

## EDICIONES MUSICALES

*Schönberg, Arnold.*—«*Theory of Harmony*». («*Harmonielehre*»). Traducción inglesa de *Robert D. W. Adams*. *Philosophical Library*. Nueva York, 1948

Un índice nada despreciable del estado en que se encuentra la cultura musical de Norteamérica, lo ofrece el ininterrumpido flujo de publicaciones que abarcan todos los campos de la actividad intelectual en este arte. Partituras, tratados técnicos, estudios críticos, históricos o biográficos, realizados con profundo conocimiento y responsabilidad, han hecho de las ediciones de música o sobre música de los Estados Unidos el aporte más considerable y valioso de los últimos años en estas materias. Silenciados, temporalmente al menos, sus hogares europeos, la Musicología ha encontrado en ese país terreno fértil para su desarrollo. Por otra parte, gran número de las personalidades europeas de mayor brillo en las ciencias o el arte musicales prosiguen su labor y la acrecientan en un medio que con tanta generosidad las ha acogido para brindarles cuantos recursos necesitan en orden a su trabajo. Ocurre así que, al presente, puede hallarse en lengua inglesa cuanto de mérito estaba disperso en las otras. La bibliografía musical norteamericana, a la vez que ofrece nuevos volúmenes sobre la técnica, la estética o la historia de la música, fruto de la investigación de especialistas destacados, ha recogido lo sustancial de los estudios precedentes. Quizá ningún otro de entre éstos mereciera tanto su nueva impresión como el «*Harmonielehre*» de Schönberg, que acaba de aparecer traducido por D. W. Adams en la *Philosophical Library* de Nueva York.

Desde que se publicó el Tratado de Armonía de Schönberg en Alemania el año 1911, forman legión los libros de esta especie que han ido surgiendo. Ni los más recientes, que recogen un caudal de experiencia en extremo considerable, invalidan los sagaces conceptos de Schönberg ni sobrepasan lo inteligente de su método. El *Harmonielehre* es una obra perfecta entre las de su índole. Las posiciones estéticas o técnicas adoptadas por Schönberg en determinados períodos de su producción musical han experimentado, hasta por su propia parte, toda suerte de rectificaciones. A la altura de hoy no es difícil distinguir lo que no pasó de un terreno experimental,—eso sí, audacísimo, y beneficioso por tanto, como todo estímulo lleno de vida,—de lo que son logros ciertos en sus obras. Enrichido por sus continuas búsquedas, dirigidas con preferencia al área armónica, y sostenido por su magnífica objetividad, el Tratado de Armonía sobrenada de las aguas borrascosas en que, si no naufragaron, estuvieron a punto de ese término otros esfuerzos de esta gran personalidad.

Con recto criterio, el traductor ha suprimido en la edición que comentamos las extensas disertaciones estéticas o polémicas que Schönberg situó entre la materia puramente didáctica de su libro.

Fué escrito este entre 1905 y 1910, en los años en que cuaja y empieza a manifestarse al exterior un fundamental cambio de estilo en Schönberg. El músico post-romántico que venera a Mahler y marcha por las rutas de un evidente wagnerismo, cuyas consecuencias extrema, («Verklärte Nacht», «Gurre Lieder», «Pelleas et Melisande»), se ha transformado, casi súbitamente para quienes desconocen el íntimo proceso interior de sus ideas, en el autor del Cuarteto Op. 10, la Sinfonía de Cámara y el Pierrot Lunaire. Del cromatismo wagneriano a la atonalidad y el sistema de los doce tonos, el paso decisivo estaba dado. El Harmonielehre ostenta una dedicatoria a Gustav Mahler. Sus pruebas de galerada son corregidas por Alban Berg y Anton von Webern, entre otros discípulos de Schönberg que no alcanzarían tanta notoriedad. La inclinación espiritual a que responde, no puede ser más clara. Ahora bien, el Harmonielehre es sobre todo un libro didáctico y la más admirable objetividad se impone. Schönberg declara en el prólogo que su obra no es otra cosa que un tratado de «armonía tradicional». Y lo es e insuperable, como ya lo dijimos.

