

El Tercer Festival de Caracas estará enmarcado dentro de las líneas siguientes: a) *Incremento y Divulgación de la Música Americana*. El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes encargará obras a los más destacados músicos del continente, las que serán estrenadas durante el Festival.

b) *Incremento de la Creación Musical en América Latina*. Próximamente se darán a conocer las bases del Concurso para compositores Latinoamericanos no mayores de 35 años. Habrá dos premios: uno para música sinfónica y otro para música de cámara.

c) *Divulgación de la música experimental*. Paralelamente a los conciertos sinfónicos y de cámara, se realizarán audiciones de música experimental; electrónica y concreta.

d) *Fundamento y proyecciones de la Música Contemporánea*. En este III Festival de Música de Caracas, además de los conciertos se efectuará también un *Congreso Musical*, en el que se debatirán los problemas históricos, técnicos y estéticos de la música contemporánea.

La organización y realización de los Festivales de Música de Caracas, como también el Congreso Musical, han sido encomendados a la Comisión de Estudios Musicales integrado por los señores Inocencio Palacios, Presidente; Víctorino Márquez Reverón y Alfredo Gerbes, actuando como Secretario Ejecutivo el señor Eduardo Lira Espejo.

CUATRO CENTENARIOS

Federico Heinlein

En 1865 vieron la luz del viejo continente cuatro músicos que, si bien no alcanzan títulos capitales de gloria, han inscrito su nombre con letra firme en la historia cultural de sus respectivos países.

Acaso el más importante de ellos, aunque tal vez el menos conocido entre nosotros, sea EMILE JAQUES-Dalcroze, nacido en Viena, de padres suizo-franceses, el 7 de julio de aquel año. De niño se trasladó a Ginebra, donde junto a las humanidades hace estudios particulares de música, que después prosigue en el conservatorio. Luego lo vemos en París como acompañante e improvisador. Brevemente vuelve a su ciudad natal, donde asiste a las clases de Anton Bruckner y Robert Fuchs. Más tarde cursa composición en la capital francesa, con Delibes y Fauré.

A los 25 años es director de orquesta en Argel, donde se agrega el Dalcroze —lugar natal de su padre— para distinguirse de otro compositor de apellido Jaques. Fuerte impresión le causan los ritmos incisivos de

la música árabe. En 1892 es nombrado profesor de solfeo y armonía en el conservatorio de Ginebra. A lo largo de su vida compone numerosas obras, participa con vivo interés en la creación de los músicos, literatos y artistas plásticos contemporáneos, es amigo de Fauré y Honegger. Posee un admirable don de improvisar al piano. Sus canciones se difunden rápidamente, sobre todo en la Suiza francesa. Alumnos suyos son, entre otros, Ernest Bloch y Jean Binet.

Sin embargo, su fama se cimienta en su obra de pedagogo, mucho más que en la de compositor. Descontento con la falta de imaginación auditiva de sus alumnos, elabora un sistema propio para desarrollarla. Luego se da cuenta de que el entrenamiento del oído, por sí solo, no basta. Reconoce que “el elemento más fuertemente perceptible en la música, aquél que comunica de manera directa con la vida, es el ritmo, el movimiento”. Descubre que los factores musicales básicos —sonido, ritmo, dinámica— tienen su correspondencia inmediata en procesos físicos. Trata de “crear, con ayuda del ritmo, una rápida corriente de comunicación entre cerebro y cuerpo, para lograr que el sentido rítmico se convierta en sensación física”. Intuye cómo puede desarrollarse, no sólo la musicalidad sino el ser entero, a través de un método que combina el movimiento rítmico, la educación auditiva y la improvisación. Sus experiencias se cristalizan en un sistema de 22 ejercicios de ritmo, solfeo e improvisación, correlacionados. Viaja por Europa con grupos de alumnos para demostrar las bondades de su método, el que encuentra eco en todas partes, de tal manera que hoy resulta imposible aquilatar la plena significación de su obra pedagógica.

Con el correr del tiempo no han faltado quienes pervirtieran el método, permitiendo que degenerara en mera gimnasia con fondo sonoro. Jaques-Dalcroze mismo nunca dejó de recalcar que su sistema es de *escencia musical*. Por medio de él desea —lo establece en el prefacio de su libro fundamental “Gimnasia rítmica”, publicado en 1906— “canalizar las fuerzas vivas del ser humano, disputárselas a las corrientes inconscientes y orientarlas hacia una meta definitiva, que es la vida ordenada, inteligente e independiente”. Concluye diciendo que “la gimnasia rítmica tiene como propósito el perfeccionamiento de la fuerza y flexibilidad de los músculos dentro de las proporciones del tiempo y del espacio (música y plástica)”.

