

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

COMISION DE FONOGRAFIA PEDAGOGICA Y CULTURAL

Sección Educación popular: I

SEIS
CONCIERTOS DE MUSICA GRABADA

(Programas, discografía y comentarios del Profesor TOBIAS BONESATTI)



LA PLATA (Rep. Argentina)

1942

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

COMISION DE FONOGRAFIA PEDAGOGICA Y CULTURAL

Sección Educación popular: I

SEIS
CONCIERTOS DE MUSICA GRABADA

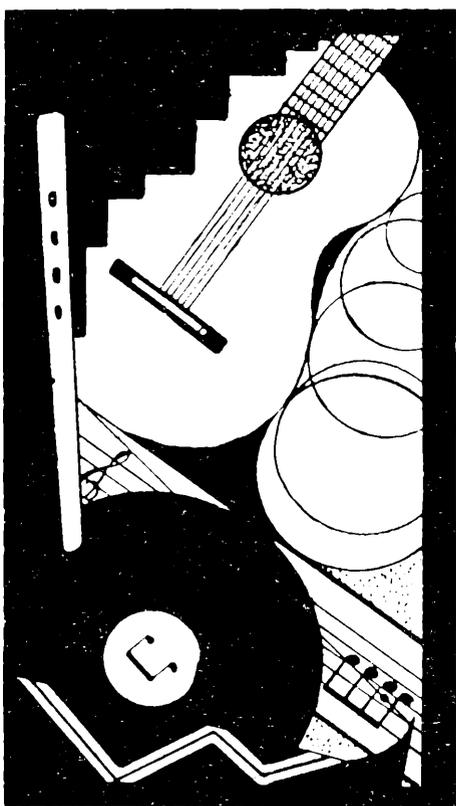
(Programas, discografía y comentarios del Profesor TOBIÁS BONESATTI)



LA PLATA (Rep. Argentina)

1942

ALGUNAS CONSIDERACIONES PRELIMINARES



Por primera vez, en nuestro país, acaba de realizarse una serie de conciertos de música grabada, cuyo buen éxito ha sorprendido a organizadores, a personas vinculadas a iniciativas novedosas y singulares, y hasta a personas del público asistente, que lo fué en un número verdaderamente extraordinario. Además, singular ha sido —aunque violentemos nuestra modestia— la presentación de los programas respectivos, preparados con el mayor cuidado posible para que el oyente pudiese aprovechar mejor el

contenido musical de cada obra y, también, para que lograra discriminar con acertado juicio crítico-estético las distintas composiciones que integraban cada programa, las que fueron reunidas exprofeso bajo temas determinados y orientadores.

Cupo al Centro de Estudiantes de Humanidades el acierto de semejante iniciativa, la cual ha sido inmediatamente aplaudida por la Comisión de Fonografía Pedagógica y Cultural de esta Universidad. Dicha Comisión ha creído necesario y oportuno poner de manifiesto la importancia cultural que un manejo sensato y responsable

del disco fonográfico puede alcanzar, publicando estos por-
menores y los breves comentarios con que fueron ilustra-
das las composiciones que integraron los seis conciertos.
Con este propósito, la Comisión de Fonografía se dirigió
por nota al señor presidente de la Universidad, doctor Al-
fredo L. Palacios, nota que fuera entregada en sus pro-
prias manos y de cuyo contenido se informó el señor pre-
sidente en el acto, reiterando entonces su beneplácito dado
anteriormente en ocasión de interiorizarle de la iniciativa
de realizar públicamente dichos conciertos.

A todo esto nos place agregar la honrosa colaboración
del señor director de L R 11, Radio Universidad Nacional
de La Plata, doctor Alfredo D. Calcagno, quien dispuso
espontáneamente que los conciertos fuesen propalados por
dicha emisora.

Las cuarenta y seis composiciones que fueron selec-
cionadas para la confección de los programas de estos seis
conciertos, pertenecen al género denominado "música con
programa". Este género de composición ha tenido en pa-
sados tiempos y tiene aún en la actualidad también nu-
merosos propugnadores y no pocos impugnadores. Estos
impugnadores de la música con programa creen estar en
lo cierto con su actitud de rechazo firme y decidida, y
cerca o dentro de lo que en realidad le compete exclusi-
vamente al arte sonoro. Son los del bando que prefieren
la música pura. La pureza es siempre relativa; no puede
hablarse de música absolutamente pura; se dan casos de
mayor introversión, como también de mayor extraversión
o, dicho más sencillamente, casos en los que la música es
producto de una sensibilidad fuertemente subjetiva: Cho-
pin, por ejemplo; casos en los que la música es producto
de una sensibilidad fuertemente objetiva: Strawinsky, por
ejemplo. Pero ni Chopin ni Strawinsky son en absoluto y
respectivamente lo que acabamos de expresar. Objetivis-
mo, aunque en mínima parte posee el estro chopiniano;
subjetivismo, en igual medida, contiene el estro strawins-
kyano.

