

El cancionero que se halla en la Biblioteca Colombina de Sevilla, (biblioteca de libros y manuscritos de Fernando Colón), llamado «Cantinelas vulgares», título ficticio), inédito, (aun cuando yo poseo una copia que debo a mi ilustre amigo D. Vicente Ripallés), es también, un Cancionero de autores y de música de corte, compuesto, según la tradición de la escuela, sobre motivos populares. Pertenece a la misma época del «Cancionero de Palacio» y contiene numerosas obras firmadas por los maestros Triana, León, Cornago, Madrid, Bustamante, Gigou, Hurtado de Jerez y Francisco de la Torre.

Al lado de los cancioneros se colocan las obras polifónicas compuestas e impresas bajo la influencia del pueblo. En primer lugar, la obra que apareció en la Biblioteca de Upsala, que publicó no hace mucho mi amigo Rafael Mitjana, de Gordon. «Villancicos de diversos cantones, a dos, a tres, y a quatro y a cinco vozes, agora nueva mente corregidas..» Venecia, 1556. Es una colección preciosa de obras de la gran época polifónica, casi todas de carácter popular, con texto catalán y español.

En el mismo orden de adaptaciones, en la antigua polifonía, de canciones populares, puen clasificarse:

«Odarum (quas) vulgo Madrigales apellamus, diversis linguis decantarum (catalán, castellano e italiano)... Barcinone, in edibus Jacobi Cortey, anno MDLXI». El autor de esta riquísima colección es el famoso D. Pedro Alberto Vila, canónigo y maestro de capilla de la Catedral de Barcelona.

Las «Ensaladas» de Flechas... Praga, imprenta de Jorge Negrino, 1581. Esta ingeniosa colección, aparte de su valor histórico, folklórico y etnográfico, tiene gran importancia, porque los temas de cada «Ensalada» nos hacen suponer que eran parodiados con representaciones, lo que haría de estas representaciones un conjunto de interés comparable sólo al de las obras del teatro primitivo italiano del Renacimiento, la «commedia musicale» de Orazio Vecchi, que precedió la Opera de los monodistas florentinos.

«De los madrigales del muy reverendo Joaquín Brudieu, Maestro de la Santa Iglesia de la Seo de Urgel... Barcelona, donde Huberto Gotardo, 1585. Colección capital es esta de Brudieu, a quien he llamado el «cantor del desgraciado caballero y elegantísimo poeta Ausias March»; como técnica musical debe colocársele con Palestrina, Lassus y Victoria, y como poeta-músico, en el rango más elevado de los grandes maestros de Europa.

Todas las adaptaciones de la canción popular aplicada a la polifonía vocal del siglo XVI, se completan por las adaptaciones del mismo género a la monodia acompañada con la «vihuela», instrumento policordal antes de transformarse en la guitarra del pueblo, y que es a la literatura musical de España lo que el laud o el teorbe a las literaturas musicales francesa, italiana y alemana. Los principios fundamentales de la educación del perfecto cortesano del siglo XVI, se esmeran en España, como en todas partes, en el arte de manejar las armas, los halcones, etc. y sobre todo en el arte noble del canto acompañado de la vihuela, según su sistema propio de notación llamado «cifra» (o tabladura). El orígen de las formas instrumentales modernas, de la música pura o sinfónica, lo mismo que el de las formas monódicas acompañadas debe buscarse en estos curiosos tratados de «cifra». Se ve en estos tratados el proceso y la transformación que sufren el arte y los modos antiguos hacia la tonalidad moderna, proceso curioso si se considera como principio agente de esta evolución a la canción del pueblo. Esto sucede porque la vihuela, como el laúd o el teorbe, al igual que el clavecín y el órgano, podían, gracias al temperamento, entrar en libertades imposibles con la educación puramente diatónica de las voces que ejecutaban la música polifónica.

Estos folkloristas inconscientes, precursores de la armonía y de la orquesta futuras, comienzan con el genial tratado «De tañer vihuela» de Luis Milán (1535) y terminan cuando la transformación

de la vihuela en guitarra da a esta última la supremacía, que de los músicos de corte pasa al pueblo. Aparecen entonces los tratados de vulgarización destinados a alimentar el gusto del pueblo que, apoderándose de un instrumento se preocupaba poco de pulsar artísticamente las cuerdas, y sólo buscaba el arpegio de unos cuantos acordes sencillos. El reinado gloriosísimo y corto de la vihuela termina con el fin del siglo XVI, y comienza el de la guitarra con el pequeño tratado del doctor catalán Juan Carlos Amat. Pero, ¡cuántas canciones hubo sobre antiguos romances, desde la época de Luis Milán, músico de la cámara del Duque de Calabria en la Corte de Valencia, y traductor del «Cortigiano» de Castiglione, hasta el genial vulgarizador de la guitarra! ¡Cuántas danzas y *differencias* (variacione) sobre temas populares y litúrgicos en los tratados de los continuadores de Luis Milán!: Luis Narváez (1538), el canónigo Alfonso Mudarra (1546), Enrique de Valderrábano (1547), Pisador (1552), maestro de vihuela de Felipe II, Miguel de Fuenllana...

El órgano mismo afirmó la tendencia evolutiva de los vihuelistas; y no hay que olvidarlo, pues en los teclados del órgano y del clavicordio hallaron asilo canciones, danzas y variaciones con formas muy diversas hasta el descubrimiento de la variación sobre un tema. Las obras de órgano y de clavicordio de Antonio de Cabezón (1510-1566) contienen innumerables canciones populares y ritmos de danza.

En esta rápida enumeración haré figurar el nombre de un «folklorista per accidens», Francisco Salinas (1515-1590), porque en su obra capital *De música libri septum* (1557) y en el *Liber V* destinado a examinar «quid sit Rhytmus», obsesionado por la idea de asimilar la métrica griega a la latina, y confundiendo el acento con la cantidad (pie métrico), busca confirmaciones de su teoría en la canción vulgar, sobre la cual nos muestra una preciosa documentación, y, lo que vale más, las pruebas de su persistencia en el corazón del pueblo. Esta persistencia es tan grande, que nosotros sabemos hoy día cómo se cantaban en tiempos de Salinas las canciones de gesta, romances, y los aires campesinos.

Desde la época de Salinas hasta la del padre jesuita Antonio Eximeno (1739-1808) autor *Del'Origine e delle regole della música*, el fustigador cervantesco de los músicos que «colocan astrolabios contrapuntísticos sobre los ocho tonos del canto llano», el folklore musical cesa de ser inconscients, y es una nueva ciencia que comienza. Adelantándose a los tiempos modernos, el P. Eximeno fué quien primero habló del gusto popular en la música, e insinuó que sobre la base del canto nacional cada pueblo debía construir su sistema.

* * *

El esclarecido espíritu de Pablo Piferrer (1880-1848), poeta, arqueólogo, artista, y más que poeta, crítico musical intuitivo, señaló la ruta a Mariano Aguilo y a Manuel Milá y Fontanals, el Gaston París de Cataluña; Piferrer tradujo en 1840 el romance catalán *Don Joan y Don Ramón* que enviara Quadrado desde el fondo de la isla de Mallorca. En 1844, Milá, al publicar en una nota de su «Arte poética» *La Dama de Aragón*, y al constatar el estrecho parentesco de las poesías populares de Portugal y Cataluña con la española, expresaba el deseo de ver un día «a la moda que todo invade y devora, apoderarse de la inocente poesía de nuestros abuelos». Las mismas tendencias y aspiraciones animaban el *Gayter del Llobregat* (Rubio y Ors), *El Trovador de Monserrat* (Balaguer), etc. Casi al mismo tiempo aparecen las *Observaciones sobre la poesía popular la poesía heroico popular castellana*, las *Cansons de la terra* (Pelay Briz), las *Cansons y follies* de Beltrán y Bros....

Gracias a Fernán Caballero, Machado, Alvarez, ayudados por Rodríguez Marín, Montoto de la Torre y Salvador, surgió el interés folklórico en Andalucía, En Galicia se debió lo mismo al P. Sarmiento y a sus discípulos, representados en nuestros días por Emilia Pardo Bazán, Castro Sampedro, etc.

Los escritos de Amador de los Ríos, y, sobre todo, de Juan y Ramón Menéndez Pidal fueron el *surge fora* del folklore asturiano, como los de Manterola, Barraibar, Pareda, etc. lo fueron para el vasco.

Pero, aunque sea doloroso constatarlo, los músicos profesionales no figuran sino por rarísima excepción en este despertar súbito del folklore; no tengo la pretensión de entrar a averiguar las causas de este abandono culpable que atribuyo, ante todo, a la poca cultura artística. Se formaron innumerables colecciones de música popular, pero hechas por músicos de tal modo ignorantes, que al mirar uno su adaptación armónica, debe decirse con el poeta *guarda e passa*, exclamación idéntica a la que nos merece la fidelidad de trascripción de los documentos folklóricos. El *traduttore* es siempre *traditore*, (cuando no *trucidatore*). Es éste el defecto de las antologías folklóricas de Milá y Fontanals, Pelayo Briz y de sus continuadores: ellos sentían la música, pero como carecían de práctica para transcribirla, debieron fiarse de profesionales que tenían la desgracia de no sentir ni el encanto de la música ni menos el perfume de la monodia popular. Tan cierto es esto, que toda la música de estas colecciones ha debido ser rehecha en otras adaptaciones posteriores, bajo el seguro juicio de un mejor conocimiento y de una verdadera capacidad musical.

FELIPE PEDRELL

Siluetas musicales

ALEJANDRO NICOLAIEWITCH SCRIABIN



Es cosa admitida como axioma, desde hace ya cerca de quince años, la popularidad del arte musical ruso. El surgimiento del sentido nacionalista folklórico aceptado primero con dificultad, luego con demasiado entusiasmo, halló campo preparado en la obra de los «cinco», música que fué acogida con la avidez a que predisponía la búsqueda de exotismo, a la vez que de refinamiento, en la manera de transmutar el alma del pueblo. El arte ruso pareció una revelación, un descubrimiento de tesoros ocultos: Rimsky-Korsakow se paseó en triunfo por Europa, y Mussorgsky fué erijido en bandera de guerra del arte moderno en su memorable sacudón al wagnerismo oficial de los últimos años del siglo XIX.

Esta aceptación, sin embargo, tan fácil y natural de una modalidad no enteramente extraña a los países occidentales, que, desde luego, conocían muchos de sus giros a través de España, no fué provechosa sino a medias al arte ruso. Si los nombres de Cui, Balakirew, Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakow, fueron en el acto incorporados al catálogo de los grandes maestros, cesó con ellos en gran parte la curiosidad por Rusia, y se creyó que en estos compositores se encerraba el principio y el fin del arte moscovita. Mas tarde, el agotamiento del repertorio de los cinco, llevó el interés a otro polo, a Strawinsky; se ignoró así un buen número de músicos grandes, entre los cuales sobresale con fuerza titánica el alma atormentada y visionaria de Scriabin.

Para muchos artistas, la tendencia no-nacionalista de Scriabin fué causa de que lo confundieran con los satélites del germanizante Tchaikowsky; para los que, no aceptando la música nacional, habían

en Rusia cambiado el italianismo decadente que allí dominaba, por las sinfonías «standard» de Leipzig, pareció la obra de Scriabin extravagante, enajenada e incoherente. Sin embargo, para los críticos rusos de hoy, el arte posterior a los cinco gravita entre dos polos: Strawinsky y Scriabin. Strawinsky, en muchos conceptos, heredero occidentalizado de los cinco; Scriabin, personalísimo e internacional. Scriabin, para nosotros, es eminentemente ruso; encarna el fuego, la casi locura de los hermanos Karamazow.

* * *

Alejandro Nicolaiewitch Scriabin, nació en Moscú en 1871. Hijo de una familia ligada por muchos de sus miembros al Ejército ruso, fué colocado en la Escuela Militar; el joven cadete manifestó desde temprano disposiciones musicales sobresalientes, tal vez heredadas de su madre, una excelente pianista, discípula de Leschetitzky. Inició sus estudios con Taneiew, y antes de egresar de la Escuela fué admitido en el Conservatorio de Moscú. Allí tuvo por maestros a Safonow (piano), a Taneiew y al compositor Arensky.

Terminado su curso musical en 1892, hace una primera gira de conciertos por Europa, ejecutando sólo sus propias obras; profesor de piano en el Conservatorio de Moscú desde 1898 hasta 1904, parte ese año al extranjero para dedicarse por entero a la composición. Vive en Suiza, Italia y Estados Unidos; vuelve a Europa en 1907 para la ejecución de sus obras en los conciertos históricos de Diaghilew. Desde 1910 vuelve a Moscú y no hace sino viajes muy cortos a Bélgica, Alemania y Holanda, en donde Mengelberg estrena su «Prometeo», hasta 1914, en que por última vez viaja a Londres. Durante la guerra da algunos conciertos en San Petersburgo y Moscú, y en medio de la elaboración de su última obra «Acto Previo» (Acte Préalable), muere en Abril de 1915.

* * *

Boris de Schloezer ha fijado en forma penetrante las características del arte de Scriabin: «La obra de Scriabin, dice, es una. Fluye de una fuente única; un solo impulso la anima, un solo pensamiento la ilumina, un solo deseo la mueve. Esta idea única Scriabin no la encuentra por reflexión, ella se desarrolla en él y con él... toda la actividad artística en Scriabin no es sino una serie de esfuerzos para realizar esta idea, cada vez más clara, más luminosa, que engrandece, toma proporciones sobrehumanas y retrocede a medida que él cree cogerla. Scriabin no ha escrito sino un sólo poema gigantesco, del cual sus sonatas y sinfonías son sólo fragmentos y simples episodios... Esta obra única él la llama el *Misterio*... acto religioso y artístico, especie de liturgia, en la cual deben reunirse

todas las artes, y cuya realización marcará el apogeo de la humanidad y su disolución en el éxtasis.

Pensador, místico profundo y original, Scriabin creó un vasto sistema metafísico, no muy distante del hindú, que no subsiste hoy sino simbólicamente en el poema «Acto Previo», especie de vasta cantata destinada a servir de introducción al *Misterio*.

Bien distante del aspecto exótico que tanto gustamos en el arte ruso y que nos atreveríamos a asimilar a cierto espíritu «turista» en arte, las características del arte scriabiniano son: el fuego, el movimiento impetuoso que nos arrastra, el ritmo inquieto y anhelante, los giros melódicos que en dos o tres saltos recorren todo el ámbito orquestal, la repetición obsesionante, un crescendo permanente, una complicación siempre creciente, que, como en el final de Tristán, nos dilata el alma hasta casi destrozarla, para soltarla bruscamente en un estallido sabrehumano y glorioso o en un aniquilamiento súbito de dolor. Scriabin encierra hasta el grado más inquietante el drama de la desesperación del alma humana limitada e infinita.

* * *

En la producción de Scriabin, pueden distinguirse tres etapas bien definidas: la inicial, que abarca desde el principio de la actividad creadora del músico, hasta el op. 30 (cuarta sonata, en fa sostenido); la segunda, que va como una transición, desde 1903 hasta 1909, más o menos, para desembocar en la final, que coincide con los últimos años de vida de Scriabin y que marca su apogeo como artista y como innovador.

El desarrollo musical de Scriabin es lento; durante muchos años compone como un discípulo de Chopin: es este el aspecto que más ha engañado al público sobre su valor, dado que los pianistas sólo incluyen en su repertorio las producciones poco personales del período inicial. Chopin, músico con el cual Scriabin tiene ciertas afinidades espirituales: emotividad fina, melancolía a la vez que crisis de pasiones violentas, le sirve de camino inconsciente; en sus composiciones chopinianas Scriabin introduce luego, elementos personales que se suman a influencias de Wagner y de Lizst.

Del primer período la obra típica es la tercera sonata op. 23; ya se reconoce al autor de «Prometeo», sin que por ello deje de perfilarse a cada paso la sombra un poco afectada del amigo de Jorge Sand.

A partir de la sonata op. 30, el arte de Scriabin, sin dejar los cánones musicales en vigencia, se transforma intensamente. Chopin desaparece, la armonización se refina, nos lleva de improviso a un mundo en que todo es luz, danza, resplandores. «Nada hay de sólido, dice un crítico, todo está en movimiento, salta, corre, danza y

vuela». En este segundo período las obras cumbres, además de la III Sonata ya citada, la III Sinfonía en do op. 43 y el *Poema Divino* dividido en tres partes, *luchas*, *voluptuosidades*, *juegos divinos*. A pesar de lo que puede creerse de este «programa», esta obra, la más extensa de Scriabin, encierra el simbolismo de la evolución del ser, (o del Cosmos), su liberación y deificación en el «éxtasis», en la contemplación del Ser Supremo.

Con la V Sonata, (que nos dió a conocer hace algunos años en Chile Claudio Arrau) y el *Poema del Extasis*, todo varía radicalmente, forma, armonización y estilo. Con ella se llega al tercer período de la obra de Scriabin, que lo forman las cinco sonatas para piano (op. 62, 64, 66, 68 y 70), el *Poema nocturno*, op. 61, las *Dos danzas*, (Guirnaldas y Llamas sombrías), op. 73, *Vers la flamme*, op. 72, y el *Prometeo* o el «Poema del fuego», para orquesta, coros, órgano, piano y un teclado de luces, op. 60. Esta idea de asociar impresiones visuales a la música, persiguió siempre a Scriabin. Según sus explicaciones, *Prometeo* debe ir desarrollando su dinámica de acuerdo con un instrumento, que ilumine la sala en determinados tonos. Tanto en Estados Unidos como en Rusia, ha sido ensayada esta concepción «integralista» del músico, sin que, en el estado presente de las ciencias, se haya podido realizar con el resultado que ella podría alcanzar.

* * *

Vista la serie de obras en que se desenvuelve Scriabin, nos queda que hacer una síntesis de su evolución técnica, en qué consisten sus innovaciones.

Scriabin no es el caso de los compositores que, sin una transición, directamente, han abordado su camino personal. Hasta la V Sonata, el lenguaje armónico de sus obras es el clásico: ciertos arrastres cromáticos, algunas superposiciones enharmónicas, constituyen toda su novedad. Desde la sonata en referencia, cambia el sistema: su esquema está compuesto casi exclusivamente de acordes de 9.ª y 11.ª con quintas alteradas, acordes que no resuelven y que mantienen la tonalidad en un ambiente indeciso. De homofónica y armónica, su línea evoluciona hacia la polifonía: el sentido de la composición se hace preferentemente horizontal.

El uso de los acordes citados, (o tal vez una tendencia inconsciente, como cree Sabaneiew), lleva a Scriabin a descubrir que su armonía está basada en una escala, en un acorde propio suyo: es lo que llama el «acorde sintético» que, repartido ordinariamente en cuartas, enuncia: do-fa sostenido-si bemol-mi-la-re (y sol en las últimas sonatas). Da este acorde la escala: do-re-mi-fa sostenido-(sol)-la-si bemol. Desde *Prometeo* estas armonías toman razón de

ser en sí mismas, manteniendo, sin embargo, un principio tonal, (en latísimo sentido), que no las priva de lógica.

La estructura temática de Scriabin, es también diferente en sus últimas obras: predomina la unidad. Son como la manifestación de una idea sóla, que se *disocia* en elementos y que nos aparece así, siempre la misma y siempre renovada: dan la ilusión de un «desarrollo» de sonata, cuando no son sino un tema capital mostrado en sus diferentes facetas.

El estilo orquestal, igualmente, se vuelve único y aéreo. La orquesta se transparenta y desmaterializa; el piano tiende hacia un estilo puramente orquestal.