Los hallazgos del maestro tuvieron repercusión especialmente vivida en Alemania, donde se funda, pocos años antes de la pri-

mera guerra mundial, el "Instituto de Música y Ritmo" en Hellerau, cerca de Dresde, capital de Sajonia. Allí acuden interesados de todo el mundo para estudiar con Jaques-Dalcroze, quien perfecciona su método en continuo intercambio espiritual con artistas e investigadores. Numerosos músicos, formados o en ciernes, trabajan con él. Para las anuales presentaciones públicas del instituto llegan visitas como: Claudel, Shaw, Nijinsky, Diaghilev. Este último pide que le recomienden quien instruya a los integrantes de su compañía. Se escoge a Miriam Rambach, cuya influencia sobre Nijinsky se notará en los elementos gimnásticos que éste introduce en algunas coreografías. Más adelante, bajo el nombre adoptado Marie Rambert, la misma profesora será un factor valiosísimo en la evolución del ballet moderno inglés.

El método de Jaques-Dalcroze ha encontrado aplauso, reconocimiento y gratitud de hombres de ciencia, educadores, artistas de toda laya. En la impresionante lista se encuentran, entre muchos otros, los doctores Forel y Claparède; gente de letras y de teatro como Georges Duhamel, Henry Bordeaux, Jean Cocteau, Georges Pitoëff, Charles Dullin; y, naturalmente, una hueste de músicos, de la que mencionaremos, al azar, los nombres de: Ansermet, Martin, Cortot, Casella, Fauré, Honegger, d'Indy, Messager, Pierré, Roussel, Mengelberg, Granados, Rajmaninov y Paderewski.

Ya en 1906, atestigua el profesor Claparède, "se ha comprobado que los ejercicios eurítmicos hechos en los colegios para niños retardados y anormales tuvieron una influencia educativa enorme, tanto sobre la inteligencia como sobre el carácter". Poco después afirma Alfredo Casella que "la Gimnasia Rítmica de Jaques-Dalcroze constituye sin duda el descubrimiento más importante de los últimos 20 años en el terreno de la pedagogía musical moderna". Ya en 1923, la batalla está ganada. De ese año datan los homenajes de Cocteau, quien saluda a Jaques-Dalcroze con el elogio "en plena época vaga, confusa, flotante, impresionista, usted ha salvado el movimiento del cuerpo"; y de Edouard Risler: "El éxito no se ha hecho esperar. Jamás una idea se ha difundido con mayor fuerza persuasiva. Estoy convencido que su vuelo ya no se detendrá".

Como dijimos, la irradiación de la personalidad y del método de maestro ha tenido efectos de transcendencia incalculable. Hoy en día, la educación rítmico-auditiva es ramo básico de la pedagogía musical. Cobra especial importancia en la formación del párvulo y en el trabajo con niños o adultos difíciles.

Hay escuelas del sistema en varias partes del mundo, siendo su centro el "Instituto Jaques-Dalcroze" de Ginebra, establecido en 1915. La pronta acogida internacional que encontró la Gimnasia Rítmica la revela, entre otras cosas, el hecho de que en 1922 la obra "Ritmo, música y educación", resumen de las experiencias y enseñanzas del autor, se edita simultáneamente en francés, inglés y alemán.

Decisivo ha sido el ascendiente del sistema sobre estilo y expresión de la danza moderna. Gran parte de la correspondencia entre música y representación, exigida hoy día por cada espectador sensitivo, se debe a los postulados de Jaques-Dalcroze, que se traducen en el movimiento plástico como producto de la imagen sonora. O sea, la música, en vez de figurar como telón de fondo, es realmente interpretada. La danza impresionista germana proviene de esa fuente. Muchos bailarines y profesores de diversas nacionalidades han recibido aquella saludable formación, entre ellos Alejandro Sajarov y Uday Shankar, Kurt Jooss y nuestra Andrée Haas.