Aclaremos un poco esto. Nos movemos en un mundo de luz; nuestra mente configura continuamente por reflejo del mundo externo innumerables cosas, las cuales, según sea nuestra sensibilidad permanecen mayor o menor tiempo en la mente, determinando impresiones objetivas más o menos duraderas. Nuestra materialidad occidental agrava aun más esa vida de ventanas afuera, esa vida de girovagiar por la tierra, por el mar y por el aire y condiciona así una externidad del vivir enfrentada a las cosas puramente materiales; nuestro yo interno y otros poderes divinos que lo integran permanecen ocultos e ignorados de la mayoría. Este yo interno alienta entonces y crece con sus aún insospechados poderes en los espíritus más inclinados a la vida interior. Pero la inmensa mayoría sigue movilizándose hacia la luz del mundo objetivo y no puede todavía escuchar aquella música que es música por sí misma, sin alusión alguna a nada concreto y material. Por otra parte, esta música de naturaleza subjetiva, es tan poco gustada o, mejor dicho, comprendida por la mayoría porque no se nos ha enseñado a configurar mentalmente el discurso musical y a seguirlo en la mayor o menor complejidad de su desarrollo; lo gustamos nomás a ratos, cuando algunos de sus pasajes alcanzan a despertar, por analogía, sensaciones placenteras en los pabellones auditivos y de naturaleza, es claro, puramente sensorial; sobre todo cuando el ritmo acentúa incisos de fácil inervación muscular o frases melódicas que asocian recuerdos casi siempre extraños al sentido puramente musical de aquellas.

Nosotros no debemos desechar, por ahora, ni lo uno ni lo otro, y acaso, cuando hayamos andado camino, no lo hagamos tampoco, sencillamente porque cosas buenas, buenísimas, excelentes las hay en la música con programa como en la música pura.

1er. Concierto (1)

EL MOVIMIENTO EN IMAGENES SONORAS

Primera parte:

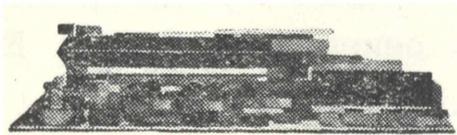
- a) LA HILANDERA, de *Mendelssohn*. Por el pianista Sergio Rachmaninoff.
- b) EL VUELO DEL ABEJORRO, del cuento musical *El Zar Saltan*, de *Rimski Korsakoff*. Por la Orquesta Lamoureux, que dirigiera Alberto Wolff.
- c) EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL, poema sinfónico de *Borodin*. Por la Orquesta de la Sociedad de los Conciertos del Conservatorio, que dirigiera Philippe Gaubert.
- d) LA ABEJA, de *Schubert*. Por la violinista Jeanne Gautier.
- e) BACANAL, de la ópera *Sansón y Dalila*, de *Saint Saëns*. Por la Orquesta Lamoureux, que dirigiera Alberto Wolff.

Segunda parte:

- f) CABALGATA DE LAS WALKYRIAS, de *La Walkyria*, de *Wagner*. Por la orquesta que dirigiera Alberto Coates.
- g) FUNDICIÓN DE ACERO, de *A. Mossolow*. Por la orquesta que dirigiera Julio Ehrlich.
- h) PACIFIC 231, de *Honneger*. Por la orquesta que dirigiera el autor.

(1) Los conciertos de música grabada se realizaron en el Salón de Actos del Colegio Nacional de la Universidad, en las siguientes fechas: 18 y 25 de abril; 2, 9, 16 y 23 de mayo.