Desde las primeras lecciones se instruye al estudiante con un sistema riguroso en las bases inalterables de la Armonía. Se comienza por fijar la naturaleza de las triadas armónicas en nuestro modo mayor, para considerar en seguida sus enlaces naturales, la determinación del sentido de la tonalidad por las fórmulas de apertura y de cierre o cadencia de los ejercicios que se llevan a cabo sobre esas bases sumarias. A continuación, se estudia el distinto valor de los acordes, por sus inversiones o la adición de nuevos intervalos sobre la quinta. Los acordes de séptima (justa, aumentada y disminuída), los de novena, la preparación de las modulaciones, etc., entran, de una forma práctica, a enriquecer las posibilidades del incipiente compositor. Que como tal, con pleno uso de sus dotes creadoras, viene dominando el lenguaje armónico. Schönberg no incluye en su tratado los ejercicios de rigor en otros: melodías dadas *para armonizar* o bajos cifrados. Entre las líneas del texto no figuran otras notas musicales que las de ejemplos con que el profesor ilustra sus explicaciones. Desde la partida, el estudiante, sobre los conocimientos que adquiere, construye sus propias melodías y sus bajos. Experimenta así con la mayor autenticidad en el terreno armónico. Sus pequeñas composiciones son intentos de aplicación de las lecciones recibidas a las necesidades de su intuición musical, primero; de su propia expresión, finalmente. Cuando por estos medios «hace suya la armonía tradicional», la experiencia armónica acumulada por largos siglos, la función del profesor concluye. El alumno es situado por el más radical innovador de la ciencia armónica ante los problemas que se agitan en el arte moderno, pero apto ya para encontrar su verdadero camino. Con tanto respeto para el íntimo sentir de cada compositor en vías de formarse se produce Schönberg, que sólo en un postrer capítulo del Harmonielehre, que es como un apéndice, explica sus teorías sobre la escala de tonos enteros, los acordes formados por agregaciones de cuarta y las demás caracte-

rísticas y posibilidades de la técnica que por entonces él crea y no sin pasión.

Un nacionalismo obcecado impidió por mucho tiempo que Schönberg autorizase la traducción de su Tratado de Armonía. Aparece ahora por primera vez en distinta lengua que la alemana, lo que sin duda impidió a este valioso libro ser clásico y consultado como merece en los centros de enseñanza musical de nuestros días.

S. V.

*Pereira Salas, Eugenio.*—«*El Centenario de la Canción Nacional de Chile*». Imprenta Universitaria. Santiago, 1948

Aunque los estudios histórico-musicales en la América del Sur han comenzado a desarrollarse sobre una base científica en fechas recientes, su incremento actual y el relieve alcanzado por algunas de las personalidades que los cultivan prestan ya en este aspecto a la musicología americana una fisonomía inconfundible. Eugenio Pereira Salas y la obra que lleva cumplida en la historia de la música chilena y en la investigación del folklore nacional se cuentan en el primer plano de esos valores. Profesor de Historia de América en el Instituto Pedagógico, profesor de Historia del Arte Americano en la Escuela de Bellas Artes y profesor-jefe de la Sección Folklore en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Pereira Salas reúne a su sólida formación de historiador, un conocimiento de la música y una sensibilidad para este arte poco comunes. Estas cualidades le han permitido dar a las prensas libros como sus *Orígenes del Arte Musical en Chile* o *Cantos y Danzas de la Patria Vieja*, entre otras, que cada día adquieren mayor resonancia por lo acabado de su forma, el ágil criterio y la copiosa y bien ordenada documentación que encierran.

El opúsculo que motiva estas líneas contiene una conferencia pronunciada por Eugenio Pereira en la Universidad de Chile durante las fiestas de conmemoración del Primer Centenario de la Canción Nacional (1847-1947). Se publica ahora esta conferencia en edición de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. El buen gusto en el relato, la profunda penetración en la materia considerada, que tan bien conocen quienes frecuentan las páginas de esta revista, —de las que Pereira Salas es asiduo colaborador,—da al tema, que de otra forma pudo haber sido árido, un peculiar atractivo.

Como exordio de su trabajo, Pereira Salas historia los himnos, religiosos o seculares, que precedieron en los tiempos de la colonia a la futura Canción Nacional. Las estrofas encendidas de los cantos de la revolución liberal española, los cantos patriotas que surgen en el país desde las primeras luchas por la independencia, el Himno a la Batalla de Yervas Buenas (1813), el del Instituto Nacional (1813), y el primer Himno Oficial (1819), que compuso Manuel Robles sobre versos de don Bernardo Vera y Pintado, cubren la etapa siguiente, mientras se asientan las bases del nuevo Estado. El Himno de Robles fué el de Chile desde 1820 a 1828, en cuyo 23

de Diciembre fué desplazado por la hasta hoy Canción Nacional Chilena.