Aunque bastante impedido por una dolencia reumática, el maestro mantuvo su enseñanza personal en el instituto de Ginebra hasta poco antes de su muerte, dirigiendo el curso durante los últimos años desde su silla de ruedas. Falleció el 1º de julio de 1950.

Una figura opaca parece actualmente ALEXANDER Konstantinovich GLAZUNOV, nacido en San Petersburgo —hoy Leningrado— el 10 de agosto. El siglo pasado pensaba distinto. Temprano llamó la atención por su talento musical, desarrollado en clases particulares con Rimsky-Korsakov. Su primera sinfonía, revisada más tarde, se estrenó bajo la dirección de Balakirev, agradeciendo los aplausos, para asombro del público, un colegial de 16 años. Borodin lo saluda como "niño de la suerte", Balakirev lo califica de "joven Glinka". Rimsky-Korsakov describe la sinfonía como "juvenil de inspiración, pero madura en cuanto a técnica y forma". Según su profesor, Glazunov "no necesitó estudiar mucho. Se desarrollaba, no de día en día sino de hora en hora". Su primera obra publicada fue un cuarteto de cuerdas, seguida de una suite para pianoforte sobre las notas S-A-C-H-A (Mi bemol-La-Do-Si-La), diminutivo ruso de su nombre, Alejandro.

Ante la inmediata aprobación pública y la independencia económica de la que gozaba como hijo de un conocido editor y librero, desde los 18 años se dedicó exclusivamente a la composición. Con un millonario excéntrico, M. P. Belaieff, viajó en 1884 a Weimar, donde Liszt ejecutó la Primera Sinfonía, vaticinando

que "este compositor dará que hablar en todo el mundo". El mecenas ruso ofreció a su joven amigo imprimir la partitura, y fue con ese fin que fundó en Leipzig la editorial de música rusa Belaieff, actualmente trasladada a Bonn.

De vuelta en su ciudad natal, Glazunov se incorporó —no obstante la considerable diferencia de edad— al grupo de Borodin, Cui, Balakirev, Rimsky-Korsakov y Lladov. Después de la muerte de Borodin, colaboró con su profesor en la terminación de la ópera "El Príncipe Igor", componiendo todo el tercer acto, completando varias otras escenas y reconstituyendo, gracias a su prodigiosa memoria musical, la obertura que el autor le había tocado en el piano, años atrás.

Fue un compositor de notable productividad, que a menudo dirigía sus propias obras. En conciertos efectuados con motivo de la Exposición Mundial de París de 1889 dirige su Segunda Sinfonía y el poema sinfónico "Stenka Rasin", según Paul Dukas "una de las mejores creaciones de la música rusa". Hacia fines del siglo escribe tres ballets, entre ellos "Raymonda" y "Las estaciones", que gozan de popularidad en Rusia hasta el día de hoy.

A quienes lo recuerdan sobre todo por el innocuo Concierto para violín op. 73, les resulta difícil imaginar el revuelo que causaran todas aquellas composiciones, y no sólo entre el gran público. "Cada una de sus nuevas obras fue acogida como acontecimiento musical de primer orden", relata Stravinsky, confesando que en aquel entonces tomó por modelo las primeras sinfonías, fascinado con la técnica asombrosa que revelaban.

Gracia a su maestría de orquestador, músicos de la talla de Rimsky-Korsakov, Scriabin y Rajmaninov buscan su consejo. Glazunov tocaba piano, cello, clarinete, corno, trombón y batería. En 1899 fue contratado como profesor de instrumentación y contrapunto en el conservatorio de San Petersburgo. A los 40 años lo nombran director del establecimiento, aunque nunca había sido alumno de ninguna academia. Sin abandonar la composición ni los conciertos que ofrecía en el extranjero, ejerció el cargo hasta 1928, destimando su sueldo a la creación de becas. Formó la orquesta de estudiantes y el taller de ópera del plantel. Debido a la amplitud de sus tareas creadoras, educacionales y honoríficas, como presidente de sociedades y fundaciones, fue por mucho tiempo la figura más señera e influyente en la vida musical de su país.

La República Soviética le confirió el título de "Artista del Pueblo". Con todo eso, prefirió el exilio y pasó sus últimos años en

París, donde falleció el 21 de marzo de 1936. Su fecundidad no disminuyó con la vejez, y se afirma que el Concierto para saxofono que publicó tres años antes de morir es una de sus mejores obras.