Pero, sin duda, el punto capital en la evolución del compositor es su aspecto espiritual. Scriabin fué teósofo y no un teósofo teórico; para él su obra es una misión; el arte, algo oculto y de un poder mágico infinito; el artista, una encarnación de la evolución cósmica. El temperamento esencialmente místico de Scriabin aspira al éxtasis, llega a él y lo comunica. Es en este último sentido que ha formado escuela eu Rusia, más que con su «acorde sintético».

J. S. B.



Hoffmann

QUE soy, un músico, un pintor o un poeta? se pregunta durante su extraña vida Teodoro Hoffmann, y ni él ni sus amigos encuentran nunca una respuesta satisfactoria.

Su temperamento artístico excepcional traduce la turbulencia romántica que lo agita, igualmente en la orquesta o en la narración, y el sentido de la ironía, ese aspecto complementario que se halla siempre en las naturalezas exaltadas, se expresa con rasgos incisivos en sus dibujos y en los caracteres grotescos de sus cuentos. En la tensión extrema de su espíritu, en que bullen juntas las más diversas emociones, la visión del mundo se traspone indistintamente en formas o en sonidos, y mucho antes de Baudelaire o de Rimbaud, descubre entre las cosas las más imprevistas correspondencias.

«En el estado de delirio que precede al sueño, escribe, y sobre todo cuando he escuchado gran cantidad de música, se produce en mí una confusión entre los colores, los sonidos y los perfumes. Es como si los unos y los otros nacieran indistintamente de un mismos rayo luminoso, y se unieran luego para formar un maravilloso concierto. El perfume del clavel rojo obscuro obra en mi espíritu con una potencia extraordinaria y mágica. Caigo involuntariamente en un estado de ensueño, y escucho entonces, como en una gran lejanía, los sones de un corno que crecen y se debilitan alternativamente».

Pero esta inagotable riqueza emotiva, en lugar de constituir su fuerza, fué la causa de su limitación, y la tragedia oculta de su vida.

Ella lo indujo a derrochar su genio por todos los caminos, de los cuales en ninguno alcanzó al término. ¿Quién conoce a Hoffmann músico, al autor de la ópera Ondina, sino algunos pocos eruditos? (1). Y sin embargo, al igual que Weber, fué en este género un precursor de Wagner, que se le anticipa al formular con claridad y justeza los verdaderos principios del drama musical.

También muchos ignoran que en su papel de crítico fué el único en su tiempo en comprender el genio de Beethoven. Del gran maestro, desdeñoso de la crítica, merece Hoffmann en 1820 una carta agradecida y llena de entusiasmo.

De esta manera, Hoffmann aparece en la historia del arte como una de esas curiosas personalidades cuyo significado supera en mucho al valor de sus obras consideradas aisladamente. Músico-poeta, intenta realizar en «Ondina» la fusión de dos artes, y siembra ideas que más tarde ayudarán a Wagner. Poeta-músico, nos muestra en sus cuentos el compendio de la sensibilidad musical de su tiempo, feliz transposición en que estriba el mayor poder sugestivo de su arte literario. Por que, según lo ha reconocido un crítico penetrante, el sentido fantástico de Hoffmann es de esencia musical. La música es para él un puente que relaciona armoniosamente la realidad inmediata con un plano sobrenatural, pavoroso o deslumbrador. Y así, es en los cuentos en cuyo asunto juega un papel la música, donde su pluma invariablemente alcanza a mayor altura.

Ya es «El caballero Gluck», en donde el espectro del gran compositor se expresa en un lenguaje sutil y enigmático, más propio de la música que del arte verbal, o bien «Don Juan» en que la partitura de Mozart, más que la leyenda, lleva a Hoffmann a concebir una de las páginas más hermosas y profundas que se hayan escrito sobre la psicología del héroe tan discutido en nuestro tiempo; o «El Consejero Krespel» (2), historia trágica de un ser predestinado a los goces sublimes de la música, y que por ella es arrastrado fatalmente hacia la muerte; y por último, «El Mayorazgo» (3) donde nos narra las peripecias de un amor imposible, exaltado por la influencia de la música como por el insidioso filtro que embriagó a Tristán.

Para muchos, estas historias aparecerán solamente como el fruto de una imaginación enfermiza y hasta pueril. Sonreirán del pavor religioso que sobrecoge a Hoffmann en presencia de Gluck, como ante un semidiós inspirado, mensajero de una región más alta y sobrenatural; e igualmente de su concepto dionisíaco del arte de la música, que pone en juego las más ocultas fuerzas de la vida y

---

(1) No se caiga en el error de atribuir a Hoffmann la opereta de Offenbach «Cuentos de Hoffmann».

(2) Traducido también bajo estos nombres: «El violín de Cremona» y «El canto de Antonia».

(3) En algunas traduciones «La puerta murada».

de la muerte, y que señala a sus elegidos con los esplendores de un destino bienaventurado o trágico.

El hombre de nuestros días, que tempera su sensibilidad en el esfuerzo rudo de los «stadiums» y de los «rings», huye por instinto de esta región malsana en que se mueven musicalmente las creaturas que adivinó el ensueño de Hoffmann y de Edgardo Poe. Prefiere las obras de ingeniería, claras saludables y rectilíneas, a esas misteriosas lagunas «que producían hermosas fiebres», como dice un personaje de Barrés; y al suave recogimiento crepuscular en que el espíritu se dilata al par que las sombras se proyectan hasta el infinito, antepone la insolación meridiana, que tonifica el cuerpo y anula nuestra sombra...

C. H. S.





Para Carlos Isamitt

Las cosas, el artista y la simplicidad

Todas las piedras son preciosas, pero el hombre no vé más que algunas..

MAETERLINCK, «El Pájaro Azul».

I

EL ojo podría ser un ladrón distinguido.

!Oh si el ojo mirara realmente las cosas. Porque éstas tienen una maravilla que el aquel podría sorprender: vida intensa y callada. Y no roba pues la cree ausente de la piedra, del agua (la piedra y el agua dócil de la ciudad, la piedra y el agua rurales, ásperas). Y pudiendo apropiarse todo el paisaje de intensidad, labor quieto y pureza que reside ruda e inmovilmente amasado en cada átomo de las cosas, para gozarlo como un vaso importante de energía

El sabio inclinado con meticulosidad sobre el vidrio que tiene magia para hacer formidable la hormiga o el experimento que deja pálido su rostro, así como el santo después del éxtasis reconfortante, nos han contando con vehemencia que esa vida es de magnificencia, de poder.

Pero, con el testimonio de nuestro ojo duro, pesado, insolente decimos con facilidad que hiela: sin duda en nosotros reside la vida. Sin duda también reside en el animal que ayuda a mudar con el arado el grano en frutos sobre nuestros campos (¿no es la cosecha abundante, que cambiaremos por monedas valiosas?); acaso el nardo

y la hierba de nuestras huertas participen de esa vida, pero el guijarro que hemos esquivado para pasar, y la montaña que nos hizo desviar del camino para permanecer imponente, ¡oh, son hermanas de la nada, de la muerte, nodriza intrusa que cosecha toda vida para mecerla en su seno flaco rico en inercias.

Mas el átomo que vive en todas las cosas talvez danza una Giga animada e irónica, y acaso también, en una reverencia final ridiculiza nuestra ingenuidad solemne.

Ese átomo tiene títulos para fundar su burla. El, que talvez esté en la lámpara que nos ayuda a meditar, sabe su genealogía... conoce a sus hermanos, infinitos como el absoluto. Tiene hermanos en la carne fresca y flexible de los adolescentes y en el corazón negro, podrido y nauseabundo de la bestia muerta en el camino. Mas el vé la belleza única, blanca, sonriente del átomo hermano libre, vivo, saltarín en el volcán y en el niño mecido por las madres.

II

Pero hay ojos que ven.

Seres que están frente a los años con tranquilidad y sencillez elaborando verdadera miel, renuevan siempre la ternura y enormidad del milagro del diamante en manos del HadaLuz que creara la riqueza espiritual de Maeterlinck.

A semejanza de esa piedra valiosa que hace viva y cristalina el alma de los panes, de los muros y del azúcar, la sensibilidad del artista, en su intensidad, tiene una potencia suavísima, sutil y diestra para desnudar con prolijidad a las cosas de la gris caparazón de verdadera estupidez con que la envuelve el transeunte que pasa apresurado rozando los mundos de relaciones armoniosas, de colorido, de sonido, de vida, en fin, Es él uno de esos extraños seres que detienen a su lado la emoción con sencillez, el ojo alerta y limpio para robar un poco de esa vida que las cosas tienen, pequeña y suave, hermana de la otra inmensa, bañada en lo Absoluto.

Por eso, cuando la mirada del creador está tibia aún y desasosegada por los cansancios magníficos que el paisaje de muchos mares, cosechas y montañas ha puesto con insistencia en ella, es verdaderamente hermana de pecado de la abeja y su cómplice de latrocinio. Porque ella ha robado muy sabrosos jugos de la selva que irán a las mieles, después de trabajo brioso y sutil, y el ojo del artista lleva hacia la soledad, donde florece el trabajo, con inquietud de ladrón... y de creador, mil pequeños matices de animismo imponderable de las cosas para fundirlos con el matiz que deja materializado el utensilio de creación, entre los dolores y alegrías, que solo conoce el artista y las magnificencias de una labor igualmente briosa y suave.

Y el panal de belleza tendría una gracia para merecer la vecindad del de la abeja cuando ha nacido aromático vibrante y lleva latentes los aportes de las mil excursiones por la selva de las cosas.

III

Y sobre todo «C'est curieux et pratique et ca ne fait pas du bruit... (1). ¿Y por qué había de haber ruido en los robos de la abeja y en sus trabajos minuciosos? ¿Por qué en el laborar artístico? Cuando el artista mira efectivamente, es capaz de apreciar como un paisaje de armonía indivisible la Gran Existencia. Y así, si es de alma efectivamente rica, sólo se sentirá cosechadora en el mundo. Y será infinitamente silencioso, pues la recolección es buena porque las tierras y las semillas eran buenas.

Como los sembradores, sentados junto a los frutos, en las tardes aromáticas y en medio del camino que los ha de llevar al sitio de reconfortamiento en el hogar, habrá una ruda laxitud en la acción o la palabra que pregonan el fruto.

Y si hay alegría excesiva de creación, será ésta sencilla como el *enorme contentamiento divino al darse* un retoque final a los Universos. Porque nada hay como ese trueno de sobria inmensidad que nos viene del Génesis para derribar todo orgullo sobre el polvo.

Por fin, la legítima cosecha llegará al artista como un fruto poderoso y raro: la simplicidad, la que es llave firme para abrir el camino de todas las liberaciones. Y éstas estamos obligados a alcanzarlas para que sea menos inútil y arlequinesca la pendiente hacia el sitio donde nos pondrán un día fríos y en calma.

Francisco de Asis, el flaco, el meditativo, el riquísimo, no tuvo otra fórmula de magia superior para alcanzar perfección y belleza.

La realidad Incognoscible: la Unidad, transformábase en su sistema simplista e inmenso, respecto de este mundo de realidades más o menos cognoscibles, en esa misma fórmula: la simplicidad. No ha podido haber mayor consagración ni más autorizada para esta fórmula antigua y única para el artista, acaso la única definitiva.

Verdadera antena sensible entre las cosas, éste accionará como una vida más entre las vidas de todo lo que existe, como un alma ordenadora de relaciones y armonías dispersas, que mira por un ojo ladrón de luminosidades insospechadas y que, avergonzada por la enorme y humilde serenidad bíblica, ha decidido coleccionar toda sencillez para hacer en ella un cuotidiano baño de estímulo.

JORGE URRUTIA BLONDEL.

(1) M. MAETERLINCK.—«El Pájaro Azul». Acto 1.º. Cuadro 1.º



La Pedagogía

LA ENSEÑANZA DEL SOLFEO CANTADO

En uno de sus últimos libros, Jacques Dalcroze anota la curiosa observación de que en establecimiento alguno de cuantos él ha visitado, se da importancia a la educación del órgano propio del arte nuestro, al afinamiento, al refinamiento, mejor dicho, del oído: a lo que él llama la «audición interior». Todo alumno que ha seguido estudios más o menos ordenados, rinde sus pruebas de solfeo; sin embargo sería, en la inmensa mayoría de los casos, inútil por completo, poner en sus manos un trozo cualquiera de música, una simple parte coral; no sabría más, de la música en ella encerrada, que de un escrito de Confucio en su lengua original. Por otro lado es singular constatar la seguridad con que el alumno, con una soltura de lengua realmente envidiable, repite su «do, sol, re, fa, si, mi», en los ritmos más complicados, a las velocidades mayores.

¿Es esta la base del estudio del solfeo? La definición misma que da Hugo Riemann es precisa: «ejercicio vocal destinado a desarrollar en el músico la facultad de *apreciar* y de *entonar* los intervalos; o también, ejercicio de *lectura musical*». Ahora bien, si la apreciación y la entonación, (real o mental), son inseparables y sinónimas, la lectura musical no puede ser restringida a la que haría un aparato mecánico de relojería, que deletreara los ritmos con la precisión de un metrónomo. La base, pues, del estudio preparatorio esencial al músico, es su entonación musical, ya sea esta efectiva o pase al estado de «audición interior» imaginativa.

Sin embargo, por todos los cursos que uno lograra pasearse, no hallaría apenas quien pudiese entonar una simple melodía popular. Los profesores, cuando se trata el punto con ellos, convienen en la justicia de esta concepción del solfeo, pero unos por que los programas corrientes no lo exigen, otros por dificultades locales,

restringen el estudio a una rudimentaria entonación y a una perfección del solfeo rítmico.

Es bien curioso el argumento que hacen: «no podemos enseñar solfeo cantado porque estorbamos a los cursos instrumentales», debemos convenir con que se podría decir otro tanto de los instrumentos, «no enseñamos instrumentos porque se estorba la clase de solfeo»; máxime si se piensa que el solfeo es *previo* a cualquier estudio instrumental.

No cabe duda, los horarios deben ser dispuestos de manera que el alumno reciba la preparación esencial del «músico» que ha de ser ante todo.

Sobre este punto estamos enteramente ciertos. Si se nota, como afirma Wanda Landowska, esa disociación del «músico» con el simple ejecutante, del «artista» con el profesional, ella procede, en buena parte, del distanciamiento en que se mantiene al instrumentista de los tenómenos puramente «musicales», de la excesiva preocupación por su destreza física, a la que colabora maravillosamente la charada lingüística de los solfeos puramente rítmicos. El trabajo rítmico llega, en su perfección, a quedar por entero en el subconsciente: uno puede tocar como máquina; pero se puede difícilmente cantar como un aparato mecánico.

Y aquí haríamos otra observación: el que se ha habituado a «representarse» la música, inconscientemente la entona, y tan luego como la oye, se siente captado por ella, la penetra mucho más. Creemos que la música puede difícilmente serle indiferente como vemos en tantos instrumentistas, que uno no atina a clasificar en la especie humana porque no dan muestras de sensibilidad, ni entre los autopianos porque pueden equivocarse.

Si los estudios de solfeo entonado son esenciales, no menos fundamental es hacer de ellos un medio *actual* de poner al alumno en contacto con la práctica musical de nuestros días. Hemos observado en los estudiantes bien preparados en solfeo, que suelen hallarse, un límite extricto de sus conocimientos en los del sistema musical puramente diatónico y circunscrito a los dos modos de la teoría clásica del siglo pasado. Una melodía cromática es para ellos obstáculo *serio; un giro cualquiera, que lleve la sensible sin el acostumbrado* semitono inferior, algo falto de sentido. Sin embargo, es rarísimo en el año en que vivimos hallar música que no partícipe de un franco distanciamiento del mayor y del menor y del diatonismo absoluto, aun cuando sea ella de autores que ya reaccionan en contra del cromatismo y de la atonalidad.

Sobre estos puntos debemos complementar los tratados corrientes, adicionándolos con el estudio de los antiguos modos y de los giros propios de la concepción melódica de hoy día. Nuestros alumnos, no tendrán así la acomodación posterior y simplemente

empírica de su criterio musical a formas sobre las cuales los estudios pasan por alto, y serán, en la práctica de su arte, guiados por ellos, en vez de nacer a la vida musical con la visión perturbada por lo que se enseña en un Conservatorio y lo que en realidad se practica fuera de él.

N.



Crónica Musical

NUESTRA ACTUALIDAD MUSICAL

UNA SIMPÁTICA INICIATIVA DE CARLOS ISAMITT

La vida musical chilena se paraliza habitualmente desde que los calores del verano ahuyentan al público de las salas de conciertos. Carlos Isamitt, sin embargo, nos ha dado en esta época la primicia de una iniciativa fecunda en ejemplos y en resultados positivos para nuestro arte. No contento con renovar el ambiente de la Escuela de Bellas Artes, y enseñar a beber esa luz diáfana que distingue sus pinturas, ha consumado algo que se miraba como imposible: el acercamiento de los músicos y de los pintores chilenos. Nuestros compositores rara vez han encontrado un ambiente tan acogedor y fraternal como el que les brindaron en el Salón de la Quinta Normal sus colegas pintores.

La amplitud de cultura de Isamitt es ejemplar: a la vez que pintor, es también un buen músico. En privado, hemos tenido ocasión de oir algunas composiciones suyas, trabajadas en un ambiente armónico refinado, en una modalidad enteramente de nuestros días. Su caso es típico de este siglo, en que una cultura uniforme, una intelectualidad equivalente, ha borrado las vallas que separaban a los hombres encastillados en sus corcheas de los que miraban el mundo solo a través de su paleta. Si el arte chileno es uno, Isamitt ha hecho una buena labor en esta unidad. Esto debe tenerlo muy en cuenta el nuevo Departamento Artístico.— S.

EL CONCIERTO DE JORGE URRUTIA

La primera «Tarde Chilena», el día 3 de Enero, estuvo consagrada a las composiciones de este joven músico, a quien la feliz

iniciativa de Isamitt ponía por primera vez en contacto con el público.

No podía encontrarse un marco más apropósito para hacer valer el significado de este nuevo compositor, que el ofrecido por las obras plásticas allí expuestas, de Isamitt, Vidor, Enriqueta Petit, Matjasich, Pachin, y algunos otros, cuyas tendencias renovadoras ilustraban en forma elocuente el esfuerzo desarrollado por Urrutia en el plano musical. El mismo espíritu depurador y constructivo, el mismo refinamiento en la elección del contenido emocional, aparecían allí como la meta invariable del pintor, el escultor y el músico.

El programa que se ejecutó, ligero y atrayente como esos primorosos tapices orientales, de una textura sutil hasta el punto de pasar por el hueco de un anillo, ofrecía una muestra convincente de una personalidad definida, profundamente «actual», sobre la cual se pueden fundar sin reservas las mejores esperanzas.

Espíritu curioso e inquieto, Urrutia sabe transformar todos los aspectos cambiantes de una sensibilidad excepcional en bellas y sugestivas imágenes musicales. Sus «Cinco piezas infantiles», chispeantes de amable ironía, hacen recordar a Poulenc por la pura y vigorosa estilización, que vela y acentúa al mismo tiempo la emoción contenida.

Las «Tres canciones de cuna» sobre poesías de Gabriela Mistral, encierran una emoción intensa dentro de una gran sobriedad, ajena a todo efectismo lírico. Por fin, la «Tonada en ré», es una obra de bella síntesis, en que nuestra tonada popular aparece indicada esquemáticamente en sus rasgos esenciales de ritmo y de melodía. Es interesante observar como frente a la concepción de Allende, su maestro, Urrutia mantiene la independencia de su concepto estético.