El autor de este escrito va situando, con rápidos y precisos rasgos, a las personalidades aludidas en este proceso histórico: Camilo Henríquez, Vera y Pintado, el maestro González, Robles, Lafinur, Carnicer. ¿Cuándo compuso este último, uno de los muchos compositores de escasa talla del romanticismo español, la música de la Canción Chilena? Pereira Salas cree todavía insoluble el enigma que existe sobre este extremo. La edición príncipe de la partitura no tiene fecha ni pie de imprenta. El musicólogo español Mitjana afirma que Carnicer compuso hacia 1826 «un gran número de himnos nacionales». Ni siquiera es seguro que se ejecutara la Canción de Carnicer en Chile en 1828, como consigna Zapiola. En 1847, una gestión del Encargado de Negocios de España, para proceder a un cambio de texto en el Himno, halló eco en el Ministro del Interior y de Relaciones Exteriores, don Manuel Camilo Vial. Las estrofas de Vera y Pintado conservaban todo el desafiador ímpetu de las guerras por la Independencia; algunos exaltados conceptos herían la susceptibilidad de los españoles. El poeta Eusebio Lillo fué encargado por el Ministro de componer las nuevas estrofas. Pereira Salas informa de las distintas versiones y de las correcciones experimentadas por los versos de Lillo hasta alcanzar la forma definitiva con que fueron incorporados a la música de Carnicer, en 1848. Los cambios que, en el correr del tiempo, han sufrido música y poesía de la Canción Nacional, así como la reseña de los esfuerzos encaminados a la conservación de su primitivo sentido, ocupan las últimas páginas de este folleto.

S. V.

*Orrego Salas, Juan.*—«*Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón*», para piano. *Contemporary Music Series. Hargail Music Press. Nueva York. 1948*

Repetidas veces nos hemos referido en estas columnas a uno de los más grandes problemas que pesan sobre la música chilena contemporánea en orden a su normal difusión: la carencia de una editorial de música. Este problema ha alcanzado caracteres agudos al presente. Mal que bien hasta hace unos años algo de música chilena se imprimía en el país. Si no partituras de orquesta, las corales y gran número de piezas para canto y piano o instrumentos solistas vieron la luz en los suplementos que incluía la Revista de Arte de la Facultad de Bellas Artes. Hoy el compositor chileno no encuentra otra vía en este aspecto que recurrir a la edición por su propia cuenta, demasiado costosa y nunca bien distribuida, o esperar el milagro de que las únicas prensas que existen con capacidad de imprimir música, las de la Casa Amarilla, quieran hacer un hueco en sus publicaciones habituales de tangos y boleros al arte musical que reporta beneficios mucho menos crecidos.

El Instituto de Extensión Musical, que recientemente ha esta-

blecido premios de estímulo a los compositores, no dispone de recursos para emprender por sí sólo la edición musical. Las gestiones realizadas el año pasado por el Instituto de Investigaciones Musicales en su sección de publicaciones, fracasaron ante la incompreensión de la única empresa editora que podría cooperar al desarrollo de esta función. Así, los músicos chilenos están condenados a ver circunscribirse al área nacional,—que es hasta donde pueden abarcar las copias manuscritas sin grave riesgo de pérdida,—el conocimiento de sus producciones. El movimiento musical chileno, sin duda uno de los más interesantes en la América actual, se ve frustrado en las repercusiones a que legítimamente tiene derecho por esta traba fundamental. ¿Es dable exigir a las editoriales extranjeras lo que en el país no sabe hacerse? Si muy de tarde en tarde aparecen fuera de Chile algunas obras de músicos nuestros, si apenas por los nombres son conocidas fuera del ambiente nacional las personalidades de mayor relieve con que contamos, ello obedece a lo normal de unas circunstancias adversas como ningunas a la difusión de la música artística que entre nosotros nace.