Glazunov ocupa una curiosa posición intermedia en la historia de la música rusa. En cuanto a estructura monumental y polifonía elaborada supera a los miembros de la escuela de San Petersburgo. Constituye un eslabón entre éstos y sus seguidores o alumnos como Stravinsky y Shostakovich. Influenciado por el folklore de su patria, la liturgia ortodoxa y los sinfonistas germanos, evoluciona del neorromanticismo ruso hacia moldes más y más convencionales que fusionan las tendencias de "los Cinco" con la orientación algo más occidental de Chaikovsky.

El caso suyo muestra, como pocos, la relatividad de todo juicio. Otrora ensalzado como "el Brahms ruso", a nosotros nos parece caído, pálido, deleznable. Y no somos los primeros. Ya hace 40 años, cuando Glazunov estaba en la cúspide de la fama, Boris de Schloezer se atrevió a tildarlo de "académico y ecléctico, para quien el clasicismo se reduce y una suma de recetas y fórmulas".

Sic transit gloria mundi.

PAUL ABRAHAM DUKAS, figura noble y fina, verdadero humanista entre los músicos de su época, nació el 1º de octubre de 1865 en París y murió allá mismo el 17 de mayo de 1935. Condiscípulo de Debussy en el curso de composición de Ernest Guiraud, abandonó el conservatorio a los 24 años, rompiendo vínculos con toda enseñanza de tipo académico y resuelto a emprender él solo su formación. Hace sólidos estudios clásicos, educa su juicio, pulimenta su técnica y se vuelve cada día más exigente consigo mismo. Se forja una situación expectable entre los jóvenes compositores franceses con su obertura al "Polyeucte" de Corneille y la Sinfonía en Do. Sin embargo, hasta el día de hoy, la fama de Dukas deriva, en el fondo, de una sola obra orquestal, el scherzo sinfónico "El aprendiz de brujo", basado en la balada homónima de Goethe. Estrenado bajo la dirección del compositor en 1897, es una pieza de música descriptiva escrita en estilo algo similar al Till Eulenspiegel, de Strauss, conteniendo, por lo demás, evidentes reminiscencias de la fragua de Sigfrido. El entusiasmo del público sorprendió al autor, que había pretendido, con esprit galo, hacer más bien "una especie de sátira del poema sinfónico". El trozo se incorporó al repertorio de todas las orquestas, fue montado como ballet por Serge Lifar y adquirió popularidad mundial

en la versión dirigida por Stokowsky —con los dibujos animados de Oskar Fischinger que presentan como protagonista al Ratón Migué-lito— en la película "Fantasia" de Walt Disney.

Logros acaso más importantes constituyen la Sonata en Mi bemol menor, de 1901, dedicada a Saint-Saëns, una de las últimas grandes obras pianísticas nacidas de la tradición del siglo XIX, y, dos años más tarde, "Variaciones, Interludio y Final para piano sobre un tema de Rameau", vástago lejano del op. 120 de Beethoven. La producción restante del compositor es reducida por su severa autocrítica. Notables aciertos contiene la ópera "Ariane et Barbe-Bleue", estrenada en 1907. Bruno Walter, maravillado, consideró este cuento en tres actos "la más hermosa y completa partitura lírica escrita en Francia desde hace medio siglo", haciendo caso omiso del Pelléas de Debussy. A menudo se han señalado las similitudes entre estas óperas sobre dramas de Maeterlinck. Sin embargo, en Ariane, según Henri Prunières, "la manera de Dukas es muy distinta de la debussiana. Ya no hay aquí el equilibrio total entre palabra y sonido. La música triunfa en forma decidida. Cada acto es sinfónicamente estructurado como un gran final de Mozart".

Después del suntuoso poema danzado "La Péri" que presenta en 1912, el creador se envuelve en silencio, interrumpido sólo por breves contribuciones a "tombeaux". Dos años después de la muerte de Debussy le dedica "La plainte, au loin, du faune", evocativa página pianística, testimonio de aprecio y congoja. Punto final a sus composiciones pone, en 1924, el cantador "Sonnet de Ronsard" para la conmemoración del cuarto centenario del poeta renacentista. Pocas semanas antes de su muerte destruye todos sus manuscritos musicales inéditos, entre los que algunos amigos recuerdan un poema sinfónico, una sonata para violín y piano, una segunda sinfonía, un drama lírico y dos ballets.