La ejecución de las obras, que estuvo a cargo de don Arnaldo Tapia, don Leopoldo Schweitzer, y la señora Adriana Herrera de López, fué digna de elogio. La señora Herrera, que escuchábamos por primera vez en un concierto, llamó la atención por el hermoso timbre de su voz y la exquisita comprensión musical que demostró en sus interpretaciones.

Como una primicia a los lectores de «Marsyas», ofrecemos en suplemento el «Preludio» de las «Piezas infantiles», y la «Tonada en ré», que merecerían más amplio comentario que el que permite esta breve reseña.—H.

EL CONCIERTO DE P. HUMBERTO ALLENDE

Humberto Allende, a quien ya conocemos como una de nuestras figuras musicales de verdadera importancia, por su labor de artista y de educador no había recibido aún, a menos de estar en un error, un verdadero y franco reconocimiento por parte del público chileno.

Esto ocurrió, sin embargo con motivo de la muy completa audición de sus obras que tuvo lugar en la segunda y última de las tardes chilenas efectuadas, como se sabe, en el último Salón oficial de Bellas Artes el 6 de Enero.

Durante el desarrollo del programa, pudimos apreciar lo más representativo de la importante producción artística de Allende, a través de diversos géneros de música.

Entre las obras de piano solo, Arnaldo Tapia con su acostumbrada seriedad de interpretación ejecutó cuatro miniaturas y un «Tempo di Minuetto» que pertenecen a un período no muy reciente de producción, y ceden naturalmente su importancia a otras obras posteriores como los cuatro Estudios y dos de las doce Tonadas, que Arnaldo Tapia ejecutó a continuación.

El Adagio del Concierto para violoncello, ejecutado por el Sr. Ceruti, nos ha parecido que se resiente con la falta de acompañamiento orquestal.

De las tres hermosas canciones interpretadas por la Srta. Allende «A las nubes», «Mientras baja la nieve» y el «Ave María», se destacó sobre todo esta última, cuya armonización refinada realza el valor de la elegante línea melódica, de una seriedad religiosa que francamente no esperábamos de Allende.

Un momento culminante fué la ejecución de esas joyas de chilenidad que son las canciones «El encuentro», «Debajo de un limón verde» y la «Tonada sin gracia», cantadas por las Sras. Marta Petit de Huneeus y Elena Petit de Matte con la musicalidad y distinción que ha hecho de ellas hasta ahora sus mejores intérpretes entre nosotros.

En fin, el primer tiempo del Cuarteto de cuerdas se presentó por primera vez en Chile en esta inmejorable oportunidad y a través de una espléndida interpretación cuyo triunfo pertenece a Armando Carvajal como primer violín, y a sus colaboradores Sres. Schweitzer, Cavalli y Ceruti.

De una construcción acabada desde el punto de vista contrapuntístico, armónico y formal, la belleza de sus temas principales pudo apreciarse en todo su valor. Y es que esta obra es influenciada por la ley de que la técnica es importante, si bien en segundo término, para hacer lógico y translúcido el contenido emocional.

Después del triunfo de Allende en Buenos Aires y a raíz de éste que tiene la belleza de ser alcanzado en pleno hogar, creemos que ya no será discutida la suma de prestigio que Allende aporta a nuestra cultura musical, que por la calidad de sus esfuerzos está haciéndose notar entre la de los países hermanos.—U.

CRONICA MUSICAL EXTRANJERA

FRANCIA

Ultimamente ha inaugurado en su propiedad de Saint-Leu-La-Foret, en forma permanente, los cursos de interpretación musical que, desde hace años, viene ofreciendo en París, la célebre clavecinista e historiadora Wanda Landowska.

La perfecta comprensión que Landowska posee de los autores antiguos, hará pronto que su escuela sea un lugar obligado de peregrinación para los ejecutantes que, en el curso de sus estudios, trabajan el arte de Couperin, de Rameau y de Bach.

Con ocasión del tercer centenario de Bossuet, ha sido ejecutado en Meaux el «Canticum Eucharisticum» de Sebastián de Brossard, maestro de capilla del gran orador. La crítica celebra esta resurrección muy merecida por las bellezas de la obra.

El incansable Henry Expert ha dado nuevos estrenos de obras de la gran época coral, con su «Chanterie de la Renaissance». Composiciones de Jannequin, Josquin des Pres, Bouteiller, y dos obras admirables de Claudin Le Jeune.

AUSTRIA

Schonberg acaba de publicar obras corales en las cuales sigue impertérrito su sistema atonal: «Vier Stücke für Gemischten Chor» y «Drei Satiren für Gemischten Chor».

Según Raymond Petit, estas obras, de una dificultad de ejecución casi insalvable y de un intelectualismo llevado a sus más extremas consecuencias, (hay una sátira, «Vielseitigkeit», que es un cánon susceptible de ser leído en cualquier sentido), es al «sistema atonal de los 12 sonidos», lo que el «Arte de la Fuga» de Bach a su género. Los coros de Schonberg, merecen, a juicio del crítico, un detenido y bien intencionado estudio.

Ultimamente ha estrenado la Opera de Viena la reciente producción de Erich W. Korngold, «El milagro de Eliana», recibida por la crítica con muchas reservas. El libreto ha sido tachado de vulgar, y la música, un retroceso en la evolución del antiguo niño-prodigio.

En reemplazo del gran musicólogo Guido Adler que abandonó la dirección del Departamento de Música de la universidad de Viena a causa de su edad avanzada, ha sido designado por el Gobierno el profesor Robert Lach. Rudolf Ficker ha tomado igualmente a su cargo la cátedra de Historia de la Música en la misma Universidad.

En Mayo próximo irá a París el elenco completo de la Opera de Viena, con un repertorio principalmente mozartiano y el Fidelio de Beethoven. La prensa francesa se muestra entusiasmada con la visita del célebre director Franz Schalk y de las cantantes María Jeritza, Lotte Lehmann y Elizabeth Schumann que participarán en la gira parisiense.

ALEMANIA

En Zwickau, la ciudad schumaniana, ha sido ejecutado, por primera vez, el concierto para piano y orquesta escrito por Clara Schumann, perdido desde 1835. La obra fué acogida con frialdad: se trata de una composición de juventud y poco demostrativa del talento de su autora.

Otro descubrimiento último, aunque aun no ejecutado, es el Requiem en Do menor de Haydn, hallado en la Biblioteca de Burghausen, por el profesor Ernst Fritz Schmid.

Ha sido ya anunciada la serie de festivales de München y Bayreuth para el próximo verano de Europa. Los tres teatros de la capital bávara publican sus programas completos de Wagner, Mozart, Strauss, Pfitzner etc. Las funciones se inician en los primeros días de Agosto y duran dos meses completos.

HUNGRÍA

La Opera de Budapesth ha estrenado recientemente «Fanny», ópera de Bela Szabados, libreto de Eugenio Mohacsi. Escrita en un estilo fluído, que, sin ser demasiado audaz, es actual y fino, la crítica elogia esta nueva producción.

ITALIA

Próximamente anuncia una serie de audiciones corales en las principales ciudades de Estados Unidos, la Sociedad Polifónica Romana.

El Maestro Raffaele Casimiri, director del Coro de San Juan de Letrán anuncia igualmente una importante serie de conciertos en la gira anual que hace. Esta vez llegará a América del Norte. Monseñor Casimiri, con sus setenta cantantes entre los cuales descuella su admirable conjunto de niños, es hoy día una de las figuras más prominentes del arte religioso contemporáneo; compositor y musicólogo distinguido, a él se debe en buena parte la difusión de la música coral.

La temporada oficial de la Scala de Milán estrenará: «Fra Gherardo» de Pizzetti; «Sly» de Wolff Ferrari; «Il Ré» de Giordano, «Thien Ioa» (Fior di cielo) de Guido Bianchini y la «Josephs legende» de Strauss.

El Consejo de Ministro de Italia ha creado recientemente la «Discotea di Stato», museo de discos fonográficos, institución que está llamada a tener una gran importancia histórica.

CHECOESLOVAQUIA

En la ciudad de Praga, en el mismo teatro en que fué estrenado «Don Juan» de Mozart, en 1787, ha sido puesta en escena esta obra reconstituída en la misma forma de su primera ejecución.
El Gobierno tiene el proyecto de adquirir la casa en que el gran músico escribió la obra.

En los últimos festivales organizados por Mrs. Coolidge, la conocida mecenas de la música, se han ejecutado, además del último cuarteto de Schonberg, otro de Aloys Reiser y una «Suite» para viola de Ernest Bloch.

En los Conciertos Filarmónicos se estrenaron: «Concerto Grosso» de Bloch; y una composición para instrumentos de viento de Hindemith.

ESPAÑA

En Madrid acaban de celebrarse con gran solemnidad «las bodas de plata» de Enrique Fernández Arbós, director de la «Orquesta Sinfónica». Estaba presente en esta ocasión la Familia Real, y actuó como solista el notable pianista Harold Bauer.

SUIZA

En la pequeña ciudad de Winterthur, en la antiquísima institución del «Musik Kollegium», que cuenta tres siglos de existencia, se hará ejecutar en breve, con el propósito de «educar a la orquesta y al público», el *Arte de la Fuga* de Bach, orquestado por Wolfgang Graeser.

Félix Weingartner ha sido nombrado recientemente director del Conservatorio de Basilea, designación que ha venido a dar un gran impulso a la vida musical de esa ciudad.

ESTADOS UNIDOS

En Nueva York han alcanzado gran éxito los conciertos de la cantante chilena Sofía del Campo, que la crítica elogia sin reservas como una sobresaliente «coloratura soprano».

En Boston, Kussewitzki en una brillante temporada de conciertos que ha dado con «Orquesta Sinfónica» de esa ciudad, ha ejecutado una serie de obras de Cimarosa reorquestadas por Malipiero bajo el nombre de «Cimarosiana».

El gran pianista Brailowski ha hecho una gira triunfal en las ciudades del Oeste. En San Francisco mereció entusiastas ovaciones en todos sus conciertos.





SUPLEMENTO MUSICAL

Jorge Urrutia B.

Preludio
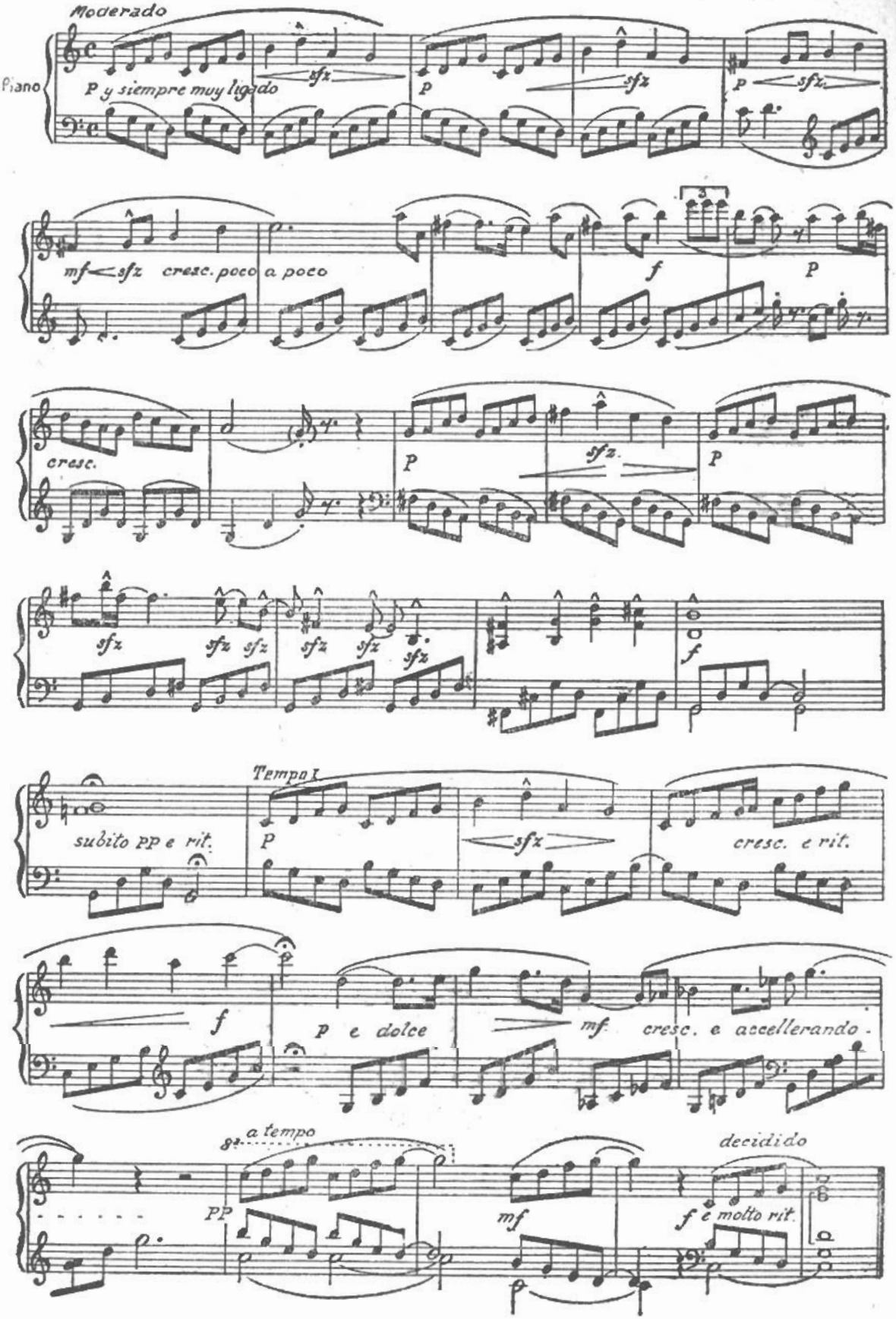
y

Tonada
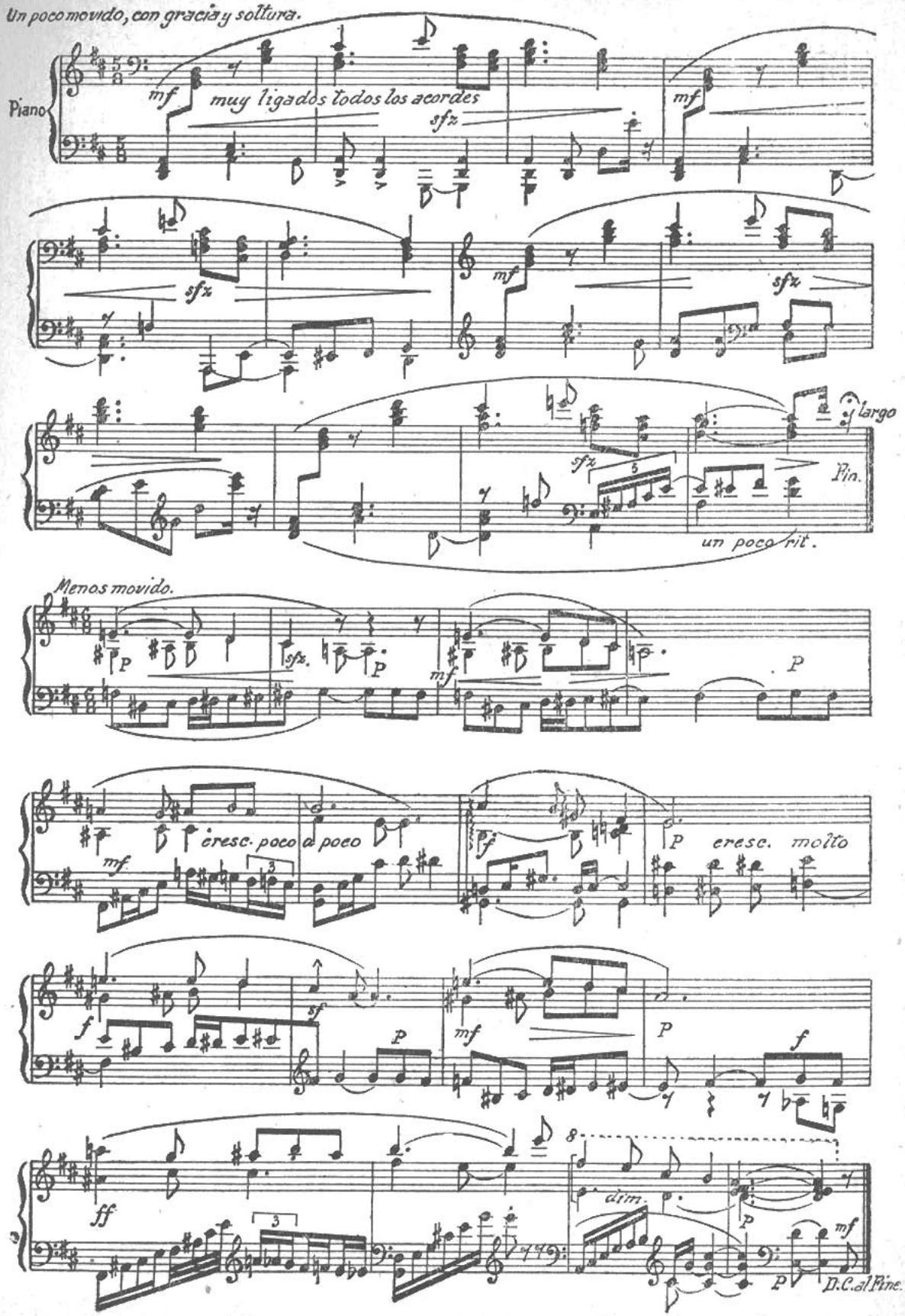


Preludio

(De las "Cinco piezas infantiles")



Tonada

(Del "Preludio, Tonada y Final"





Albums de Música Clásica

Conteniendo obras completas, de los más reputados autores clásicos y grabadas en discos «VICTOR» ORTOFONICOS por los más celebrados ejecutantes y las mejores orquestas del mundo.

Beethoven: **"Sinfonía Heroica"** (3.ª)
En 6 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Albert Coates.

Beethoven: **"Quinta Sinfonía"**
En 4 discos dobles, por la Orquesta del Royal Albert Hall.

Beethoven: **"Sinfonía Coral"** (9.ª)
En 8 discos dobles, por Coro Filarmónico y la Orquesta Sinfónica Coates.

Beethoven: **"Sonata a Kreutzer"**
En 4 discos dobles. por Isolda Menges (violinista) y Arthur de Greef (pianista).

Beethoven: **"Cuarteto N.o 2 en Sol"**
En 4 discos dobles, por el Cuarteto Flonzaley.

Beethoven: **"Cuarteto N.o 16 en Fa"**
En 4 discos dobles: por el Cuarteto Flonzaley.

Brahms: **"Quinteto en Fa Menor"**
En 5 discos dobles, por Harold Bauer (pianista) y el Cuarteto Flonzaley.

Dvorák: **"Quinta Sinfonía" ("Del Nuevo Mundo")**
En 5 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia.

Dvorák: **"Cuarteto en Fa Mayor" ("Americano")**
En 3 discos dobles, por el Cuarteto de Cuerdas de Budapest.

Tschaikowsky: **"Sinfonía Patética"** (N.º 6)
En 5 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Albert Coates.

Tschaikowsky: **"Nutcracker Suite" ("Casse Noisette")**
En 3 discos dobles por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia.

Tschaikowsky: **"Concierto en Si Bemol"**
En 4 discos dobles, por Mark Hambourg (pianista) y la Orquesta del Albert Hall.

FONOGRAFIA DEL PASAJE



Casilla 3582. Pasaje Matte 25. Teléf. Auto. 2309

CASA AMARILLA

Música - Música

Las últimas novedades musicales que acaban de aparecer: «La Calesera», el pasacalle de esta preciosa obra que con tanto éxito ha presentado la compañía Santa Cruz.