Da fuerza a las reflexiones esbozadas la suerte corrida por la obra que motiva este escrito. Las «Variaciones y Fuga sobre un pregón», para piano, de Orrego Salas fueron compuestas durante la residencia de su autor como becado de la Fundación Guggenheim en Estados Unidos. Música excelente, como mucha de la que aquí se escribe, ha seguido en su relación con el público internacional el camino sin tropiezos de que gozan los músicos de otras latitudes. Llamó primero la atención de los círculos versados, en las audiciones que su propio creador o intérpretes que tuvieron ocasión de conocerla manuscrita ofrecieron de ella. Pasó después, por el interés de aquellos intérpretes, al área de los conciertos públicos. Dos o tres pianistas, que solicitaron copiarla, la incluyeron en su repertorio y en seguida apareció el editor que la ha puesto al alcance de cuantos se interesan por ella, con fines de ejecución pública o privada, solistas del piano o simples gustadores de la música, estudiosos o aficionados. Es decir, sigue la vía normal, insistimos, de desarrollo de una composición de música. Centenares de personas que no tienen contacto con el autor leerán estas notas o extraerán de ellas versiones acabadas. Algún día sabremos que se ejecuta en Londres o en Budapest, como en Lima o Buenos Aires. Esa música vivirá por sí misma, como debe vivir una creación de arte que de veras existe. ¿Por qué tanta y tan admirable música chilena para orquesta para coros, para canto, para violín, etc., no ha de tener derecho sino a una existencia de invernadero, entre las cuatro paredes de nuestro estrecho ámbito? Lo aciago de las circunstancias a que nos referimos es cuestión a la que urge buscar salida. Para ceñirnos al caso del mismo Orrego Salas, ¿qué interesa más al verdadero conocimiento del arte chileno, la expansión de sus piezas para piano o la de sus obras de mayor aliento, como la Cantata de Navidad o la Obertura Festiva? No hay duda en la respuesta. Y ahí están los Conciertos para violoncello y para violín de P. H. Allende, la Sinfonía Romántica de Soro, el Alsino y la Fantasía para piano y or-

questa de Leng, la Sinfonía o la Suite para cuerdas de Santa Cruz, el Friso Araucano de Isamitt, los Conciertos para piano de Amengual y Letelier, los poemas orquestales de Bisquerdt, una multitud de obras excelentes cuyo solo vivir es ser incluidas, a la vuelta de años, en alguna de las temporadas sinfónicas que se organizan entre nosotros. Si la iniciativa particular no basta, si las instituciones públicas no pueden cargar de por sí solas con los gastos que implica una empresa de esta envergadura, ¿por qué no sumar los esfuerzos de todos para derruir este dique nefasto a la expansión de nuestra música? La fundación de una cooperativa de compositores entregada a estos fines, que pudiera subvencionar el Instituto de Extensión Musical o la Universidad de Chile directamente, podría constituir un valioso paso hacia la solución ansiada.

Los pensamientos que me acosan en primer término al considerar música impresa, me han llevado lejos del propósito que debió cumplir esta reseña. La edición de las «Variaciones y Fuga» de Orrego Salas hecha por la Hargail Music Press es impecable desde el punto de vista técnico. No existe error alguno de impresión,—aunque se ha dejado de grabar la dedicatoria al músico argentino Alberto Ginastera,—y la notación es clara y bien distribuída para su lectura. La obra del joven compositor chileno ha sido colocada en el lugar que merece y que ocupa con plena dignidad en esta colección de música contemporánea.

S. V.

*Vicente T. Mendoza.—La Décima en México. Publicaciones del Instituto Nacional de la Tradición. Buenos Aires, 1947.*

El distinguido investigador y presidente de la Sociedad Folklórica de México aborda en este libro uno de los temas más interesantes de la música popular hispanoamericana, las relaciones entre la Décima, vehículo poético de los cantores del pueblo, y su estructura rítmica. Ciñendo con toda prolijidad el tema, estudia primero la aparición de la Décima en México durante los años heroicos de la conquista. Busca sus lejanos orígenes en España y sigue su evolución en los años virreinales, en que esta forma estrófica se desborda por regiones y provincias, dejando huella tangible del fervor con que es cultivada. Analiza la documentación que ha conseguido, en hojas volanderas, impresos raros, compilaciones religiosas y forma con ella una antología de proporciones considerables. Puede decirse que los glosadores han escrito una historia de México, historia peregrina a ratos, apasionada siempre, acertada muchas veces. La clasificación de tan variado material impreso, obliga al compilador a una agrupación por tema que llega a ocho subtipos. El capítulo XXVIII, el más importante en lo que a la música se refiere, realiza el examen literario y musical de la «Valona».

El profesor Mendoza, a cuya actividad se deben aportes decisivos en el campo de la musicología, ofrece en esta producción un

---

cuerpo folklórico que permitirá a los estudiosos abordar, con conocimientos de las fuentes impresas, un estudio comparativo de la Décima.