Relativamente conservador en sus armonías, Dukas es un melodista conciso, de ritmos claramente contorneados. Empleando el idioma moderno de su época y ambiente, no deja de imprimirle un sello propio. Las obras orquestales lo muestran como instrumentador consumado, tendiente a buscar sonoridades macizas, pero brillantes, más parecidas a Wagner que a Debussy. Paul Valéry admira a Dukas por "la ruptura evidente y franca con todo lo fácil", por "la severidad en la búsqueda de sí mismo y en la persecución de la poesía pura de su arte". Elevado por encima de rencillas y vanidades humanas, espíritu superior e independiente, lleno de

intereses artísticos, fue nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes en 1934. Durante años escribió para varios periódicos. La colección póstuma de sus artículos muestra un cabal aquilatamiento de Rameau, de Gluck, de Berlioz. Colaboró con la casa Durand en ediciones de maestros del teclado como Rameau, F. Couperin, D. Scarlatti y Beethoven.

Pedagogo admirable, enseña orquestación y composición, por muchos años, a un grupo numeroso de alumnos que lo estima hasta la adoración. Su carácter límpido le granjea la simpatía general. Amigo de Debussy, íntimo de Albéniz, estimula y guía a toda una escuela que de él y sus obras aprende los arcanos de la instrumentación. Entre sus discípulos se encuentran Turina y Messiaen, Dinu Lipatti y Henri Tomasi, Elsa Barraine y Henri Barraud. Uno de sus protegidos, Manuel de Falla, poco antes de morir, recuerda con estas palabras sus años parisienses: "Debussy, Ravel, Schmitt y Dukas fueron mis mejores amigos, especialmente Dukas. Me impulsó a la composición y dio a conocer mis obras en París". Una de las últimas páginas del maestro hispano es el "homenaje a Dukas", original para piano, cuya versión orquestada forma parte de los "Cuatro Homenajes" que se estrenaron en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1939.

Un incierto claroscuro cubre la personalidad de JEAN —en realidad Johan Julius— SIBELIUS, nacido el 8 de diciembre en Tavastehus, Finlandia. Recibe clases de piano a los 9 años y aprende violín a los 15. En la biblioteca del colegio encuentra el método de composición de Adolf Bernhard Marx, que le sirve de guía en sus búsquedas creadoras. Demuestra poco interés por las humanidades, a tal extremo que recién en 1885 aprueba el examen final. En la Universidad de Helsingfors —hoy Helsinki— sigue un año de leyes pero luego lo absorben por entero los estudios en el Instituto de Música. La originalidad de algunas de sus primeras obras sorprende a los profesores, entre ellos al joven Ferruccio Busoni que enseña piano en el plantel.

Después de cuatro años en la capital de su patria, Sibelius estudia un año en Berlín. La enseñanza le parece anticuada, pero halla múltiples estímulos en los conciertos públicos. Al año siguiente lo encontramos en Viena, donde trabaja con Robert Fuchs y Karl Goldmark. Allí termina su período de aprendizaje.

Vuelve a Finlandia y acepta el cargo de profesor de teoría en el Instituto de Música

ocupando, además, el puesto de segundo violín en el cuarteto de cuerdas afiliado al establecimiento. Se casa con Aino Järnefelt, cuya familia está imbuida de nacionalismo y despierta en él un vigoroso sentimiento patriótico que se refleja en su producción, influenciada entonces por la literatura nórdica, especialmente la epopeya nacional Kalevala. En 1894 visita Bayreuth, sin lograr entusiasmarse por la obra wagneriana. A fines del siglo, el Gobierno le otorga una pensión que, ya en 1901, le permite abandonar la enseñanza para dedicarse por entero a su obra. Luego, su evolución lo aleja más y más de los temas históricos o mitológicos.

En 1900, con motivo de la Exposición Internacional de París, la Orquesta Filarmónica de Helsingfors que dirige Robert Kajanus emprende una gira europea. Sibelius atrae por primera vez la atención del mundo musical. Cuatro años más tarde se acerca en Järvenpää, al norte de la capital, donde construye la casa que llamará "Ainola", por el nombre de su mujer. Allí reside, con breves interrupciones, hasta el 20 de septiembre de 1957, día de su muerte.