Los preciosos one-step del autor español Padilla, «TOLEDO» y «Esto es París».

Música clásica

de los principales autores.

Rollos de Autopianos

Métodos, Estudios a precios muy económicos.

S. Diego 128, Santiago - Condell 268, Valparaíso

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000,000

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 200,000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.

Casilla 3490 - Teléfono 4790

SANTIAGO

"NATURA"

PUBLICACION

DE LA

Sociedad Naturista de Chile

SUSCRIPCION ANUAL
(12 números)

En el país	$ 6.—
En el extranjero.....	10.—
Número suelto en el país..	0,50
En el extranjero.....	1.—

Casilla 226 - Santiago - Chile

Arquitectos, Constructores!

Tejas de Cemento, *las más convenientes por su precio, duración y apariencia.*

Pida datos a su agente exclusivo

Eduardo Humeres S.

CONSERVATORIO BACH

Catedral 1747

Director: D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK

Inspector General: D. TOMÁS OZCÁRIZ

Cursos de Teoría, Solfeo, Dictado Musical, Armonía, Contrapunto Analítico, Contrapunto y Fuga, Composición, Composición Analítica, Instrumentación y Orquestación, Historia de la Música, Historia General del Arte, Piano, Violín y Canto, a cargo de un selecto profesorado.

Cursos libres de los ramos anteriores, que funcionan a horas compatibles con cualquiera ocupación.

Cursos nocturnos de Canto, Teoría y Solfeo para hombres

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



Precio: $ 1.50

Año I Núm. 11

MARSYAS



Revista musical de la Sociedad Bach de Chile

FEBRERO DE MCMXXVIII

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490, Telefono Auto 3694, Santiago. Horas de oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

DIRECTOR:

CARLOS HUMERES SOLAR

ADMINISTRADOR:

EDUARDO HUMERES S.

SUMARIO:

Carlos Humeres S.: *La escuela de los virginalistas* □ E. Carducci-Agustini: *La relación de la música con las otras artes* □ María Aldunate C.: *Roger - Ducasse* □ Domingo Santa Cruz W.: *El culto católico y la mala música* □ *Crónica musical.*
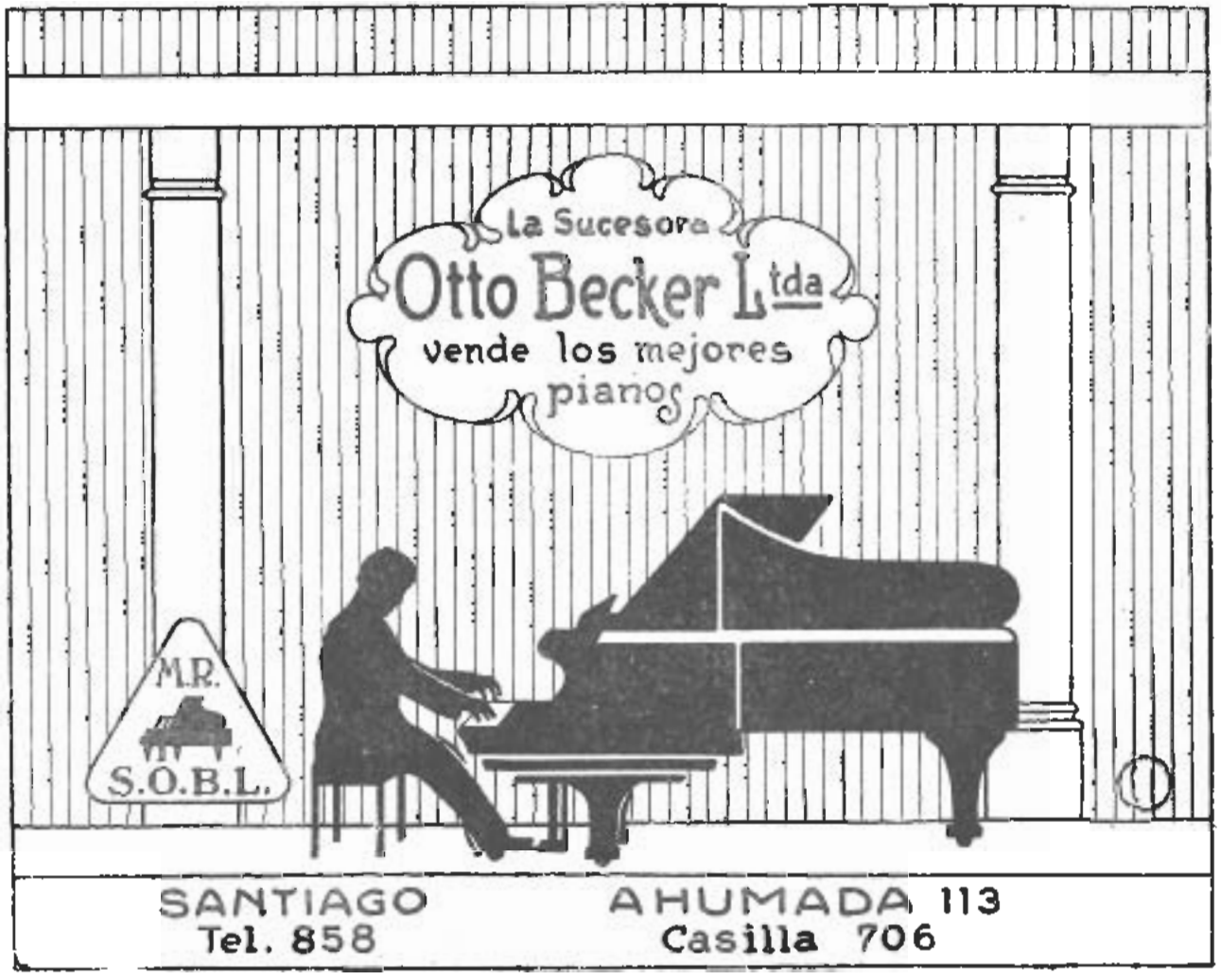
Suplemento Musical

William Byrd: *Galiardo y Pavana*

Número suelto..... $ 1.50
Suscripción anual..... 15.00

NOTA. — Las colaboraciones pueden enviarse a la Administración o a la Sociedad Bach, Catedral 1747.

Talleres de la Editorial Nascimento — Arturo Prat 1430


La Sucesora
Otto Becker Ltda
vende los mejores
pianos
M.R.
S.O.B.L.
SANTIAGO
Tel. 858
AHUMADA 113
Casilla 706

ZEITTER & WINKELMANN

ZIMMERMANN

IBACH - GAVEAU



PREFERIDOS DE LOS GRANDES PIANISTAS, MAESTROS Y AMANTES DE LA MÚSICA.

BELLEZA DE TONOS - TACTO SUAVE CONSTRUCCIÓN ESMERADA CON MATERIALES ESCOGIDOS, FINO, ACABADO.

VENTAS A PLAZO

SIN COMPROMISO INVITAMOS A OIRLOS

CASA DOGGENWEILER

Representantes exclusivos

SANTIAGO
A. PRAT 166.

VALPARAÍSO
CONDELL 61.

La máquina parlante más perfecta



EL VALENCIA

BRUNSWICK

$ 3,500

Con grandes facilidades de pago

No compre máquina parlante sin haber oído previamente una BRUNSWICK.

Casa Hans Frey ESTADO 196

SUCURSALES EN LAS PRINCIPALES CIUDADES



Llévese una **VICTROLA PORTATIL**

para divertirse al aire libre

La música es un elemento que contribuye al éxito de cualquier diversión al aire libre. Nada más delicioso para los paseos marítimos o fluviales, para los pic-nics o para cualquier excursión por los amplios escenarios de la Naturaleza que amenizar estas fiestas con audiciones musicales dadas con una Victrola portátil, muy melodiosa y fácil de llevar a cualquier parte. Cuesta poco, dura mucho y le deleitará ejecutando los más escogidos trozos de música. Cualquier vendedor Victor le enseñará este instrumento. Oigalo *hoy mismo.*

Ofrecemos amplias condiciones de pago:

Curphey y Jofré Ltda.

SANTIAGO ::: **VALPARAISO**

Ahumada 200 esq. Agustinas — **Esmeralda 99—Blanco 637**

Victrola

Ortofonica

MARSYAS

Revista mensual publicada por la Sociedad Bach de Chile

Administración: Catedral 1747, Casilla 3490, Teléfono 3694 auto, Santiago.
Horas de Oficina: 10 a 12 A. M. y de 3 a 5 P. M.

Director: CARLOS HUMERES SOLAR. Administrador: EDUARDO HUMERES S.

Año I | Santiago, Febrero de 1928 | Núm. 11

La escuela de los virginalistas



INGLATERRA presenta en el Renacimiento, al igual que España, el momento de mayor brillo en su historia musical. Ya en el siglo XVII, la figura dominante y casi aislada de Purcell, es la última proyección de una estirpe de grandes compositores que empieza con Byrd, y que termina para no volverse a renovar.

Corta, pero extraordinariamente preciosa, fué la contribución de los clavecinistas ingleses del siglo XVI en el desarrollo de la música. Ella tiene una parte considerable en la formación del nuevo estilo instrumental, que aún no había logrado emanciparse de las formas de la polifonía cantada. Willaert, los Gabrieli, Mérulo, Cabezón y Sweelinck, aunque en sus obras se encaminan hacia una mayor flexibilidad en el estilo fugado, permanecen casi siempre severos y escolásticos, ajenos a la sutileza expresiva, a la modalidad sentimental que encontramos en los virginalistas, primicia de una nueva época y de nuevas posibilidades espirituales.

Es a los compositores de virginal a quienes debe el arte del clavecín el hallazgo de sus recursos fundamentales: el estilo completamente liberado de las restricciones armónicas y de tesitura, resabios de la polifonía vocal; el invento de la variación sobre un tema, y el arte de presentarlo con fisonomías diversas; la adopción de la forma descriptiva o de programa: en fin, todo ese contingente de color y riqueza de formas que aprovecharán y perfeccionarán en los dos siglos siguientes los grandes maestros de Francia, Italia y Alemania.

* * *

El ambiente en que se produjo el arte de los virginalistas no pudo ser más propicio a su florecimiento. Ya en otra ocasión tuvimos oportunidad de presentar el cuadro panorámico de la vida espiritual en la sociedad del Renacimiento (1), y constatamos que en ella la música tuvo un rol tan íntimo y preponderante como en época alguna.

Si concentramos ahora nuestra atención en la sociedad inglesa de ese tiempo, observaremos que en ella el sentido musical es análogo y gemelo del que encontró expresión en sus grandes poetas. Como lo ha demostrado en un excelente estudio Lionel Landry (2), la obra de Shakespeare contiene innumerables alusiones musicales que revelan en su autor no sólo una predilección marcada, sino también un conocimiento profundo y sutil de los resortes psicológicos de este arte.

Y ahora, si de la obra del inmenso poeta, pasamos al ambiente refinado que la produjo, observaremos que en él se encontraba a tal punto arraigado el gusto musical, que, como dice Landry, «un gentilhombre que después de la cena fuera incapaz de leer su parte en un madrigal a cuatro voces, era considerado tan palurdo como entre nosotros el que rehusa a sentarse a la mesa de bridge».

Los soberanos daban el ejemplo de la cultura y la pasión por la música. Enrique VIII, Catalina de Aragón, Ana Bolena, María Tudor, aparecen en la historia como grandes aficionados a este arte. María Estuardo tocaba «reasonable for a Queen», e Isabel alcanzó a un notable virtuosismo en la técnica del virginal. Y a este propósito, es oportuno citar la anécdota recogida en las memorias de Melvil (3), que nos hace penetrar un instante en la misteriosa intimidad de esta gran reina, a quien conocemos sólo por sus rasgos exteriores, fríos y de una crueldad poco atrayente:

«El mismo día, después de la cena, mylord de Hunsdean me condujo a una galería solitaria donde podría escuchar un poco de música, donde yo podría oír, mas no osaba decírmelo, a la reina tocando el virginal. Luego que hube escuchado un poco, separé la tapicería colgada sobre la puerta de la sala, y permanecí de pie un momento, escuchando a la reina que tocaba extraordinariamente bien; pero se interrumpió repentinamente cuando, al volver la cabeza, se apercibió de mi presencia. Pareció sorprendida de verme, y vino hacia nosotros afectando el ademán de castigarme con su mano, y diciendo que no tenía costumbre de tocar en presencia de los hombres, sino cuando se hallaba en la soledad, para disipar su melancolía».

---

(1) La música en el Renacimiento. «MARSYAS N.º 3, Mayo de 1927.

(2) Lionel Landry, La sensibilité musicale au temps de Shakespeare. *Revue Musicale*, Août 1926

(3) Citado por Landry, loc. cit.

Se comprende qué poderoso estímulo debió significar para los músicos esta ardiente afición de la inteligente soberana por el arte a que consagraban sus esfuerzos.

* * *

Los virginalistas (1) forman una verdadera constelación, y su arte no ha sido aun estudiado ni dado a conocer como merece.

«Hay pocos capítulos de la historia musical, dice André Pirro, (2), que sea más difícil de resumir que aquel en que se estudien los clavecinistas ingleses. Multiplicidad de formas, riqueza de procedimientos, talento característico en los diferentes maestros».

El *Fitzwilliam virginal book*, antología manuscrita aparecida alrededor de 1625, contiene 416 composiciones, y en ella se encuentran representados cerca de treinta autores diferentes (3).

Otra colección, más reducida, es la famosa *Parthenia*, impresa en 1611, y que está dedicada a las obras de William Byrd, John Bull y Orlando Gibbons, «three famous masters», según declara el editor.

Las numerosas reediciones de que ha sido objeto esta última obra, ya han familiarizado un poco al público con estos tres autores. También es frecuente encontrar algunas de sus obras en las modernas colecciones de música para clavecín (4). Así en este breve estudio mencionaremos únicamente a estos tres maestros, tanto por ser indiscutiblemente las tres figuras más representativas del arte del virginal, como por la facilidad que pueden tener los estudiosos para procurarse las obras a que haremos referencia.

* * *

El primero de estos tres maestros, cronológicamente y talvez en mérito, es William Byrd (1543-1623), una de las personalidades

(1) Se denominan así por el instrumento que cultivaron, el virginal, pequeño clave portátil, especie de clavecín rudimentario.

(2) André Pirro.—Les clavecinistes.

(3) William Blitheman, John Bull, William Byrd, Giles y Richard Farnaby, Orlando Gibbons, Hooper, William Inglot, Robert Johnson, Elías Kiderminster, Thomas Morley, John Munday, Thomás Oldfield, Parsons, Ferdinand Richardson, Thomas Tallis, William Tisdall, Thomas Tomkins, Thomas Warrock, etc. La obra completa ha sido publicada por Novello, editor.

(4) Una antología excelente de los maestros del clavecín, es la publicada por Schirmer, «The golden treasury of music». En el tomo I de esta colección figuran 7 composiciones de Byrd, 4 de Bull y 6 de Gibbons. En la colección publicada por Walter Niemann «Alte Meister des Klavierspiels», ed. Peters, los virginalistas sólo están representados con dos obras: «The bells», de Byrd, y «The King's hunting jigg», de Bull.

más definidas y atrayentes en la historia de la música. Fué discípulo de Thomas Tallis, compositor eclesiástico de valor, cuyas obras la liturgia anglicana aún conserva. Byrd desempeñó las funciones de chantre de la Capilla Real, y luego fué nombrado organista de la misma. Los archivos de ésta conservan su recuerdo con esta curiosa mención: *A father of musicke*, un padre de la música.

Byrd acupa el primer lugar entre los compositores ingleses de música religiosa (1), y como virginalista es también, sin disputa, el más seductor.

En pleno siglo XVI, cuando la música instrumental buscaba aun su camino en la aridez de las complicaciones escolásticas, Byrd consigue, el primero, la sencillez y la expontaneidad, y logra con facilidad milagrosa expresar en el teclado los más sutiles y fugitivos matices de un alma rebosante de lirismo y de ensueño.

Toda la pureza ingenua de las baladas nórdicas se refleja en el espejo transparente de sus armonías serenas, infinitamente lejanas de la opulencia apasionada y sensual de los italianos, del ardor contenido de los españoles, del refinamiento elegante de los franceses, y de la inquietud trascendental de los músicos alemanes.

Es por esto el músico más representativo de su raza, el que supo traducir en sonidos el mundo lírico que expresaron los poetas desde Spenser hasta Shelley.

Con mucha clarovidencia, Pirró distingue el carácter de esta música. «¿Es para Cordelia, Ofelia o Julieta, dice, para quienes escribe? Su corazón y su espíritu no acogen sino los sueños de la inocencia. Aun el son del «Carman's whistle» no suscita en él sino visiones diáfanas y puras: Imógena gobierna los corceles... Aun cuando parece limitarse a describir, y aún a imitar, Byrd sabe ir mucho más allá de este realismo convencional. Si hace tañer las campanas (2), no se reduce a despertar sonoridades aéreas, sino que murmura una lenta y profunda letanía: plegaria en dos notas que se propaga sin cesar, al través de los espacios infinitos».
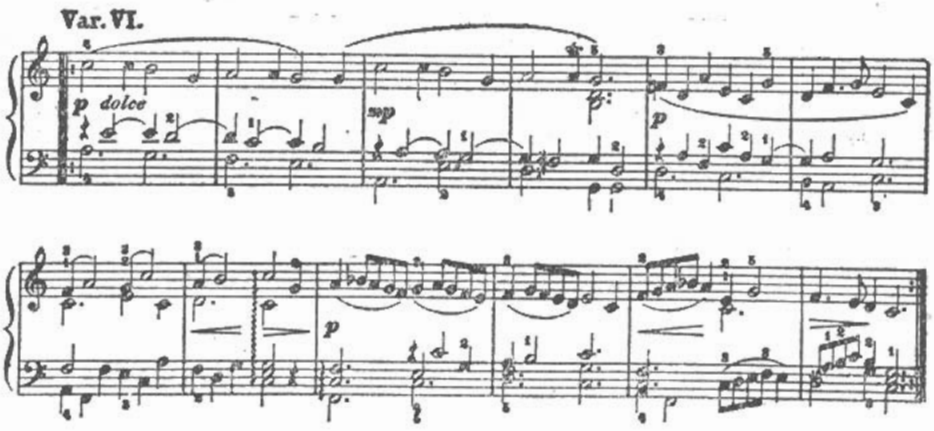
Pero, mejor que ningún comentario, hablarán al lector los dos trozos que publicamos en suplemento, cuya belleza se acrecienta para nosotros con el sentimiento nostálgico que provoca su sabor arcáico. E igualmente, esta maravillosa variación del «Carman's whistle» (3) que no nos resistimos a copiar:

---

(1) Byrd ha sido llamado «el Palestrina inglés». Sus obras religiosas son: «Cantiones sacrae», a cinco voces; «Psalms, Sonnets and Songs», y «Songs of sundrie natures», desde tres a seis voces; dos libros de «Gradualia ac sacrae cantiones», para tres a seis voces, y tres Misas para cinco, cuatro y tres voces.

(2) «The bells». Esta hermosa obra puede encontrarse en la Antología de Niemann, ya citada.

(3) «The carman's whistle» figura en la colección de Schirmer, mencionada anteriormente. Un análisis detenido de esta composición hace Henry Woollett en el tomo I de su «Histoire de la musique».