EL MOVIMIENTO EN IMAGENES SONORAS



Este concierto reúne algunas de las numerosas imágenes sonoras del movimiento, dispuestas en un orden progresivo de dificultad y de interés. De interés,

para el oyente; de dificultad, para el ejecutante, o para el compositor en los momentos de la concepción. Si los estetas no clasifican a la música como arte del movimiento, no por ello se ve imposibilitada de ofrecer a nuestra sensibilidad y entendimiento admirables imágenes realmente cinéticas. Sabemos que el movimiento es visible en la mayoría de los casos, pero que también puede ser audible en muchos de sus aspectos y manifestaciones. Oímos girar una rueca, volar un abeja, marchar una caravana en la que hay caballos y camellos, agitarse una bacanal, moverse tumultuosamente las potentes maquinarias de una gran fundición de acero, andar un tren.

a)

LA HILANDERA, de Mendelssohn

Víctor 1326b

He aquí la primera imagen sonora del movimiento que hemos elegido. Representémonos en nuestra mente la figura de una mujer a cuyo frente tiene uno de esos aparatos, ya legendarios, que sirven para hilar. La rueca gira y la mujer canta. Una y otra cosa han sido evocadas hábilmente en esta composición.

La rueca gira y la mujer canta
 en La Hilandera de Mendelssohn;
 hila que hila, hebra por hebra
 al ritmo leve de su canción.
 La rueca gira como los tornos, como las ruedas,
 como el sol, como la luna sobre los prados
 como el insecto sobre la flor.
 En la penumbra oscura de
 aquella Clop, figura infernal,
 que va teniendo la rueca, rueca

Y en la penumbra de la casa
 Baila el piezo, Chopos toma
 el pelo hilo pelo a de do tar
 La rueca gira y la mujer canta
 en La Hilandera de Mendelssohn
 Muchos de piezos en un gorgan tar
 Dice la piezas de la racion.

La rueca llega, que es para todos
 parigual.
 Ten los rines de la casa
 mudo la queis da vuelta al huso
 del bien y el mal.
 Y en esta rueca mujer que canta
 como las farcas el hizo breca
 ramos que vienen y años que van

Rimski Korsakoff en El Zar Saltan
 hace al abejorro zumbos y volar,
 zumban sus arcos de negro cristal,
 vuelan sus curvas de bronco cantar.
 Rimski Korsakoff en El Zar Saltan
 comba los céfiros con su abejorro
 zumba en las flautas del viento y del mar
 rompe los lampos del día zumboso!
 Fig. aquea en claros caprichos, zumbón,
 duro y laminado como un perridón
 Fig. aquea libre, libre y nada más
 libre con sus alas de cfrto compás.

EL VUELO DEL ABEJORRO (El Zar Saltan), de

Rimski Korsakoff

Polydor 566026

Volando se funde en la dimensión
 donde las pajaritas tienen corazón.
 No resta ni cuadra en el estrepas
 si tiene su capó que sabe dar zar.
 No oye el quimido del cisne menpué
 el que ~~era~~ día era insecto sapués.
 Tiene sus rodelas de fierro metal
 y larga su aburga de klaro cristal
 den un negro rido, los ventos están
 y pensen libras de abejo zumbos.
 Vale la historia menuda y zumbosa
 de aquel abejorro de El Zar Saltan.

Arida llanura
 entre dos mundos,
 Europa y Asia en
 el canto de sus mar-
 cadores y soldados confia-
 das...
 la vastedad de las
 arenas plácidas,
 enmarca el viejo horizon-
 te de las rapas;
 En las estepas del Asia Central,
 de Borodin, el sinfónico poema,
 viento de almas mezcla en
 canciones milenaridas...

La segunda imagen sonora del movimiento se titula
 El vuelo del abejorro y pertenece al cuento musical El
Zar Saltan, de Rimski Korsakoff. Esto es oír y ver el vue-
 lo inquieto y zigzagante de un "abejorro", insecto co-
 leóptero, de 2 o 3 centímetros de largo, de caparazón dura
 y negruzca, que hace un zumbido penetrante al volar. Es
 admirable la evocación sonora.

El estribillo de esa
 apacible canción rusa
 dice la desolada ternura
 de la Inmensidad —,
 y el silencio se llena de
 bonidades rotundas —
 con las violas del aire
 se hacen las siluetas
 de la caravana, den-
 sas y profundas —

EN LAS ESTEPAS DEL ASIA CENTRAL,

de Borodin

Columbia LX 110-1 y 111-1

La tercera imagen sonora del movimiento será la que a
 Alejandro Petrovich Borodin, famoso compositor ruso del
 siglo XIX, le han sugerido las áridas y vastas planicies lla-
 madas estepas —que para nosotros vale tanto como pam-
 pa— del Asia Central. Borodin escribió al comienzo de la
 partitura de su poema sinfónico En las estepas del Asia
Central, las siguientes palabras para que sirvieran de guía
 a los intérpretes y a los oyentes:

“En el silencio de las estepas arenosas resuena el es-
 tribillo de una apacible canción rusa.