Al principio, la opinión europea mantiene cierta reserva ante la música de Sibelius, a pesar del entusiasmo de algunos colegas como Félix Weingartner o Ricardo Strauss. En 1906 dirige su Segunda Sinfonía en Berlín. Despierta el interés de Toscanini, quien incorpora obras del finlandés a sus programas con la orquesta del Teatro alla Scala. Varios viajes a Inglaterra sientan la base de su renombre en aquel país. Ya antes de la primera contienda mundial, su música se impone en los Estados Unidos, donde actúa como director de sus obras con éxito indescriptible. Poco después de la guerra hace nuevas giras de conciertos por Escandinavia, Inglaterra e Italia, pero a partir de 1924 ya no aparece en la tarima.

Las últimas composiciones datan de 1929, aunque Sibelius conservara una notable juventud mental hasta el fin de sus días. ¿Cuál ha sido la razón para este mutismo, mantenido por casi 30 años? Entre las conjeturas al respecto se han aducido su extrema sensibilidad; el temblor de vejez que casi le impedía escribir; una autocritica siempre creciente que lo impelió, incluso, a quemar la partitura de su Octava Sinfonía.

La obra del compositor suele dividirse en tres períodos. El inicial, al que pertenecen los tempranos poemas sinfónicos y las dos primeras sinfonías, se caracteriza por un amplio patetismo romántico cercano a Chai-kovsky, y cierto tinte nacionalista, no obstante la ausencia de genuinos elementos folklóricos.

El segundo es de índole más clasicista. Aumentan la claridad de estructura, la sencillez, la economía de medios. Los vientos ya no preponderan sobre las cuerdas. El cuarteto "Voces íntimas" muestra una discreción sutil, ensimismada. La Cuarta Sinfonía es exponente de un trabajo temático que se desarrolla de gérmenes melódicos inesperadamente fecundos. Unida en sus cuatro movimientos por un motivo de tritono, y con libertades tonales y rítmicas novedosas, constituyó una sorpresa formal para muchos oyentes de 1911. En los poemas sinfónicos de aquel tiempo, Sibelius también usa elementos impresionistas. El tercer período trae el equilibrio entre los arrebatos juveniles y los logros de la madurez, síntesis que comienza desde la Quinta Sinfonía. Obras maestras de esa etapa se consideran la Séptima Sinfonía, en un movimiento, de emoción rigurosamente controlada, y el poema sinfónico "Tapiola", su última obra de envergadura.

Sibelius no ha hecho escuela. Su arte es personal, apenas relacionado con las búsquedas contemporáneas. "Mientras más conozco la vida —dice—, más comprendo que el clasicismo habrá de ser el camino del progreso". Mantiene una posición de esencia conservadora, aparentemente sin problemas aun en sus comienzos, mientras que otros jóvenes de la época, como Mahler, Debussy o Strauss, necesitan luchar para evadirse del embrujo wagneriano. La música de Sibelius refleja un mundo propio, de difícil acceso para quienes no conocen el paisaje finlandés con sus lagos y bosques ni las palabras mágicas de los mitos o leyendas septentrionales. Sin embargo, mientras que en la península escandinava ella goza de inmensa aceptación, otros públicos pueden encontrarla francamente monótona. Los países anglosajones lo consideraron un gran compositor. Encuentran que sus sinfonías son los intentos más poderosos en ese campo, después de Brahms. Aún más lejos va Cecil Gray al ponerlas en parangón con las nueve de Beethoven.

Durante la Exposición Mundial de 1938 en Nueva York se enterraron muestras de la cultura contemporánea, destinadas a permanecer ocultas por cinco milenios, para dar fe a la posteridad de aquello que nuestra época ha considerado digno de representarla. Único testimonio de música "seria" fue una pequeña partitura de la rapsodia "Finlandia" de Sibelius, lo que indujo a Ernst Krenek a decir que nuestro buen renombre ante aquellos lejanos descendientes se basa tan sólo en la esperanza de que ya no sepan descifrar la notación musical de ahora.

Admitamos que la popularidad —la popu-

laridad grande y verdadera— de Brahms descansa en una Canción de Cuna, la de Bach en el Ave María de Gounod, la de Beethoven y Debussy en sendos Claros de Luna. Al comparar estos trozos con la piedra angular de la fama de Sibelius —el Vals Triste de 1903, perteneciente a la música incidental de “Kuolema”— acaso hallemos una pauta para la debida clasificación del maestro finlandés en la escala de valores mundiales. Lo estrictamente individual de las reacciones ante la música de Sibelius podemos medirlo en el deleite o rechazo que produce el dudoso perfume de esta pieza crepuscular, que a muy pocos deja indiferente. Agreguemos como dato curioso que el año pasado Stravinsky estrenó, con escaso éxito, su transcripción para ocho instrumentos de la Canzonetta del mismo ciclo de música incidental.