John Bull (1563-1628), el autor del himno nacional «God save the King», se formó bajo la dirección de William Blitheman, compositor de valía, organista de la Capilla Real, en cuyas funciones le sucedió más tarde su discípulo. Graduado como «Doctor en música» en las Universidades de Oxford y Cambridge en 1592, Bull profesa cuatro años más tarde una cátedra en el «Gresham College», que debe abandonar en 1607, de acuerdo con lo establecido por los reglamentos del colegio, por haber contraído matrimonio. Parte entonces a Bruselas como organista del archiduque Alberto, y algunos años más tarde es llamado a desempeñar las mismas funciones en la Catedral de Amberes.
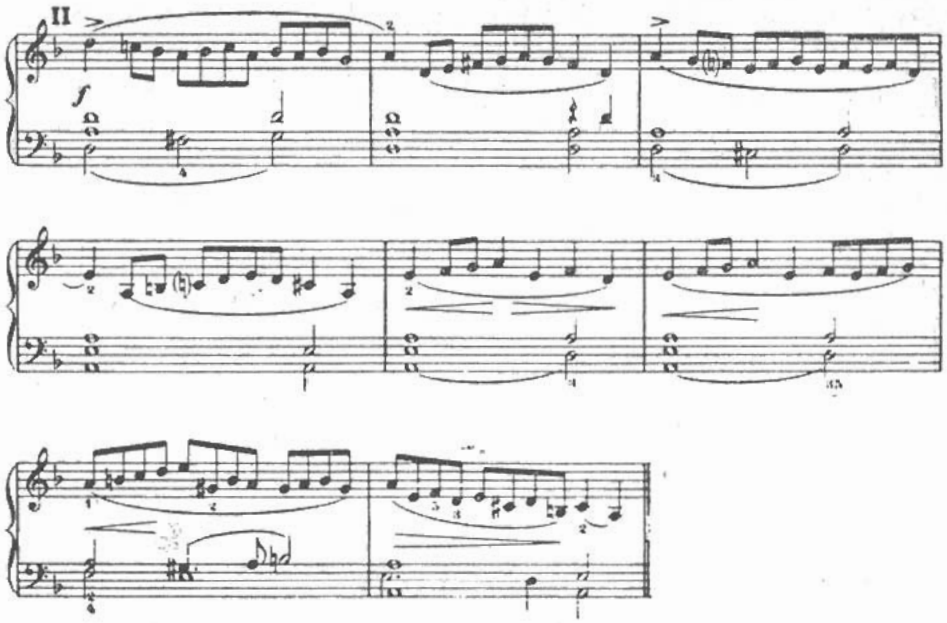
John Bull fué en su época uno de los más eminentes virtuosos en el órgano y el virginal. A este último instrumento están dedicadas la mayoría de sus obras que se conservan.

El rasgo dominante en su música es la energía, no excenta de cierta rudeza. «No renuncia jamás, dice Pirró, a probar que es fuerte, que es brusco. Como los golpes de un héroe del pugilato, sus acordes hieren firme. No dejan de flagelar ni aún en medio de un Himno de Pascuas».

Nada más característico de este aspecto dinámico de Bull que su conocida «King's hunting jigg», verdadero juego de trompetería brillante. Pero no es difícil encontrar también en las obras de este maestro, pasajes en que el virtuosismo activo cesa para dar lugar a momentos de serena suavidad, como los compases iniciales de la «Courante Jewel», o bien de una languidez apasionada, encendida tal vez por la influencia italiana, como en esta penetrante variación de uno de sus «Galiardos»: (1)
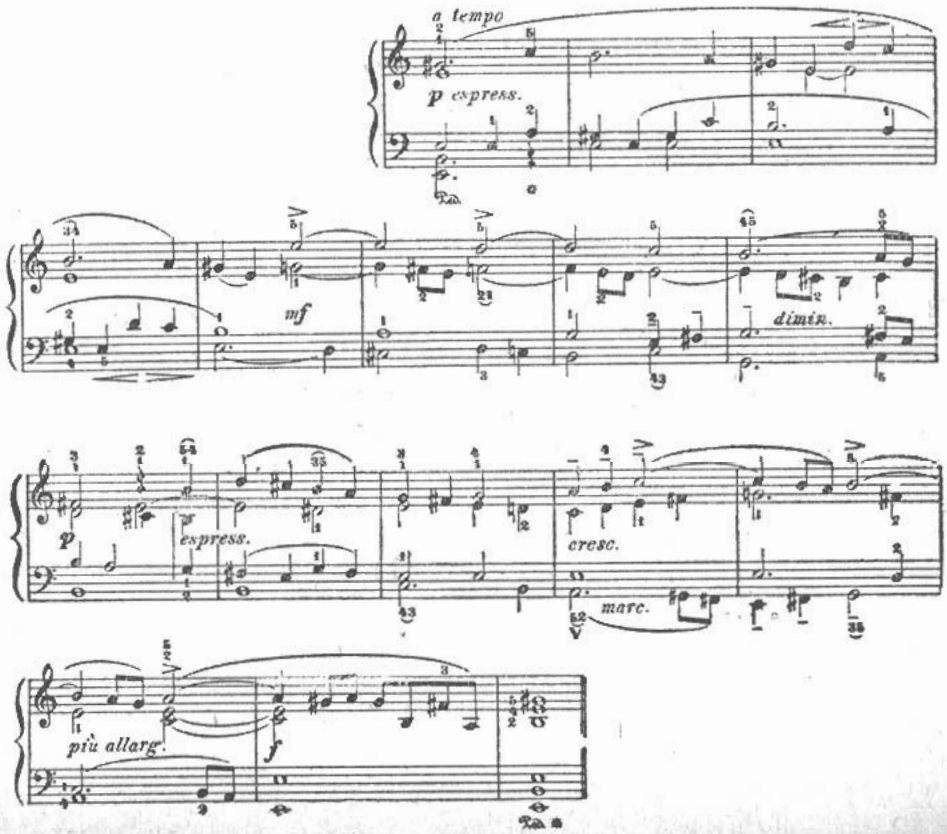
---

(1) Las obras citadas de Bull se encuentran en la Antología de Schirmer.



Orlando Gibbons (1583-1625) fué organista de la Capilla Real, Doctor en música de la Universidad de Oxford, y después organista de la Abadía de Westminster.

El sello peculiar del arte de Gibbons, es el sentido dramático que respira en sus composiciones, bien manifiesto en este bello fragmento de su pavana «The Lord of Salisbury»:



Nacido el mismo año que Girolamo Frescobaldi, Gibbons representa una nueva generación, y a pesar de su muerte prematura, puede ser considerado por su estilo como un músico del siglo XVII.

Poco hay en él de ese arcaísmo ingenuo tan frecuente en las obras de Bull y de Byrd. Su lenguaje rico y de una gran flexibilidad, el poderoso vuelo expresivo y la unidad que sabe dar a sus desarrollos contrapuntísticos (2), lo colocan junto a Frescobaldi, como un precursor del arte de Haendel y de Bach.

CARLOS HUMERES S.

---

(2) Su «Fantasia in four parts» es comparable a las mejores producciones de Frescobaldi. Figura en la Antología de Schirmer, como igualmente la «Pavana», a la cual pertenece el fragmento reproducido más arriba.



La relación de la música con las otras artes



ADO que la Estética es el estudio de la noción del arte, y que esta noción no puede separarse del problema integral del conocimiento,—puesto que una determinada forma del espíritu no es concebible aisladamente de las restantes,—es obvio que la Estética y la Filosofía se relacionan íntimamente.

Basta una hojeada a la historia de la Estética para convencernos de que, mientras el problema de las relaciones entre las diversas formas del espíritu no fué planteado claramente, no fué posible una verdadera Estética. Si hasta el siglo XVIII (J. B. Vico) la Estética permaneció confundida en las metafísicas y las ontologías trascendentales, fué por que esas metafísicas y esas ontologías constituían todo el pensamiento antiguo.

Nadie niega que una estética musical—toda vez que se haya reconocido su posibilidad—sea legítimamente Estética, y en consecuencia, filosofía. Pero es necesario ir más lejos, y afirmar que la estética musical no es solo *una* filosofía, sino la filosofía por entero. El esteta que pretende evitar el problema general del conocimiento (ejemplo típico: Hanslick) no puede lograrlo realmente: lo subentiende, considerándolo como ya resuelto. Si todos los que construyen sistemas de estética musical—o igualmente sobre pintura, poesía, etc.—comprendieran la inmensa responsabilidad que asumen, puesto que deben volver a edificar toda la filosofía, talvez se decidieran a abandonar la pluma. Y bien, el esfuerzo que vemos realizarse en nuestros días para dar a la música un fundamento autónomo de estética, ¿está apoyado verdaderamente sobre un completo y vigoroso sistema dialéctico?

Como no podemos sustraernos personalmente a la necesidad

de elegir entre las tendencias del pensamiento moderno, nosotros adoptamos la estética espiritualista italiana, que tiene la ventaja de oponerse radicalmente a las teorías denominadas «*de los límites de las artes*» (Lessing, Herder, Kant, Schelling, Solger, Schopenhauer, Herbart, Weisse, Schasler, Hartmann, etc.).

* * *

Las relaciones de la música y de la palabra ha sido una de las cuestiones más discutidas, en la cual los críticos han inclinado a menudo la balanza de acuerdo con sus preferencias, y que no obstante, hasta ahora nada ha perdido en interés y complejidad.

Al través de la terminología imprecisa y a veces equívoca de los teorizantes y de los artistas, es posible distinguir dos doctrinas esenciales: el *complementarismo* y el *integralismo*.

Complementarismo:

Los elementos físicos (notas y palabras) empleados simultáneamente, son considerados bajo el aspecto de su recíproca subordinación:

a) La música es complementaria de la expresión poética verbal. (Caccini, Planelli, Metastasio, Gluck).

b) La poesía es complementaria de la música (Lessing, Arteaga, Carpani, etc.).

Integralismo:

Los elementos físicos son equivalentes en valor absoluto, y se unen en una síntesis superior, y no difieren sino por su valor expresivo. (Sulzer, Wagner, Engel). En otras palabras:

a) Poesía y música tienen, cada cual, su propio dominio: la poesía expresa los hechos de la acción dramática y las manifestaciones particulares de las pasiones, mientras que la música expresa el aspecto universal, ilimitado, infinito, del drama.

b) Ellas pueden actuar alternativamente, interpenetrándose y encadenándose, sin que haya jamás subordinación recíproca, en cierta manera de complementarismo alternado.

Ahora bien, sería un error grosero el atribuir a estas teorías un simple valor de especulación abstracta. Es evidente que muy amenudo, y talvez siempre, el artista que formula una teoría de este género no parte del carácter inmanente de la música o de la poesía, sino del mundo lírico que él ha creado, o que se ha esforzado por crear; y es partiendo de este mundo absolutamente individual como él trata de desprender los principios lógicos, sea por razones de oportunidad y de polémica, sea bajo el impulso de su actividad creadora. El valor de una teoría semejante se reduce entonces *a un acto de fé del artista en su propio ideal*, es decir, en su obra de arte. Pero la obra de arte no está sujeta a leyes fuera de ella misma, y si llamamos

leyes a sus necesidades profundas, es fácil constatar que éstas son de orden lírico y no lógico, y que ellas coinciden con la obra de arte misma, en la cual solamente han encontrado su realización. Y, es por que no se suele dar importancia a estas consideraciones que amenudo oímos reprochar a un artista la contradicción entre su antigua teoría y la nueva obra. El artista, en efecto, en cuanto artista, nunca se puede contradecir lógicamente, puesto que cuanto afirma, lo afirma líricamente.

Pero no solo los artistas han formulado teorías sobre las relaciones de la música y de la palabra, sino también los filósofos, y aun, raramente es cierto, artistas dotados de aptitudes especulativas. Estos últimos no han tenido como punto de mira, por lo menos exclusivamente, el mundo de su fantasía: han planteado realmente un problema estético. Y este problema es aquel ya estudiado por Lessing de los límites que separan los diferentes artes.

Con respecto a las teorías que acabamos de resumir, complementarismo e integralismo, es necesario hacer notar que pertenecen a una concepción estética única, de manera que no podemos considerarlas como etapas de un problema que se desarrolla. Wagner con relación a Sulzer, o bien Engel con respecto a Wagner, no representan un momento ulterior de una teoría en evolución: su concepto fundamental es el mismo. Esta identidad resulta de la *trascendencia* de la cual se halla penetrada toda teoría sobre la pluralidad de las artes. En efecto ¿no conciben estas teorías a las artes como realidades *objetivas*, presupuestas al sujeto que las contempla?

Tenemos un ejemplo notable de esta trascendencia que forma el substratum de toda teoría de las artes, en la cuestión de la música litúrgica. La restauración ciciliana traduce un ideal que ya había sido realizado en la forma más perfecta en el canto llano: y puesto que existe allí un modelo, es solo necesario imitarlo lo mejor posible, evitando franquear los *límites naturales* que impone este mismo ideal.

Pero, tan luego como se trata de extender una teoría más allá de sus límites históricos, entre los cuales solamente ella es válida, se convierte en un error. Las teorías mencionadas sobre las relaciones del elemento verbal y la música, reflejo de las teorías sobre los límites de las artes, no tienen ya para nosotros ningún alcance filosófico. Así, el complementarismo es ilógico, por que si en una obra de arte hay duplicidad de medios (notas y palabras) y la obra es bella, todo lo que forma parte de su creación es necesario, y nada allí puede ser puramente ornamental o accesorio. E igualmente inadmisible es el integralismo, sea que se le considere como una refutación de la teoría complementaria—puesto que siendo errónea no podría reformársela;—sea que ella quiera afirmar una *unidad* suprema: unidad inexistente, puesto que los elementos que se quieren fundir poseen ya una perfecta unidad, y que solo por abstracción se les puede considerar fuera de esta concreta unidad.

A mayor abundamiento, aunque de acuerdo con las teorías integralistas las diferentes artes conservan su esencia particular, no cesan mutuamente de ser necesarias para alcanzar la síntesis superior del Drama. Y bien, esta integración recíproca de las artes significa que cada una de ellas es imperfecta sin la otra, y que solo llegan a ser perfectas cuando se unen. Así, dos expresiones imperfectas, que deberían producir una síntesis igualmente imperfecta, como la lógica lo reclama, se fundirían en una expresión perfecta, suprema.

* * *

Las palabras y las notas, cuando participan simultáneamente a la expresión artística, son los *medios físicos* por los cuales la visión subjetiva del artista se trasmite a los demás: es decir, las categorías de elementos físicos tomados del pensamiento empírico. Podemos establecer entre ellos una distinción, pero no hay que olvidar que esta distinción no es filosófica.

Para comprender el rol de la palabra (texto verbal) en la música, es necesario tener presente los cuatro momentos esenciales de la creación estética: impresiones; síntesis lírica producida por las impresiones (la *forma* que domina a la materia); acompañamiento psíquico; traducción de la síntesis lírica en fenómenos físicos (palabras, notas, colores, líneas, etc.).

Veamos ahora. ¿Qué entendemos, desde luego, por texto verbal? Si lo consideramos aparte de su realización musical, es decir en sí mismo, el texto verbal es evidentemente una creación estética completa, una obra de arte creada por un poeta. Pero si lo consideramos con respecto al músico, se trata de averiguar cuál es su papel en la producción de la obra musical. Este papel es fácil de determinar:

Conforme al proceso de la producción estética, la obra de arte es una síntesis de impresiones. Y bien, las impresiones pueden ser ellas mismas, obras de arte. El texto verbal obra justamente como una impresión, que se transfigura enseguida en expresión lírica.

Pero debe notarse que la impresión (texto verbal), en lugar de ser enteramente absorbida en la expresión (música), deja un residuo. La música, nacida de la impresión de un poema, deja intactas *las palabras* de que este se compone. Este residuo ¿es un elemento físico, o bien, por el contrario, un elemento artístico? Es la cuestión a la cual por el momento debemos dar respuesta.

Si se admite que las palabras subsistentes en la música retienen aun la significación artística que poseen cuando los consideramos independientemente de la música, se vuelve inevitablemente a la teoría de los límites de las artes, puesto que se reconoce como posible la presencia simultánea de dos artes. De otra manera, hay que negar todo valor específico a la palabra puesta en música, e identifi-

carla con la música misma. La palabra, en cuanto elemento artístico, es entonces *creada* por el músico de la misma manera que las notas, por que es él también quien forja la obra de arte sobre la base de la impresión, y por lo tanto, quien da a esta última el significado que la penetra y la resuelve en síntesis lírica. En consecuencia, es verdad que el texto verbal subsiste en la música en la cual ha sido resuelto, pero solo *en cuanto residuo físico* de la impresión. Desde el punto de vista físico, las vibraciones de las palabras puestas en música son del mismo número y calidad que cuando tenían el rol de estimulantes. Mas, para la estética ¿qué residuo artístico, espiritual, podrían contener, si la palabra ha sido vuelta a crear por otra sensibilidad?

Si ahora dejamos de considerar la creación del artista, para fijar nuestra atención en la actividad crítica—en la cual se combinan la fantasía y el pensamiento (*philosophus additus artifici*)—no es difícil darse cuenta que el susodicho residuo físico (elemento verbal) viene a ser un medio que permite coger más profundamente el significado de la música, y que *nos ayuda a encontrar la impresión* (o más exactamente, una de las impresiones originales).

Se oye decir a veces que tal o cual música *no calza* con el texto poético, y que el músico no ha sabido interpretar el poema. Estas afirmaciones no significan, a nuestro parecer, que exista oposición entre la música y el texto verbal, sino que la impresión no ha sido completamante integrada en la obra de arte, o bien, lo que viene a ser lo mismo, que la impresión no ha sido bastante profunda.

De esta manera, podemos considerar justificadas las diferentes opiniones según las cuales sería posible suprimir las palabras en la música inspirada por ellas, pero solamente en los dos casos siguientes: si ya se conoce el sentido de la música; y si el texto verbal ha sido para el compositor solo una impresión débil y momentánea.

* * *

Nuestro resultado respecto de la cuestión del elemento verbal es entonces el siguiente: que no siendo separable del elemento musical, no es otra cosa, él también, que la expresión artística en su unidad; y que si él reproduce la impresión, esta reproducción es solo de carácter físico.

Ahora nos resta definir el valor de los elementos figurativos o plásticos en su empleo simultáneo con la música (teatro).

Esta cuestión no es diferente de la anterior. Con relación al teatro, la música no puede ser sino expresión independiente, que se debe considerar en sí misma, o bien, impresión que se transforma en una nueva expresión (plástica o pictórica). Pero el teatro es siempre enfocado, según las concepciones integralistas o complementaristas, ya sea como explicación de una parte de la expresión musical, ya co

mo su complemento. Y en efecto, las ideas de Reinhardt, Fuchs, E. G. Craig, conciben las artes como realidades diferentes, que poseen sus propias leyes y sus límites. Pero, en oposición a toda teoría integralista o complementarista, se comprende que si el elemento *sonoro* traduce la expresión artística en toda su plenitud, traduce también toda su *visualidad* es decir, todo cuanto ella contiene de *figurativo* y *plástico*. En este caso, la música no tiene necesidad de ningún agregado. Ella puede reirse de todos los teatros del mundo y de todas las técnicas del decorado, de tres dimensiones o de más. La visualidad de la música (las imágenes que la música sabe sugerir por su intensidad lírica), no tiene necesidad de ser materializada ni de expresarse por otros medios físicos, por que ya ha encontrado su expresión de la manera más perfecta.

Por otra parte, el teatro musical, en cuanto concepción integralista, se encuentra obligado a renunciar en la práctica a la pretendida integración de dos obras de arte, una *audible* y la otra *visible*: y su sacrificio no sería meritorio si fuera semejante al niño que, obligado a escoger entre un durazno y una pera, prefiere tomar la mitad de cada uno. Es imposible crearse ilusiones sobre la posibilidad que tienen dos obras de arte para fundirse en una tercera, formada ya por una, ya por la otra. Esta resultante no será jamás sino una reunión de fragmentos. Los miembros mutilados de dos hombres, aunque se lleguen a ajustar con la mayor habilidad ¿podrán constituir alguna vez un hombre vivo?