Se oyen, también, melancólicos cantos de Oriente y el
 paso de los caballos y de los camellos que se aproximan.

Una caravana, escoltada por soldados rusos, atraviesa
 el desierto inmenso.

La caravana sigue sin temor su largo viaje, confiada
 en la custodia de los soldados que la acompañan.

Se aleja más y más.

Las canciones rusas y las de los nativos se confunden...

Ya se escuchan débilmente las canciones y, por último, se pierden en la lejanía del desierto”.

El esquema dinámico del desarrollo de todo el cuerpo sonoro del poema sinfónico de Borodin, consiste en un “crescendo” que se acentúa paulatinamente a medida que se aproxima a la mitad del desarrollo de la partitura, y en un decrescendo que, de la misma manera pero en sentido inverso, continúa hasta el final. Un hilo de sonido, agudísimo, que se oye a casi todo lo largo del poema sinfónico, pinta en la voz silbante del flautín el inconmensurable infinito, el dilatado horizonte de esa desolada región asiática, mientras otros instrumentos expresan oportunamente en forma alternada o conjunta, la canción de los rusos y la de los nativos, como así también el punteado de las cuerdas marcan de rato en rato el andar de las cabalgaduras.

d)

LA ABEJA, de *Schubert*

Odeón 166039

Franz Schubert, con haber sido un músico subjetivo, atento siempre a los dictados de su lírico corazón, ha escrito páginas descriptivas que, no siempre, es claro (pues se interponía con frecuencia su naturaleza romántica y soñadora) alcanzaban la precisión objetiva del dibujo detallista y meticoloso. Sin embargo, en *La abeja*, Schubert ofrece una notable descripción sonora del vuelo, nervioso y zigzagueante, de ese pequeño himenóptero en el que se ha querido simbolizar la castidad, la laboriosidad y la esperanza.

e)

BACANAL (“*Sansón y Dalila*”), de *Saint Saëns*

Polydor 566015

Poco antes de que Sansón recobre su energía y derrumbe el templo que lo han de sepultar a él y los filis-

teos, sufre el escarnio de estos y de Dalila, que le susurra al oído fingidas palabras de voluptuoso amor, mientras se realiza una orgiástica fiesta presidida por el Gran sacerdote y príncipes filisteos. La orquesta subraya magníficamente el tumulto de la bacanal en este final de la ópera de Saint Saëns, su obra maestra.

f)

CABALGATA DE LAS WALKYRIAS, de *Wagner* Víctor 9163a

La cabalgata de las walkyrias, perteneciente a la segunda jornada de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*, y que se llama *La Walkyrta*, de Ricardo Wagner, está diseñada sobre el ritmo galopante del caballo. Las nueve hijas del dios Wotan, acuden al llamado de su padre y vienen galopando —figuras mitológicas— en briosos corceles por las nubes. La maestría imitativa y descriptiva de este grandioso pasaje de la obra wagneriana constituye un modelo de inspiración y de técnica orquestal.

g)

FUNDICIÓN DE ACERO, de *A. Mossolow* Odeón 196294a

En esta otra imagen sonora del movimiento, tenemos una obra de grandes, estupendas proporciones dinámicas. De esta prodigiosa algarabía de sonidos que quiere ser ruido y ruido que quiere ser sonido, surge plena, enorme y titánica una de las más grandes fundiciones de acero del mundo, la de Kiew. Esta partitura, compuesta por un notable músico ruso de la actualidad, cuyo nombre es A. Mossolow, extrema hasta la violencia, con los recursos instrumentales de la orquesta clásica, toda posibilidad descriptiva e imitativa. Los altos hornos, las cámaras de calor, los convertidores, las enormes prensas de producción continua, los martillos ruidosos y sonoros, las enor-

mes ruedas dentadas, las poleas sinfonizan sus ruidos de todo linaje y potencia, juntamente con el canto de los obreros que por dos veces se oye en la voz sonora y doliente de las trompas.

h)

PACIFIC 231, Movimiento sinfónico, de *Honneger*

Odeón 177179

Pacific 231 es un verdadero himno a la mecánica moderna y, sobre todo, a las grandes locomotoras, por las cuales Arturo Honneger siente una profunda atracción; hasta él mismo ha conducido un tren de pasajeros arrastrado por una locomotora tipo Pacific 231. Honneger ha justificado su desmesurado amor a las máquinas diciendo que así como otros gustan de las mujeres o de los caballos, él siente verdadera pasión por las locomotoras.