¿Qué permanecerá de la música de Sibelius? Algunas páginas que expresan, en moldes tradicionales, la melancolía de su patria hiperbórea, especialmente aquellas que traducen una personalidad, imaginación y fuerza emotiva no turbadas, al parecer, por ninguna crisis de nuestro siglo.

INTERCAMBIO CON EL INSTITUTO DE MUSICOLOGIA DE LA UNIVERSIDAD DE COLONIA

SAMUEL CLARO

Un importante conjunto de libros y partituras ha sido enviado como intercambio a esta Revista, por el *Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln*, que dirige el distinguido musicólogo Prof. Dr. Karl Gustav Fellerer.

Las editoriales Arno Volk-Verlag, de Colonia y Musikverlag Schwann, de Düsseldorf, han dedicado sus esfuerzos al estudio y la publicación de la música alemana de la región del Rin, aún cuando esta región, como el propio Dr. Fellerer lo reconoce, “no está geográficamente definida en forma precisa. Corresponde más o menos al territorio de las antiguas provincias prusianas del Rin”. La Arno Volk-Verlag edita la *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, una serie de estudios sobre la historia de la música renana; la Musikverlag Schwann, publica el *Denkmäler Rheinischer Musik*, antología musical editada con gran esmero y acopio de erudición.

De la primera editorial, el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia nos ha enviado *Rheinische Musiker*, en tres volúmenes, que corresponden a los cuadernos 43, 53 y 58 de *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, publicados en 1960, 1962 y

1964 respectivamente (276, 112 y 108 págs.). *Rheinische Musiker* ha sido editado por el Dr. Karl G. Fellerer con la colaboración de numerosos investigadores. Basado en los principios del *Grundlage einer Ehrenpforte* de Johann Mattheson (1740) y en el *Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart* de K. von Lederbur (1860) y el *Baierischen Musik-Lexikon* de F. J. Lipowsky (1811), el objeto de este estudio es el de presentar la totalidad de los músicos renanos a través de cortas biografías, el catálogo de sus obras y una bibliografía que permita al interesado profundizar su estudio sobre el músico elegido. No sólo figuran músicos contemporáneos, sino también del medioevo y, especialmente, del siglo XIX. El concepto de músico, en este caso, corresponde más bien a la palabra alemana *Tonkünstler*, ya que figuran tanto compositores, como intérpretes, eruditos (*Musikgelehrten*), constructores de instrumentos, etc. Cada volumen está ordenado alfabéticamente, independiente uno del otro y en el tercer volumen se incluye un índice general en el que figuran 215 nombres. Esta colección bio-bibliográfica, será de gran utilidad para los alumnos del Conservatorio, así como también para los estudiosos que quieran ahondar sus conocimientos en este aspecto particular de la música germana.

También hemos recibido *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, en tres volúmenes, editado por Reinhold Sietz. Corresponden a los cuadernos 28, 48 y 56 de *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, aparecidos en 1958, 1961 y 1964, respectivamente (203, 161 y 200 págs.). Concebido este estudio como “contribución a una biografía de Ferdinand Hiller”, Reinhold Sietz ha agrupado la correspondencia del compositor en tres grupos cronológicos, correspondiendo cada grupo a un volumen: 1826-1861, 1862-1869 y 1870-1875. Esperamos que un cuarto volumen complete el ciclo de esta interesantísima documentación, incluyendo hasta el año 1885, fecha de la muerte de Hiller (1811-1885). Los volúmenes que comentamos constituyen un aporte de gran importancia para el estudio de la música del siglo XIX, ya que la inquieta personalidad de Hiller —compositor, director y ejecutante; viajero sempiterno; amigo y enemigo, sucesivamente, de las más grandes figuras del firmamento romántico; *Capellmeister*, finalmente, en la ciudad de Colonia—, contribuye a que en estas páginas, así como en una enciclopedia, resuenen los nombres más ilustres del romanticismo musical. Junto a cartas de editores y empresarios, figuran las de L. Spohr, Reicha, Lesuer, Fétis, Meyerbeer, Moscheles,