Y digámoslo de pasada: ¡qué daño ha hecho el teatro a la comprensión de la música! ¿Cuáles son los críticos, que al analizar una partitura, ponen de relieve sus verdaderos elementos figurativos, aquellos que son revelados por la música y no por el teatro? ¿Quiénes son, entre los músicos, los que se dan cuenta de que todo ideal teatral implica necesariamente una tendencia *extra-estética*, ya sea nacional, didáctica, ética, o aun política? Y es precisamente por que el teatro se dirigía también hacia un fin político o religioso, por lo que desde hace varios siglos goza de una gloria que es imposible desconocer.

Los problemas que acabamos de examinar a propósito de las relaciones de la música y las demás artes, ya en nuestros días no se pueden volver a suscitar en el dominio filosófico. No podrían tener otro objeto que *la interferencia de los medios físicos* que traducen y trasmiten la visión artística. Antiguamente, por el contrario, cuando estos problemas respondían a una tentativa de demostración de la obra de arte—que por sí misma está fuera de toda demostración—presentaban un carácter de defensa sentimental, y se justificaban por la simpatía a un mundo lírico individual.

E. CARDUCCI–AGUSTINI.
(Traducido especialmente)

Roger-Ducasse

JUAN Julio Roger–Ducasse, notable representante de la moderna escuela musical francesa, es conocido como discípulo predilecto de Gabriel Fauré y como una de las glorias del arte francés. Todas las características de su raza se reunen en este músico: cultura, elegancia, distinción, medida, riqueza rítmica, buen gusto, etc.

En las composiciones de este artista se nota al estudioso que ha sabido sacar partido de las enseñanzas de los grandes clásicos. En sus obras se deja ver el aprovechamiento de las lecciones de contrapunto dejadas por J. S. Bach, como así mismo, del elegante y sutil lenguaje musical de Schumann.

Roger–Ducasse analizando las grandes obras bajo la hábil dirección de Gabriel Fauré, siguiendo con entusiasmo las sabias lecciones de este querido maestro, escribió obras de fino encanto personal. En la primera época hay en sus composiciones, algo de la dirección, mas bien, de la admiración que el alumno sentía por el maestro. Era imposible dejar pasar el buen ejemplo «ofrecido» no «inculcado». Fauré inspiraba tanto prestigio a sus discípulos, que estos sin darse cuenta, pensaban como él. Felizmente el gran profesor jamás los influenció hasta anular sus dotes personales; por el contrario todos los de su escuela, habiendo estudiado bajo una misma dirección, resultaron de tan distintos estilos: Roger–Ducasse, Mauricio Ravel, Florencio Smith, Luis Aubert, Jorge Enesco, Nadia Boulanger, etc.

Roger–Ducasse además de buen compositor es gran director de orquesta, notable profesor y admirable «virtuoso» del piano.

* * *

Juan Julio Roger–Ducasse nació en Burdeos el 18 de Abril de 1875. La inclinación musical sentida en la niñez, encontró oposición en su familia; jamás pensaron sus padres en que al correr de

los años se transformaría en un gran maestro, y lejos de alentar al joven para seguir sus dotes artísticas, se lo impidieron, obligándolo a dedicarse a otros estudios. Pero el arte con su poder irresistible, doblegó voluntades y el muchacho pudo darse por entero a la música. Ayudado de su grande inteligencia, hizo rápidos y notables estudios llegando por su cultura, no sólo musical sino literaria, hasta ser el libretista de sus propias obras.

Roger–Ducasse, romántico por naturaleza, soñaba con un ideal artístico y para realizarlo emprendió un viaje a París en 1892. Allí estudió piano con Beriot y armonía con Pessard. Como maestro de composición, su instinto le hizo elegir a Gabriel Fauré, quien acababa de abrir su clase. Roger–Ducasse deseó conocerle personalmente, pero no se atrevió a presentarse sin tener un pretexto. Bien pronto encontró la ocasión. El joven músico escribió una sonata, la cual quiso dar a conocer al maestro, antes de ser ejecutada en público. Fauré al oir la composición no creyó que su autor fuese un muchacho que deseaba tomar clases en el Conservatorio. Al punto fué aceptado como alumno y la admiración del discípulo por el maestro y el cariño de este por aquel, dió por resultado la formación de este fino artista.

Andrés Gedalge fué su maestro de contrapunto. En esta clase llamó la atención por los rasgos personales que imprimía en los ejercicios de «canto dado». Hay que tomar en cuenta, que para sobresalir en estos estudios es preciso tener mucho arte propio, pues en un tema dado es muy difícil distinguirse.

Sus primeras composiciones son de escaso mérito, sólo el entusiasmo lo hace ir adelante. La crítica le es adversa, pero los músicos ven al artista de gran talento.

En 1898 obtuvo, para su melodía «*Les biens dont vous êtes la dame*», el primer premio de un concurso organizado por «El Fígaro» y a cuyo éxito debió el apoyo que mas tarde le prestara la famosa casa editora, Durand.

Poco tiempo después, en 1899, Gabriel Fauré le dió muestras de gran predilección haciendo que lo reemplazara en las explicaciones de sus clases de composición. Además le encargó la reducción, para piano de su obra «Requiem».

Roger–Ducasse se presentó a los Concursos de Roma en los años, 1900 y 1901, obteniendo un segundo premio por su cantata «Alcyone». En 1903 recibió el premio de la sección música del Conservatorio y nuevamente el segundo premio de Roma; esta vez conjuntamente con Mauricio Ravel. Gabriel Fauré sintió un pequeño desengaño al ver relegados a segundo término a sus dos mejores discípulos. En esta ocasión, Roger–Ducasse, escribió un brillante e ingenioso artículo, en la «Grande Revue», en el cual expone sus ideas acerca del premio de Roma, que «deja a los concursantes en grado inferior a sus naturalezas personales», pues la impo-

sición de un tema limita la acción creadora. En el mismo artículo habla de sus teorías sobre la enseñanza de la armonía, el contrapunto, la fuga y la composición. Allí se deja ver qué gran maestro y espléndido profesor es Roger-Ducasse.

En 1906 se presentó al premio «Crecent», con su obra sinfónica «Au jardin de Marguerite». El resultado fué negativo; esto lo descorazonó un poco, pero presentó su partitura al Concurso del Ayuntamiento. Nuevo desengaño, el premio fué otorgado a una composición sin mérito. En esta época Roger-Ducasse es ya considerado gran músico; sus obras están en todos los programas de los Conciertos Colonne. Su nombre va a provincia y de allí al extranjero, y el joven músico es conocido en todas partes.

La gran guerra pone un paréntesis a su producción artística, pues en los dos años que estuvo en el frente y en los meses que pasó hospitalizado, después de grave enfermedad, sólo escribió pequeños trozos.

Al volver a París se dedicó con grande empeño a su arte, y su obra de esta época es la de un verdadero artista.

* * *

Haremos un pequeño análisis de su música: las composiciones de su primera época son las de un soñador refinado, de un «cincelador minucioso». Entre muchas y variadas obras llama la atención «Berceuse» de encantadoras sonoridades; tiene la particularidad de que en los 19 compases de que está formada, cambia de ritmo en cada medio compás. Es una fantasía bien propia del maestro francés.

La segunda época de Roger-Ducasse se puede llamar de «*Transición*», pues el artista busca «su manera». Después de arduo trabajo y de estudiar muchas obras y muy especialmente las de Debussy, consigue la «escritura sonora». Ha logrado despojarse de la influencia de Fauré, pero se ha apasionado por el arte de Debussy. Impulsado por su entusiasmo hacia este grande artista, al día siguiente del estreno de «Pelleas et Mélisande», le escribió una carta, sin conocerle, expresándole su admiración sin límites. Debussy le contestó afablemente, dándole las gracias «por su joven confianza». De aquí nació una grande y recíproca amistad.

En esta época Roger-Ducasse compuso muchas obras para piano y canto, de escritura graciosa y distinguida. Sus composiciones son más ingeniosas pero se sienten más recargadas. Su enorme fantasía y riqueza de imaginación se desbordan en «pensamientos severos» «retozones, complejos que a veces llegan a la dureza». Todavía su estilo no es completamente original.

Entre sus obras de aquel tiempo se pueden señalar como superiores sus dos «Rondels» y sus poemas «Coeur de l'eau» y «Jets

d'eau»; estas dos últimas sobre poesías de Rodenbach. Son composiciones de gran distinción y de «sabia disposición armónica».

De 1897 a 1905 se dedicó a preparar exámenes, el premio de Roma, el discutido Cuarteto en Re para piano y arco, del cual la crítica se expresó así: «reconociendo sus cualidades y méritos, puede creerse que su sólida escritura abunda en audacias y combinaciones nuevas, hasta el punto de resultar recargado y dificultoso». Pero el mayor empeño de Roger-Ducasse fué para una obra de grandes proporciones: «Au jardin de Marguerite», poema sinfónico para solos, coros y orquesta. Su argumento no es el de la obra de Goethe, apesar de tener el mismo nombre. La obra de Roger-Ducasse es la de un poeta que ha construído un poema original y conmovedor, cuya música es suave y seductora. La crítica la llamó «música extraña y refinada»; Vicente D'Indy, «obra de muy elevado carácter».

A partir de esta composición principia la tercera «manera» de Roger-Ducasse. Emplea una escritura más simple y clara, ingeniosa y espontánea, con más libertad y flexibilidad en el movimiento de las voces. Es la música del artista seguro de su obra, que tiene amplio horizonte y va derecho al fin. Sus composiciones son atrevidas pero de forma perfecta. El autor está enamorado de lo nuevo, sin buscar lo extraordinario.

Roger-Ducasse dotado de verdaderas facultades artísticas, sabe aprovecharse de ellas. «Tiene el don del ritmo, piensa rítmicamente, hace imposiciones de ritmo que resultan imperiosas y que a veces llegan a la aspereza». En sus obras «nunca el cerebro ocupa el sitio del corazón cual si sus mayores movimientos pasionales quedaran canalizados por una voluntad dueña de sí misma». «De mano curiosa y oído atrevido, alcanza efectos en que la armonía más audaz se fusiona con el contrapunto más movido». Roger-Ducasse emplea medios antiguos en concepciones modernas; de esta mezcla resultan encantadoras disonancias, choques duros con movimientos suaves.

En 1907 escribe la obra que marca «su sello», la famosa «Suite Francaise». Aquí se ve al artista espontáneo e independiente de toda influencia; es una revelación de sí mismo. Esta obra fué recibida con aplauso unánime. Los críticos al hablar de ella anotaron: «que esta obra procuraba a su autor una notoriedad próxima a la gloria»

Digna de elogio es una preciosa composición: «Joli jeu de Furet» escrita sobre el conocido juego de la sortija. «Variations Plaisante» para arpa y orquesta es una obra de gran valor: en ella se revela el buscador de sonoridades que gusta saborear combinaciones imprevistas.

En 1908 se dedica al profesorado y escribe gran variedad de estudios para piano, tomando por base los pasajes difíciles de las obras de los grandes maestros. También escribe solfeos a varias voces y estudios de piano para cuatro manos.

Más adelante, en la época de la evolución religiosa de Roger-

Ducasse, escribe admirables «Motetes», en estilo puro, de delicada y elegante escritura, de una nobleza de líneas y de una religiosidad dignas de la Edad Media.

«Sarabanda» poema sinfónico de gran mérito, llama la atención por su magnífica orquestación.

La obra maestra de Roger-Ducasse es su poema en tres actos «Orfeo». Este tema tratado por tantos músicos, y en cual tan pocas veces han triunfado, para Roger-Ducasse ha sido un éxito.

En esta obra hay unidad, armonía, combinaciones modernas muy originales, que hacen del «Orfeo» de Roger-Ducasse, una obra de raro mérito. Aquí aparece el autor en todo el esplendor de su talento.

«Nocturne de Printemps» es una composición para orquesta, casi un poema sinfónico o más bien una expresión conmovida de sentimientos íntimos; lleva esta dedicatoria: «A mi querida casa de campo... Le Taillan». Esta obra está saturada de aroma de primavera, en ella aparece el amor del artista por su casa de campo en donde encuentra tantos recuerdos familiares...

Sería largo el análisis de las muchas obras de Roger-Ducasse, de sus preciosos coros infantiles, sus preludios, sus trozos para arpa y piano, etc.

Este artista está todavía en plena fuerza creadora, y es de esperar que siga el camino del triunfo, que le ha hecho grande en su patria y fuera de ella.

María Aldunate C.



El culto católico y la mala música



UNTO muy socorrido en las disquisiciones sobre música, es el estado del arte religioso: tanto el que se practica como oficial, como el que los artistas modernos empiezan a hacer vislumbrar, parecen estar condenados a perpetuar una mediocridad espiritual evidente, o a producir forzadas manifestaciones de sentimientos que querríamos ver en nosotros mucho más profundos de lo que en realidad son. Es frecuente, en estas conversaciones, oir recetar las medidas que, a juicio de cada cual, harían reflorecer el ardor místico de los tiempos góticos; unos creen en las leyes eclesiásticas vigentes e incumplidas, otros en la adopción de modalidades más acordes con nuestro modo de sentir; otros por fin, y son los menos, se atreven a confesarse la verdad de un mal con hondas raíces, tan difícil de desalojar como nuestro espíritu mismo, inquieto y poco reflexivo.

Es imposible dejar de ser notada, por quien asista a nuestros templos con ánimo sincero y diríamos, «completo», la absurda lucha de nuestro espíritu, que desea recogerse, y que, en el noventa y nueve por ciento de los casos, es solicitado por una música impropia en el culto; o fastidiosa y monótona como para producir somnolencia o, en la mayoría de las ocasiones, vulgar hasta lo increíble y profana en su procedencia y significado, hasta constituir su ejecución en la iglesia un verdadero acto sacrílego. Cuando estas ilustraciones musicales son suaves, uno suele lograr desentenderse de ellas, pero cuando en los grandes órganos es en donde cometen la atrocidad de ejecutar música de cabaret, uno echa de menos algún dispositivo que la naturaleza no creyó necesario en los oídos al igual de los ojos.

¡Hay que pensar en el significado de las ceremonias, en la majestad de una liturgia secular, en el lirismo nobilísimo de los salmos, «amenizado» por una música de arrabal! Recordamos que, en cierta ocasión, después de haber padecido una misa larguísima, acompañada

por algunas señoritas de buena voluntad, nos acercamos al señor cura y al pedirle que, por caridad, no pusiese música si no tenía mejor, nos replicó: «Ha aumentado tanto la concurrencia desde que canta la señorita X». ¿Qué hacer?... Hay que constatar que estamos a mil leguas, de la unidad perfecta que, con el culto, exige la música que San Juan Crisóstomo afirmaba proceder del Espíritu Santo, y del celo de los primeros cristianos, a quienes el segundo sucesor de San Pedro tuvo que prohibir entonar sus cánticos religiosos en medio de los banquetes. Hoy, precisamente, se considera loable atraer a los fieles al templo con la música de éstos.

* * *

La disociación del espíritu religioso con el artístico es tan completa, que no se tiene ni siquiera por cuerda la opinión del que piensa que las artes están destinadas, no a entretener a fieles que no entienden las ceremonias que presencian, (en su gran mayoría), sino a aumentar su recogimiento, a llevarlos, como decía un antiguo compositor gregoriano, al estado de espíritu «verdaderamente religioso».

Para nosotros, esta pérdida del significado de las artes en el culto es causada únicamente por la decadencia del sentimiento religioso, en la cual ha colaborado, maravillosamente, la concepción de que la música es un arte privado de significado preciso, y bueno, por lo tanto, para las circunstancias más opuestas. Nadie toleraría en los cuadros, ni en el púlpito, las vulgaridades, aun, nos atreveríamos a decir, las obcenidades, que nos han sido dado oir en la música con que, hasta en conventos de monjas, se acompaña una misa de día Domingo.

Muchas veces hemos preguntado a los organistas el por qué de estas desacertadísimas elecciones de repertorio; invariablemente nos contestan: «el Padre encargado de la música no entiende, el Canónigo X me la ha impuesto».

El hecho de la disociación del arte en general con la religión, (refiriéndonos únicamente al arte paralelo al culto), da ancho margen a reflexiones curiosas. La Iglesia Católica, aun cuando en su esencia y en muchos de sus aspectos, sea la misma de los tiempos romanos, nadie podría negar que ha variado en mil cosas. El arte es una de éstas: en un principio, el celo del cristianismo joven y combatido hizo que los fieles pusieran a los pies de Dios su talento y sus obras más perfectas, que la vida, íntimamente penetrada por la religión, se exteriorizara en música y poesías llenas de elevación. Así nació el arte gregoriano y se originó la polifonía medioeval, arte anónimo como el de los arquitectos góticos y no menos convencido e idealista que el de ellos. Al celo de una religión combatida

primero y triunfante despues, pero sencilla y leal, sucedió la época que podríamos llamar política: el Papa fué un príncipe temporal, muchas veces demasiado temporal, y la religión, sin perder su sinceridad, tuvo por expresión el apogeo polifónico. Arte en que el pueblo no participaba, sino que oía; obras difíciles pero admirables que arrobaban, porque, apesar de saberse ya el nombre de sus autores, estos eran cristianos de una pieza, cristianos de capa y espada. La época posterior fué la que disoció el arte del culto. Fueron los tiempos posteriores al Concilio de Letrán en que la religión, mas austera, si se quiere, que la del Renacimiento, se volvió en cuanto culto, más ritual, más fórmula que expresión íntima de sentimientos. Con el siglo XVII y sobre todo con el XVIII, el canto gregoriano prácticamente desapareció y fué reemplazado por un arte que ya era «de agrado», un arte de adornos rococó, que llegó hasta las expresiones más enfáticas y vulgares. Pensar en que cabía misticismo en las misas de Mozart en compás de minué, en la expresión puramente «del siglo» de la Missa Solemnis de Beethoven y en el arte de *divos* que se entronizó a mediados del siglo XVIII, en el que no existía diferencia alguna entre el teatro y la iglesia, sería desconocer lo que debe ser un arte religioso. Esa música ordinaria, asimilada por los criollos americanos, que tenían una idea harto estrecha del catolicismo a través de la Novísima Recopilación, fué la que nuestros abuelos bebieron y con la que, (aunque no se lo confesarían), se habituaron a «distraerse» durante oficios que no entendían. Porque la corriente que exige una penetración litúrgica es solo de nuestros días, y el que los católicos lean los salmos o el ritual romano, en vez de las efusiones de cualquier devocionario, es una laudable campaña debida principalmente a los Benedictinos y a su reforma.

Dejando a un lado el aspecto moral de la religión y las causas que en cada época justificaron tal o cual manera de concebirla, podemos establecer un paralelo estricto entre su espiritualidad, su *misticismo* y su arte propio. Nadie podría negar que las etapas que hemos apuntado son correlativas de la evolución espiritual: la época de formación y de organización fué mística e inspiró el arte gregoriano admirable; si no el misticismo puro, por lo menos la sinceridad y lealtad cristianas, llegaron hasta el apogeo de la polifonía. Los siglos XVII y XVIII son característicos de una religión en que predomina la organización, la unidad política, y en ellos cae el arte a su peor estado; y si llegamos a nuestro días, veremos que inmediatamente que se vislumbra una reacción espiritualista, nace en ese mismo instante la reacción artística.