La concepción sinfónica de *Pacific 231* es realmente notable y comprende dos aspectos: el objetivo, fuerte evocación sonora del andar de un tren arrastrado por una Pacific 231, a 120 kilómetros por hora, en la noche, y el subjetivo, que exterioriza ideaciones o emociones que el autor ha experimentado.

2º Concierto

EL PAISAJE

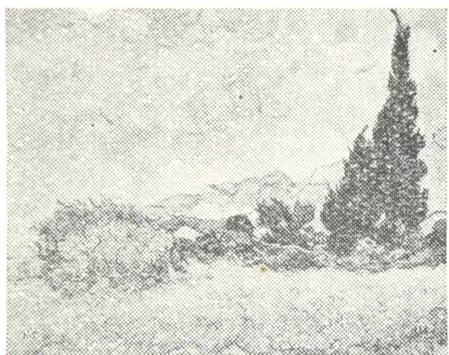
Primera parte:

- a) EL CANTO DE LOS FÁJAROS, de *Janequin*. Por la Cantoría del Renacimiento Francés, que dirigiera Henry Expert.
- b) LA TEMPESTAD, episodio de la Sinfonía Pastoral de *Beethoven*. Por la Orquesta B. B. C. de Nueva York, que dirigiera Arturo Toscanini.
- c) LA GRUTA DE FINGAL, obertura de *Mendelssohn*. Por la Orquesta Filarmónica de Berlín, que dirigiera Wilhelm Furtwaengler.
- d) CORO DE PASTORCILLAS, de la ópera *Andrea Chenier*, de *Giordano*. Por el coro del teatro Scala de Milán, que dirigiera Veneziani y la orquesta del mismo teatro, que dirigiera Héctor Panizza.

Segunda parte:

- e) LAS COLINAS DE ANACAPRI, de *Debussy*. Por el pianista Walter Giesecking.
- f) PASOS SOBRE LA NIEVE, de *Debussy*. Por el pianista Walter Giesecking.
- g) LOS MURMULLOS DE LA SELVA (2º Acto de *Sigfrido*), de *Wagner*. Por la Orquesta Sinfónica de Nueva York, que dirigiera Willem Mengelberg.
- h) NUBES, de *Debussy*. Por la Orquesta de los Festivales Debussy, que dirigiera D. E. Inghelbrecht.

EL PAISAJE



En todo paisaje se descubre fácilmente un alma musical. El mismo silencio —ese silencio profundo de las planicies o de las montañas— es sonoro por sí mismo. El ilustre poeta uruguayo Julio Herrera y Reissig ha dicho:

Alternando a capricho el candor de sus prosas,
Ruth sugiere a la cítara tan augustos momentos!
y Fanor en su óboe de aterciopelamientos
plañe bajo el ocaso de oro y de mariposas.

Ante el genio enigmático de la hora, sedientos
de imposible y quimera, en el aire de rosas,
ponen largo silencio sobre los instrumentos
para soñar la eterna música de las cosas.

El paisaje cuenta, además, con naturales instrumentos que expresan diversísimos incisos y hasta frases musicales que encantan por su simplicidad. Todo el paisaje es como una inmensa orquesta en la que, a su debido tiempo, suenan unos u otros de sus innumerables instrumentos. Cada estación del año tiene su partitura: música de la tierra, del aire o de las nubes; que suena como a la sordina, en el otoño y en el invierno, con sus variadas modulaciones; que en la primavera y en el verano aviva su ritmo y exige un mayor número de voces para que canten la gran sinfonía de la luz y de la vida que florece y se

renueva. El alba de toda pureza musical se halla en el paisaje. Y no sólo lo que se oye sino también lo que se ve ha sido sinfonizado con los colores de la paleta orquestal. Grutas, colinas, nieve, nubes, árboles se han transmutado en la alquimia sonora de los grandes maestros del impresionismo musical.

a)