E. P. S.

*Bonifacio Gil.—Hallazgo hecho de veintiocho canciones populares de Extremadura en los años de 1884-1885. Badajoz, 1946*

Incansable estudioso del folklore de la región extremeña tan unida a la historia colonial de América por ser patria de origen de hombres de la talla de un Pedro de Valdivia, el musicólogo Don Bonifacio Gil, reúne en este folleto el material que en forma inusitada puso en sus manos el señor Antonio Rui-Díaz. Es un material misceláneo de danzas, villancicos, romances y canciones infantiles que glosa el compilador. Nos llaman la atención un: «Punto de la Habana» que en su forma estrófica equivale a una de esas décimas glosadas que nuestros campesinos llaman «de ponderación». Curioso es también el «juego del Mambro» que corresponde con una variante chilena del romance de «Las señas del esposo». En resumen una nueva contribución de las muchas que la diligencia de Bonifacio Gil ha aportado al estudio de su tierra extremeña.

E. P. S.

*Colección de música coral antigua.—Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1948*

Las Ediciones Ricordi de Buenos Aires acaban de poner en circulación doce cuadernos de música que contienen la primera serie de su interesante «Colección de música coral antigua», publicada bajo la inteligente revisión del compositor y musicólogo Guillermo Graetzer. Esta primera serie contiene obras de los grandes músicos del siglo XV a comienzos del XVIII. Figuran entre ellos los nombres de Pierre de la Rue, Guillaume Dufay, Johannes Eccard, Heinrich Finck, Johann Staden, Garci-Muñoz, Carlo Gesualdo, Hans Leo Hassler, Marco Antonio Ingegneri, Orlando de Lasso, Thomas Morley, Pelestrina y Victoria. En la segunda serie de la «Colección de música coral antigua» se incluirán composiciones de Monteverdi, Banchieri, Azzaiolo y Orazio Vecchi.

De música moderna, Ricordi Americana ofrece en estos días una edición revisada de los Preludios para piano de Claude Debussy. De este mismo músico ha publicado Ricordi el mes pasado la suite «Pour le piano» y un arreglo para piano de la «Petite Suite». La transcripción de la Petite Suite ha sido realizada por John Montes.

## LIBRO APARECIDOS

## PARTITURAS

- WALTON, WILLIAM. Cuarteto en La menor. Oxford University Press. 1947.
- WILLIAMS, VAUGHAN. Cuarteto en La menor. Oxford University Press. 1948.
- RAWSTHORNE, ALAN. Tema y Variaciones para cuarteto. Oxford. Univ. Press. 1948.
- COOKE, ARNOLD. Cuarteto 1941. Oxford University Press. 1948.
- English Instrumental Music of the 16th.-17th. Centuries. Music Press Inc. Nueva York. 1948.
- Psalmody in 17th. Century America. Music Press Inc. N. Y. 1948.
- Early Symphonies and Concertos. (Sinfonía en Sol mayor de Gossec). Music Press Inc. N. Y. 1948.
- WILLIAMS, VAUGHAN. A Sea Symphony. Versos de Walt Whitman. Stainer and Bell Ltd. Londres. 1948.
- TIFFETT, M. Sinfonía 1945. Schott & Co. Ltd. Londres. 1948.

TIFFETT, M. Concierto doble para orquesta de cuerdas. Schott & Co. Ltd. Londres. 1948.

## BIOGRAFIAS.—HISTORIA

- BAKER, THEODORE. Biographical Dictionary of Musicians. Cuarta edición. Ed. Schirmer. Nueva York. 1948.
- SCHOLES, PERCY A. «The Mirror of Music». 2 volúmenes. Novello and Company Ltd. Londres. 1948.
- BUHOFZER, MANFRED. Music in the Baroque Era. Ed. Dent & Sons. Ltd. Londres. 1948.
- GAL, HANS. The Golden Age of Vienna. Ed. Max Parrish. Londres. 1948.
- COTON, A. V. The New Ballet. Ed. Dobson. Londres. 1948.
- SAINT-FOLX, G. de. The Symphonies of Mozart. Ed. Dobson. Londres. 1948.
- SAMPSON, GEORGE. Seven Essays. Ed. Cambridge. University Press. 1948.
- DEMUTH, NORMAN. ALBERT ROUSSEL. United Music Publishers. Londres. 1947.

## REVISTA DE REVISTAS

9 Artes. Buenos Aires. Junio de 1948.

Condición del artista en el siglo XX; El derecho a no ser purgado  
 Significado de las danzas modernas  
 Nuevo derrotero de la pintura en Europa  
 La contribución de Edgar Varese a la música experimental  
 Un gran escultor de América

William Shakespeare  
 Ana Itelman  
 Juan Bay  
 Juan Carlos Paz  
 Emilio Pettoruti

*Revista Venezolana de Folklore.* Caracas. Venezuela. Julio-Diciembre, 1947.

Desarrollos recientes de los estudios folklóricos en los Estados Unidos  
 Folklore y Cultura

Stith Thompson  
 Juan Liscano