* * *

Cualquiera puede constatar el pésimo plano en que se mueve la música en la inmensa mayoría de los templos, desde las catedrales

hasta el más humilde oratorio de campo, y divisar siquiera, la maravillosa colección de escuelas musicales que han ilustrado el arte de la Iglesia Católica. Si se piensa, ahora, en su legislación vigente, nos maravillaremos de que, con mil subterfugios, se eluda cumplir lo dispuesto perentoriamente por la Curia Romana, por esa misma Curia que el clero se precia de obedecer hasta en sus más discretas insinuaciones.

Nada hay más interesante de leer, al respecto, que las disposiciones categóricas del célebre «Motu Proprio» del Papa Pío X. Ellas ordenan una reforma radical en los usos musicales corrientes, y declaran que la única música tolerada en el culto es: 1) la gregoriana; 2) la polifónica de la época palestriniana ; y 3) la música moderna compuesta en el espíritu de las anteriores. Ordena que en cada diócesis se tenga un cuidado especial con la música, que se designen comisiones encargadas de vigilarla. Estas disposiciones fueron confirmadas por el Código Canónico de hace algunos años y son, por lo tanto, la única norma que debería observarse. Evitaría así la Iglesia Católica que, nosotros los músicos, señalemos sus templos, precisamente, como uno de los sitios en que se corrompe el gusto musical del pueblo, que educado debidamente, coadyuvaría en forma admirable a la espiritualización que se quiere difundir.

Sin embargo, lejos de admitir estas disposiciones con la humildad y mansedumbre proverbial en la Iglesia, cada cual se da disculpas, hace composiciones de lugar y de tiempo, y lo que Pío X dispuso con intuición justísima, queda letra muerta.

¿Cuáles serán las razones?

* * *

A nuestro modesto entender, hay, en primer lugar, que señalar las causas morales o, mejor dicho, espirituales, que hemos señalado más arriba: la Iglesia está en pleno renuevo espiritualista, un espiritualismo un poco «standard» todavía y algo forzado, pero evidentemente más cerca de nuestra mentalidad de 1928, que el añejo cientismo de hace cincuenta años. Esta labor es larga y no se hace crecer la flor del espíritu que es el arte, antes de que ramifique la planta. Pío X no ha sido escuchado por la misma razón que el precepto evangélico de «sed perfectos» tampoco tiene común aceptación.

Las disposiciones papales tienen, también, otro género de inconvenientes en su contra: la dificultad técnica. La música gregoriana, es difícil que por una simple disposición eclesiástica, llegue a popularizarse verdaderamente. Hay en ella demasiadas características diferentes de la nuestra, como ser: los modos, que jamás son el mayor y menor vulgares; la rítmica, tan sutil y libre; la frase, nunca cuadrada y pegajosa. Esta música, para divulgarse, requiere la

adaptación lenta y una ejecución impecable, sin la cual su curva flexible, se vuelve un monótono salmodiar.

Las obras polifónicas, presentan otro género de inconvenientes derivados de las mismas características que las gregorianas, más la complicación de una factura que exige coros adiestrados. A esto viene a sumarse otro factor: el que la Iglesia haya prohibido en las ceremonias los coros mixtos, lo que equivale a dejar en el papel la divulgación polifónica, reducida a los coros de niños, tan difíciles como poco aptos para reemplazar los antiguos «sopranos» del siglo XVI.

Una cosa que jamás nos hemos explicado es la prohibición del coro *mixto*; no es la prohibición del canto de mujer en sí absurda, sino la de que éstas canten junto a los hombres. ¿No es obrar con excesiva malicia? Los protestantes dan el ejemplo de una música verdaderamente de los fieles, de todos, sin temores molestos, bien poco recomendables para el catolicismo. Si la música fuera realmente seria, no habría la posibilidad de coqueteos, que favorecen las misas en tiempo de valse, en que poco falta para que los ejecutantes las mimen.

El «Motu proprio» señala aun otra categoría de música: la de los autores modernos que compongan dentro de las normas del canto gregoriano y del polifónico. Esto es sin duda más razonable, desde que ellos pueden hacer obras dentro de las nuevas circunstancias, pero, ¿podemos hoy sinceramente escribir como Palestrina? ¿podemos cantar en la forma de San Gregorio? Aun no se ven los resultados; porque, aunque las obras de Perosi son harto popularizadas, no vemos sino al P. San Sebastián que realmente conmueva y él no tiene contacto, casi, con ninguna especie de resucrrección musical, es un hombre de hoy día.

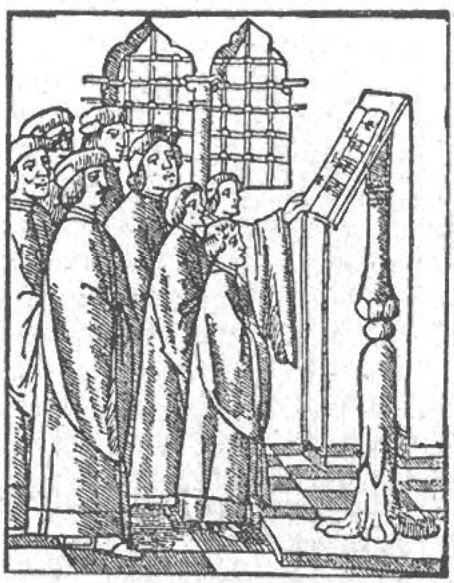
Creemos, en suma, que el Papa Pío X tuvo una intuición genial al señalar una de las regiones en que el culto había decaído pero que, llevado por excesivo idealismo, impuso una obligación que, la práctica nos demuestra, es imposible. No creemos que el clero haya, deliberadamente, cometido una desobediencia; creemos que su ánimo ha sido tan fiel como cuando, ante un simple *deseo* de Roma, todos se han esforzado en pronunciar el latín a la italiana, pero que se hallaron ante una disposición que transtornaba sus gustos, sus costumbres, sin que se les diera la forma de cumplirla. Por el contrario, se declaró tolerable la *música vulgar*, en ciertas festividades regionales, y a la sombra de ello, no se cumplió el Motu Propio. Es esto tan curioso, que nos hemos entretenido muchas veces en poner en aprietos la ordoxia de muchos, presentándoles la ley incumplida. No diremos las salidas, distingos y argumentaciones bizantinas con que cada uno tranquiliza su conciencia..

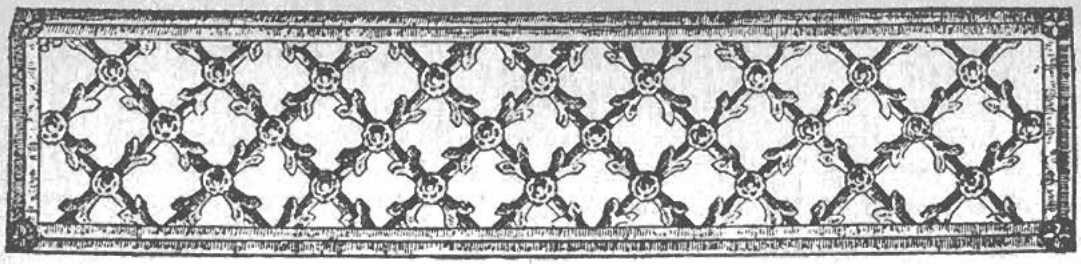
* * *

Después de lo dicho, nos creemos en situación de afirmar que es inútil combatir la mala música en el culto católico. Su reforma tendrá que venir cuando el espíritu de los fieles sea otro, y ellos repugnen esos cantos ordinarios que hoy admiten en sus ceremonias, y cuando Roma, enfocando el problema desde un punto de vista más práctico, señale a toda la Iglesia himnos universales, himnos dignos de la majestad de su liturgia, a la vez que asimilables por la masa del pueblo. El coral protestante será monótono, pero es siempre religioso; ¿por qué la Iglesia Católica no podría tener su música oficial, que nos librara de esos cantos insoportables con que acompaña el noventa por ciento de sus misas, todas sus novenas y procesiones? Es la reflexión que hacíamos no ha mucho asistiendo a una procesión solemnísima, cuyo ambiente, sin embargo, de «ballet», era de lo peor.

Hoy que se tiende hacia la universalización de todo, la Iglesia debía tener su Motu Proprio como un ideal, como la música señalada a sus grandes templos, y al lado de él, un «himnario» o «salterio», que cada cual tuviese en sus manos, que conociese desde niño y que para siempre ahuyentara los trozos de ópera, las romanzas, que son los modernos mercaderes del templo.

DOMINGO SANTA CRUZ.





Crónica Musical

La reforma de la enseñanza y del Conservatorio

Pocas cosas ha habido entre nosotros que hayan evolucionado con una lentitud más desesperante que las esferas artísticas oficiales. Viven ellas por el Presupuesto, no tienen de ordinario otra fiscalización que la de sus superiores jerárquicos, rarísima vez dotados de verdadero refinamiento; halagar el gusto general, la detestable tiranía del medio ambiente, invariablemente ordinario, es la tarea que, a juicio de muchos, les corresponde. Así hemos visto vegetar el Conservatorio Nacional, como un verdadero exponente de museo, fuera de la vida artística del siglo presente, perpetuando una ceguera estética inconcebible en nuestra época.

¡Y que importante es, sin embargo, una acción inteligente de la enseñanza oficial!; mas aun en un país como Chile, alejado, por mil causas históricas, de una sería cultura musical y privado, por lo tanto, del apoyo particular en gran escala, único resorte que, en otros países, ha contrarrestado, en momentos críticos, la falta de un concepto justo en la enseñanza del Gobierno.

Así fué como la Sociedad Bach, iniciada con propósitos de unificación de esfuerzos culturales, vino, en 1925, al constatar su distanciamiento estético con la orientación del Conservatorio Nacional, a concretar sus esfuerzos docentes, en hacer ambiente, y pedir la reforma de los estudios musicales. Sin un cambio radical en la orientación y métodos de la enseñanza oficial, era enteramente inútil su acción y la música no tendría jamás, en la cultura chilena, ni el desarrollo, ni la situación, que hoy le corresponde en naciones como la nuestra.

Tres largos años ha tomado la tarea, no sólo de hacer posible las nuevas orientaciones, sino aun de sintetizar y fijar las reformas que eran necesarias; porque, en un principio, cuando el mal es complejo, uno siente sus efectos pero no logfra diagnosticar remedios. El problema musical se puso en medio de los que la Nación debía resolver, muchos intelectuales se dieron a su estudio y así, al subir el autor de «Hermano Asno» a la cartera de Educación, todos ha-

llamos enteramente lógico que lo abordara; tan lógico, como que Eduardo Barrios, es una de las sensibilidades más finas de nuestro arte y un hombre de la generación presente, que no cree que la literatura termina en las letras de molde. Con Eduardo Barrios no hubo nada que entrar a explicar, ni que pedir, ni que recalcar; él, personalmente, intervino en la redacción de un proyecto de reforma artística, presidió una comisión y dispuso lo que convenía. Ciertamente fué salirse por completo de los usos del pasado en que los Ministros no «descendían» a estas *niñerías*.

La reforma llegó y fué, como habíamos creído siempre, total. Se varió el marco general de los estudios, la organización del Conservatorio, los planes de enseñanza y el personal. La Dirección del Conservatorio en manos de Armando Carvajal, es el principio de la verdadera cultura y de la *chilenización* del establecimiento.

El Decreto reciente del Ministerio de Educación, será con toda seguridad, un punto de partida en el engrandecimiento de nuestro arte. Los que hemos luchado por ello, tenemos por qué estar satisfechos y orgullosos, de que Chile tenga al fin. un Ministro como Eduardo Barrios.

Como puntos básicos de la reforma, figuran: el establecimiento de las tres carreras completas en que debe dividirse un Conservatorio, carreras especializadas desde muy temprano y dotadas por lo tanto de planes independientes. A estas carreras se ha adicionado una sección de estudios humanísticos, ad-hoc, haciendo desaparecer la dualidad insalvable de siempre, entre la instrucción general y la enseñanza artística. Dejan en el nuevo Conservatorio de ser únicamente cuidados los ejecutantes, para convertirse todo alumno de él, mas que en un «obrero del arte», según la vieja expresión, en un «artista».

En los estudios instrumentales y, en general, en todos, se establece la lógica diferenciación entre los ramos que significan «habilidad» personal, (instrumentos, composición) y los que tienen un fin puramente de preparación teórico-cultural para los segundos. El alumno asciende en sus estudios por «ciclos», completos en aquellas materias en que no es posible imponer a todos un desarrollo uniforme y por cursos o años, en las que son susceptibles de un estudio colectivo.

Los diferentes programas señalados a los estudios, comprenden un mismo conocimiento de la música en todos los alumnos, orientando en una forma práctica en los compositores y analítica en los demás. Será, al fin, posible hallar un alumno egresado del curso de piano, que no mire con asombro, cuando se le hable de orquesta o de órgano. Los cursos analíticos, deben, en la nueva instrucción, desempeñar el papel de orientadores, de verdaderos «museos», en que al alumno le sea dado pasear su vista por toda la perspectiva musical de la historia. El alumno debe ser un «todo», como dice

uno de los artículos iniciales del Decreto: «La enseñanza se caracterizará en todos los ciclos por el desarrollo de las facultades internas y las de ejecución del alumno».

Como medidas generales, se introducen: la obligación de los alumnos de estudiar un instrumento complementario y la prestación de una fianza de dos mil pesos al iniciar el II ciclo de estudios. La primera obligación hará desaparecer las dificultades con que hoy se tropieza para hallar buenos conjuntos y procurar una mejor distribución de los alumnos en el Conservatorio, y la segunda, impedirá el que éstos abandonen el establecimiento tan luego como se hallen capaces de ejecutar con alguna destreza, y sean burlados así los fines con que el Estado proporciona la enseñanza gratuita.

La nueva Dirección del Conservatorio ha anunciado ya la reforma de los actuales textos y programas de estudio. Era una necesidad imperiosa: que el estudio del solfeo sea puesto al día y hecho musicalmente; que la armonía cese de ser un logogrifo vacío de significado y que de una vez por todas se enseñe en ella todo lo que se practica, sin creer que es una ciencia inmutable para comodidad de los profesores; que la Historia de la Música adopte el programa lógico de todo el mundo y no la absurda división plagiada de un mal sistema de Hugo Riemann, y que, por fin, los programas instrumentales se refresquen con obras y métodos nuevos, que en ellos se dé cabida, como lo ha anunciado el Director del Conservatorio, al arte chileno, antes que a obras extranjeras mediocres.—D. S. C. W.

Una obra de Acario Cotapos

No cabe duda que los tiempos cambian: Acario Cotapos, uno de nuestros más desconocidos compositores, pero ciertamente también un valor fortísimo en el arte chileno, ha enviado un disco Victor solo «for private execution», con una notable *sonata*, o poema suyo, ejecutada por Juan Reyes. Alfonso Leng, su dedicatario, nos lo ha hecho oír, y nos creemos en el deber de consignar aquí algunas líneas, aun cuando la obra no esté en venta, Cotapos, para quien lo conoce, encarnación viviente del buen humor y de la gracia chispeante, se nos descubre un alma atormentada y profundamente trágica. La obra, muy libre y muy moderna, es de carácter vigoroso, algo scriabiniana, sin el exceso de expresión (que en Scriabin suele llegar al mal gusto); ritmos novedosos, frases amplias, en «torres» de acordes a muchas voces, que acentúan lo macizo de la concepción; en suma, una obra grande y noble. Uno piensa en el artista que sería sacrílego mover de New York, y en la inevitable nostalgia del destierro voluntario de Cotapos. Esta sonata debería editarse y difundirse en Chile.—S.

Cora Bindhoff vuelve a Chile

Esta inteligente artista y profesora que tanto ha ayudado la labor de extensión de nuestra Sociedad, estará pronto de regreso en Santiago, en donde ha sido nombrada profesora del Conservatorio Nacional. Continuará su curso en el Conservatorio Bach.

La Sociedad Bach en toda la República

Después de una interesante gira que ha hecho por todo el sur del país el activo Director de la Sociedad en Talca, don Teobaldo Meza, estamos en situación de anunciar que se presentará al Consejo Directivo en sus sesiones de Marzo próximo, un proyecto completo de ampliación de la Sociedad a varias ciudades, conforme lo aprobó la última Asamblea General.—C.

El Director del Departamento Artístico

De la IV Conferencia Panamericana de La Habana, llegó el nuevo Director del Departamento de Enseñanza Artística, don Armando Donoso. Con el conocimiento que tenemos de Armando Donoso, podemos felicitar al Ministerio por su designación: es un hombre al día, con la cultura fina de nuestra época, amante de la música, y de la mejor música, hará, estamos ciertos, una labor provechosísima en un país en que está todo por organizarse. Marsyas le tributa una bienvenida muy especial.—DSC.



CRONICA DEL EXTRANJERO

FRANCIA

Uno de los acontecimientos más interesantes, por las perspectivas que abre al futuro, es la presentación pública del invento de M. Leon Theremin, llevada a efecto últimamente en París. El sabio ingeniero ha descubierto el instrumento que actúa en las ondas etéreas, no ya como un transmisor más o menos fiel, sino como un productor de sonidos de intensidad y timbre variable. El aparato es simple: a una caja con diversos registradores eléctricos semejantes a los de radiotelefonía, provista de cortas antenas, se ha adaptado un atril de música; el ejecutante, según acerque o retire sus manos del instrumento, hace que éste varíe la altura de sus sonidos, la intensidad y el timbre. El sonido puede imitar fidelísimamente los instrumentos de madera y los de cuerda, pudiendo en el fuerte, llegar a la intensidad que alcanzarían un grupo numeroso de violines o violoncelos. Theremin presentó dos aparatos ejecutando un dúo con piano y se limitó a reproducir timbres conocidos en obras también vulgarizadas. Con mucha razón observa Henry Prunieres la importancia del invento, en la «Revue Musicale», cuando éste se desarrolle, y más que eso, cuando para él se conciba nueva música basada en timbres hasta hoy desconocido. Produce realmente vértigo asomarse a las posibilidades del sistema.

En Mayo próximo el Theatre de L'Odeon anuncia grandes festivales dedicados a Mozart. El célebre Bruno Walter ha sido contratado para dirigirlos, participarán en ellos los mejores intérpretes del maestro de Salzburg que hay en Alemania e Italia, y ellos abarcarán la serie completa de las óperas más célebres de Mozart.

Strawinsky está escribiendo un nuevo «ballet» «Apolo Musagetes».

Pronto serán dadas a la publicidad varias obras póstumas de Debussy, entre ellas figura una suite orquestal y composiciones escénicas que son revisadas por los mejores músicos de Francia.

Poco felices han sido los últimos estrenos de los teatros oficiales de París: «Le bon Roi Dagobert», ópera de Samuel-Rousseau representada en la Opera y el ballet «Evolution» de Edouard L'Enfant puesto en escena por Diaghilew en La Opera Cómica.

Entre los últimos conciertos han llamado la atención de la críti-

ca los recitales de órgano de Bonnet, dados en la antigua iglesia de Saint Séverin, algunos conciertos de Katherine Heymann dedicados a Scriabin y varias ejecuciones dirigidas por Schönberg de sus propias obras en la nueva Salle Pleyel con la colaboración de la famosa soprano Marya Freund,

El compositor brasilero Villa-Lobos ha tenido un éxito enorme en sus presentaciones parisienses. Sus danzas, «choros», inspirados en la música de los indígenas de la Selva son juzgados con el mayor entusiasmo por la crítica.

Alemania

La Staatsoper de Berlín ha estrenado la obra «El asunto Makropoulus» de Leos Janacek, con franco éxito y gracias a Bruno Walter, se ha puesto en escena, después de veinte años de ausencia del cartel, «Pelleas et Melisande» de Debussy, que ha causado una impresión muy sugestiva de imposición en todo el público.

Bruno Walter anuncia una sinfonía de Schostakowicz, autor muy célebre ya entre los nuevos músicos de Leningrad.

La ópera de Leipzig ha puesto en escena «Satuala», obra de Emil von Reznicek sobre una leyenda de Hawai. La introducción del jazz en el teatro tiene aquí su justificativo; la crítica elogia la obra como una producción equilibrada y fina.

Leipzig y Viena se disputan el estreno de «La Elena egipcia», la reciente creación de Strauss.

En Bayreuth cumplió el día de Navidad noventa años Mme. Cosima Wagner, hija de Liszt.

Austria

Fürthwangler, el gran director de orquesta, ha prohibido la transmisión de sus conciertos por radio, estimando que ella deforma la música y caricaturiza la labor del director.

La Sociedad de los festivales de Salzburg, ha anunciado que suspende en adelante los conciertos, a no ser que algún mecenas decida auspiciarlos; la última temporada, a pesar de no haber sido tan desastrosa como otras en sus resultados financieros, dejó a la Sociedad enteramente sin recursos.

Holanda

En Amsterdam, gracias a una preparación cuidadosísima del director Pierre Monteux, ha sido dado «Pelleas et Melisande», poco difundido en Holanda. Acudieron a este festival, que tuvo el carácter de un homenaje al arte francés, los mejores intérpretes de París.

Italia

Bajo la presidencia honoraria de Mussolini, acaba de constituirse en Roma un comité destinado a la recolección y popularización del arte polifónico. Se hará una cuidadosa revisión de todas las bibliotecas del Reino, una edición cuidadosa de las obras, y para darlas a conocer se ha formado un coro de más de cien voces escogidas, que se especializará en el arte de Palestrina y Marenzio. El Comité organizará centros polifónicos en todas las poblaciones italianas, con el objeto de revivir un arte en el que Italia ocupa un lugar tan glorioso.

El Teatro Constanzi de Roma ha sido enteramente refaccionado, y, en adelante, se llamará «Opera Real». Se inauguró el 21 de Febrero.

Alfredo Casella estrenará un concierto para violín y piano, una serenata para cinco instrumentos y una nueva ópera, «La Donna Serpente».

Rusia

En el concurso musical abierto para celebrar el décimo aniversario de la constitución de la U. S. R. S., no se otorgó premio a ningún compositor, por estimar que las obras presentadas no lo merecían.

La ex Capilla Imperial de los Czares, compuesta por un coro de cerca de cien voces, ha sido autorizada por el Gobierno para emprender una jira por Europa y América, con la sola condición de no hacer propaganda exclusiva del arte religioso. Este coro célebre, que muy pocos lograron oír, es uno de los conjuntos más admirables que han existido. Lleva el nombre de Coro Nacional.

Inglaterra

Se anuncia para el próximo «Three choirs festival» que se cele-

brará en Gloucester un «Psalmus Hungaricus» de Zoltan Kodaly y una nueva obra de Arthur Honegger.

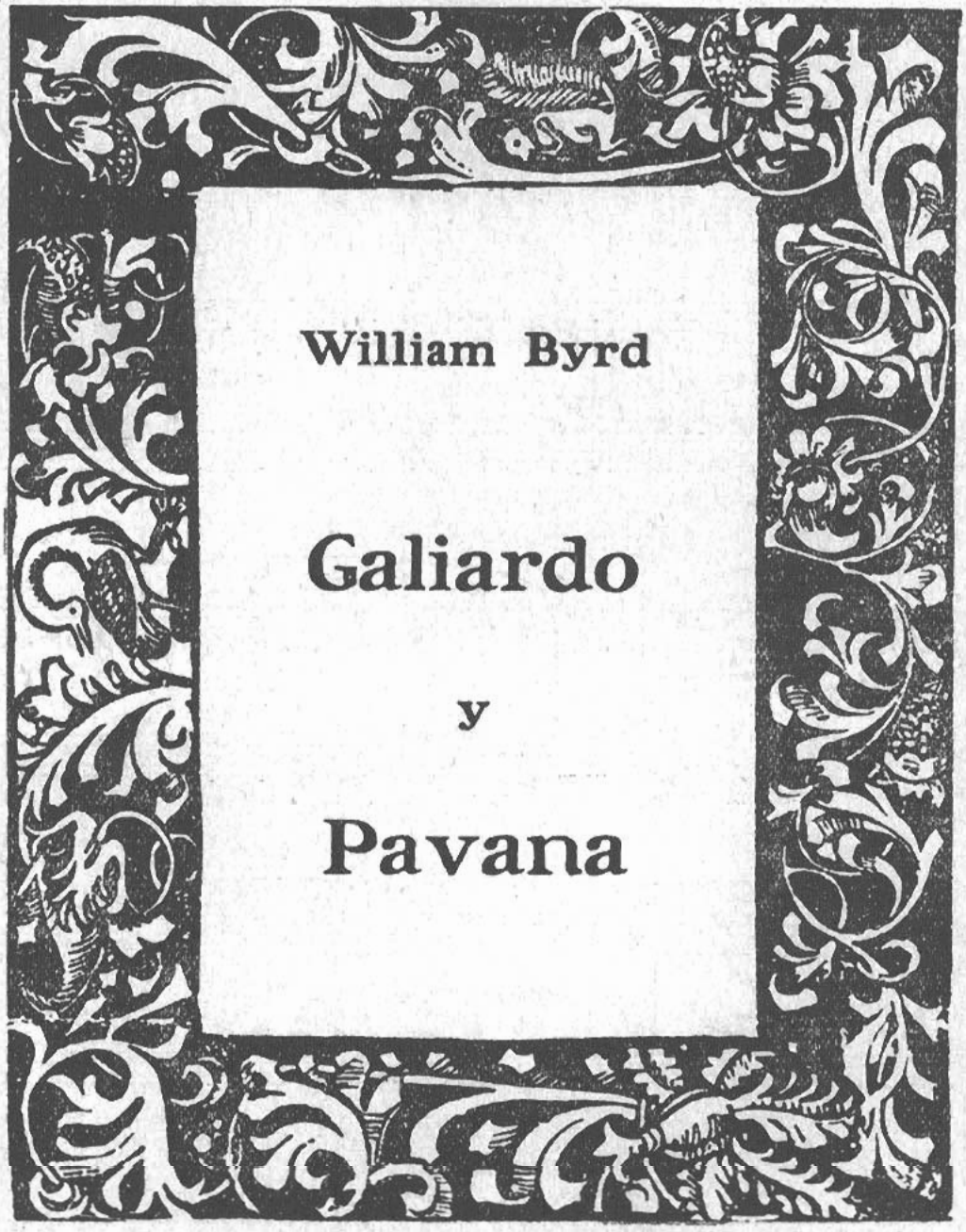
Estados Unidos (Nueva York)

La música húngara ha tenido esta temporada su atención especial en la ciudad de los rascacielos, Bela Bartok al frente de la New York Philarmonic, y actuando como solista y como pianista virtuoso, ha conquistado un éxito clamoroso; Zoltan Kodaly, igualmente ha sido celebrado por su serie de trozos orquestales titulada «Hary Janos», (extractos de su ópera sobre el legendario inventor de leyendas heroicas húngaras).
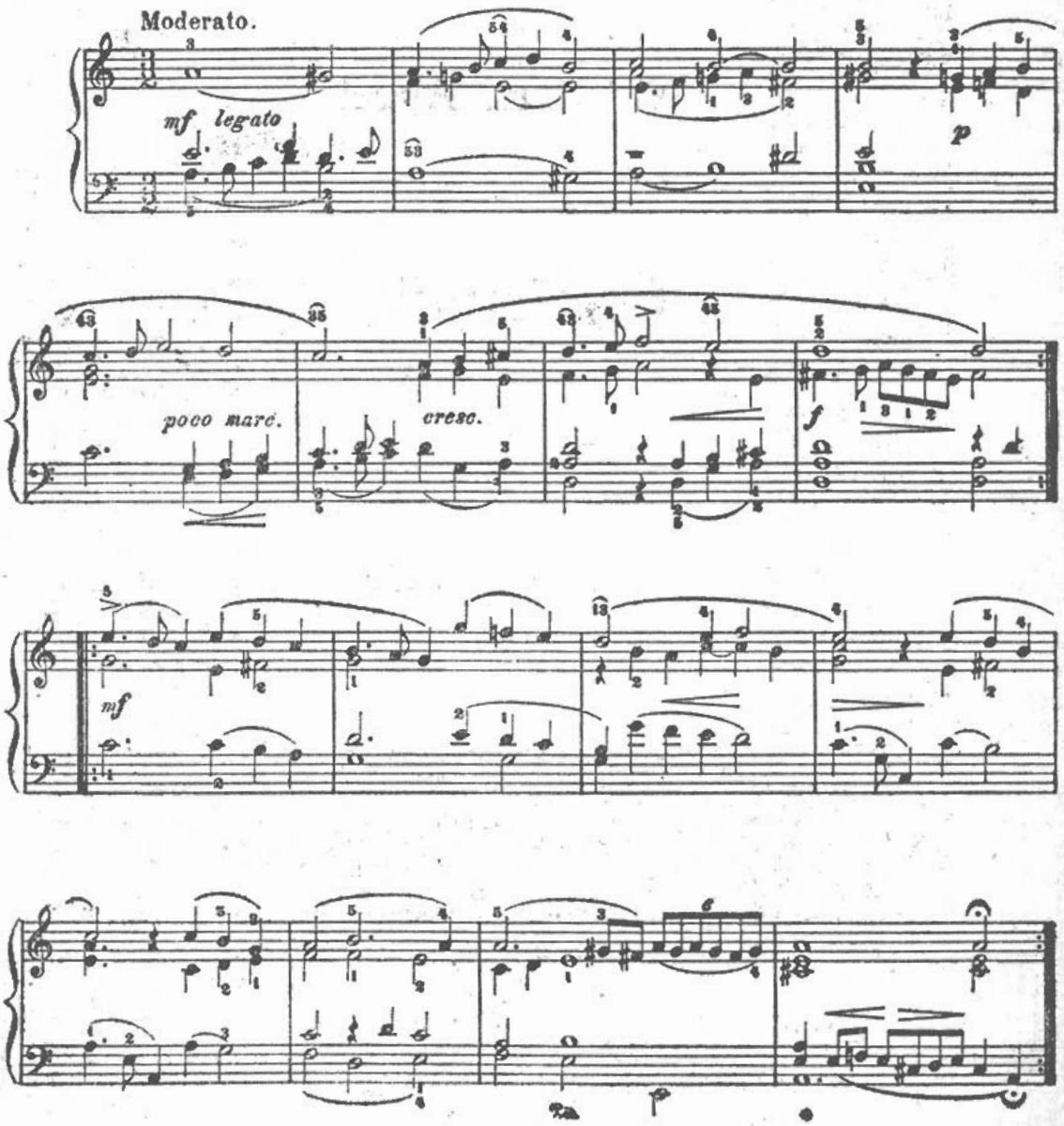
La «League of Composers» ha proseguido este año su labor de alentar los esfuerzos de los compositores de hoy: junto con estrenar, hace poco, un cuarteto de Darius Milhaud y un quinteto de Leo Ornstein, reunió a sus asociados en festivales dedicados a los grandes organistas y polifonistas del siglo XVI.

Entre los grandes conciertos del mes de Enero hay que anotar en New York los recitales de muchos pianistas: Friedeman, Giesseking, Bauer, Horowitz, el violoncelista y director Pablo Casals, el Cuarteto de Londres y, sobre todo, la serie de audiciones dirigidas por Maurice Ravel que es hoy el músico predilecto del público del Carnegie Hall.
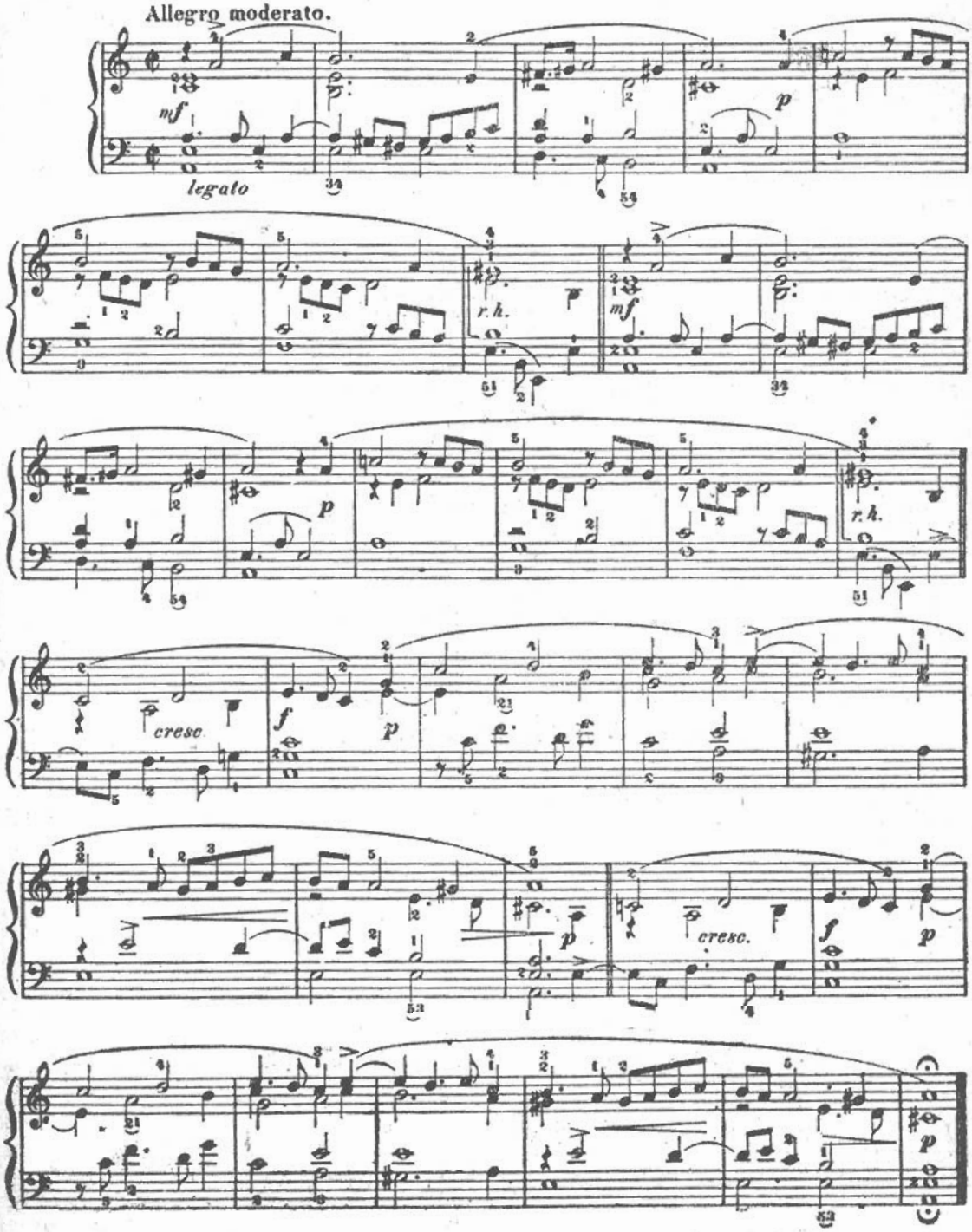



William Byrd
Galiardo
y
Pavana

GALIARDO



PAVANA "The Earle of Salisbury"





Albums de Música Clásica

Conteniendo obras completas, de los más reputados autores clásicos y grabadas en discos «VICTOR» ORTOFONICOS por los más celebrados ejecutantes y las mejores orquestas del mundo.

Beethoven: **"Sinfonía Heroica"** (3.ª)
En 6 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Albert Coates.

Beethoven: **"Quinta Sinfonía"**
En 4 discos dobles, por la Orquesta del Royal Albert Hall.

Beethoven: **"Sinfonía Coral"** (9.ª)
En 8 discos dobles, por Coro Filarmónico y la Orquesta Sinfónica Coates.

Beethoven: **"Sonata a Kreutzer"**
En 4 discos dobles. por Isolda Menges (violinista) y Arthur de Greef (pianista).

Beethoven: **"Cuarteto N.o 2 en Sol"**
En 4 discos dobles, por el Cuarteto Flonzaley.

Beethoven: **"Cuarteto N.o 16 en Fa"**
En 4 discos dobles: por el Cuarteto Flonzaley.

Brahms: **"Quinteto en Fa Menor"**
En 5 discos dobles, por Harold Bauer (pianista) y el Cuarteto Flonzaley.

Dvorák: **"Quinta Sinfonía" ("Del Nuevo Mundo")**
En 5 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia.

Dvorák: **"Cuarteto en Fa Mayor" ("Americano")**
En 3 discos dobles, por el Cuarteto de Cuerdas de Budapest.

Tschaikowsky: **"Sinfonía Patética"** (N.o 6)
En 5 discos dobles, por la Orquesta Sinfónica de Albert Coates.

Tschaikowsky: **"Nutcracker Suite" ("Casse Noisette")**
En 3 discos dobles por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia.

Tschaikowsky: **"Concierto en Si Bemol"**
En 4 discos dobles, por Mark Hambourg (pianista) y la Orquesta del Albert Hall.

Fonografía del Pasaje

Casilla 3582 - Pasaje Matte 25 - Teléfono auto. 2309

METODOS - ESTUDIOS

Todo el plan del Conservatorio Nacional de Música, vendemos a los precios más bajos de plaza.

Música clásica de autores nacionales y extranjeros.

Violines. Encordaduras de primera calidad.

CASA AMARILLA

San Diego 128 - Santiago

SEGUROS

Si Ud. quiere asegurar su casa o sus muebles, hágalo en

"LA PREVISORA"

Compañía Nacional de Seguros contra Incendio

CAPITAL: $ 2.000.000

Si necesita asegurar sus obreros contra accidentes, recurra a la Compañía

"SOL DE CHILE"

CAPITAL: £ 200.000

Agente:

Eduardo Humeres S.

Edificio Díaz - 8.o Piso - Oficina 83 A.

Casilla 3490 - Teléfono 4790

SANTIAGO

"NATURA"

PUBLICACION

DE LA

Sociedad Naturista de Chile

SUSCRIPCION ANUAL
(12 números)

En el país.....	$ 6.—
En el extranjero.....	10.—
Número suelto en el país..	0,50
En el extranjero.....	1.—

Casilla 226 - Santiago - Chile

Arquitectos, Constructores!

Tejas de Cemento, *las más convenientes por su precio, duración y apariencia.*

Pida datos a su agente exclusivo

Eduardo Humeres S.

CONSERVATORIO BACH

Catedral 1747

Director: D. SAMUEL NEGRETE WOOLCOCK

Inspector General: D. TOMÁS OZCARIZ

Cursos de Teoría, Solfeo, Dictado Musical, Armonía, Contrapunto Analítico, Contrapunto y Fuga, Composición, Composición Analítica, Instrumentación y Orquestación, Historia de la Música, Historia General del Arte, Piano, Violín y Canto, a cargo de un selecto profesorado.

Cursos libres de los ramos anteriores, que funcionan a horas compatibles con cualquiera ocupación.

Cursos nocturnos de Canto, Teoría y Solfeo para hombres

Exámenes válidos, por Decreto del Ministerio de Instrucción Pública, de fecha 1.º de Abril de 1927

Pida datos en la Secretaría del Conservatorio de 11 a 12 y de 5 a 7.



Precio: $ 1.50