EL CANTO DE LOS PÁJAROS, de *Janequin*

L'Anthologie Sonore, 7

Ya sabemos que los más expertos músicos de la Naturaleza son los pájaros; son los verdaderos maestros cantores del paisaje, y quizá los primeros maestros del hombre en el arte de la creación musical. Y no hay duda de que el hombre ha llegado a ser, desde hace ya larguísimo siglos, un discípulo sobresaliente de esos picos sonoros. Una brillante prueba de ello la tenemos en esta canción, todo un poema musical, que su autor, Clement Janequin, ha titulado *El canto de los pájaros*. Janequin compuso, hacia el año 1529, esta canción de carácter imitativo sobre unos versos de autor desconocido y en los que se habla de varios pájaros y se incluyen onomatopeyas de sus cantos. Ha sido escrita para cuatro voces humanas, masculinas y femeninas, sin complemento instrumental.

b)

LA TEMPESTAD, de la *Sinfonía Pastoral*, de
Beethoven

Víctor 14710

La Naturaleza fué el gran consuelo, acaso el único consuelo que tuvo Beethoven después del inefable don de crear con que Dios lo había dotado tan extraordinariamente. En sus memorables cuadernos de notas, el autor de la *Sinfonía Pastoral* había escrito: "Nadie podría amar tanto el campo como yo. Los árboles dan la respuesta que

el hombre desea... Amo más a un árbol que a un hombre... Todo árbol parece decir: Santo! Santo! Santo!"

El pasaje de la Sinfonía Pastoral que hemos elegido para nuestro tema de hoy, *La tempestad*, es quizá la más notable página descriptiva que sobre ese fenómeno atmosférico se haya escrito y aun rivaliza con la admirable escena de la tempestad del primer acto de *La Walkyria*, de Wagner. La parquedad en el procedimiento imitativo, en el que se estilizan fugazmente algunos de los atisbos sonoros naturales más singulares, hacen de ese breve episodio una obra maestra. La descripción musical de una tempestad es uno de los temas más difíciles para abordar, porque ofrece elementos onomatopéyicos de muy fácil reproducción y de una calidad sonora rayana en lo burdo y amusical, como el retumbo del trueno, las ráfagas del viento, el son de la lluvia. Beethoven no elude nada de esto, pero sortea los peligros, y su gran sentido estético y su maestría de orquestador realizan el prodigio de esa escena de su Sinfonía Pastoral.

c)

LA GRUTA DE FINGAL, de *Mendelssohn*

Polydor 95470

Imaginémonos estar ahora en la estupenda isla de Staffa, que se halla en la costa occidental de Escocia, y que es una de las 521 islas e islotes que forman el archipiélago de las Hébridas Exteriores. En esta isla se encuentra la famosa gruta de Fingal, la cual tomó su nombre de un poema de Ossian, héroe y poeta irlandés del siglo III. La gruta de Fingal tiene una longitud de 110 metros, un ancho de 20 metros en la entrada y 11 metros en el fondo; su altura es de 32 metros; está formada por fustes basálticos completamente regulares y que forman una columnata continua que soporta una bóveda desigual, de donde penden caprichosas estalactitas. El agua que penetra hasta el fondo de la caverna, hace resonar, al chocar contra las columnas, las paredes y la bóveda, o viene

a morir suavemente con un sordo ruido. En días de borrasca, el aire comprimido que se escapa de la gruta produce ruidos como de fuertes cañonazos que se oyen a gran distancia.

Mendelssohn, en un viaje que hiciera a Escocia, visitó esta gruta y fruto de su comunión espiritual y artística con tan hermosa obra de la naturaleza fué su obertura *La gruta de Fingal*. Una curiosa labor de avenencia realiza Mendelssohn en ella: coherente la factura clásica de una composición formalista, aunque no rigurosa, como es la obertura, y el programatismo de una alusión extraña al devenir del puro discurso musical a que obliga la primera célula temática de dicha obra. Hay en esta composición de Mendelssohn cartabón retórico y, al mismo tiempo, aire libre, juegos de luz y de agua.

d)

CORO DE PASTORCILLAS, de la ópera *Andrea*

Chenier, de *Giordano*

Odeón 177181b

Los pastores, con sus rebaños de animales, constituyen otro encantador elemento decorativo del paisaje. Este gracioso coro de pastorcillas, de la ópera *Andrea Chenier*, de *Giordano*, es, a pesar de su técnica verista, de melodía inspirada y evocadora.

e)

LAS COLINAS DE ANACAPRI, de *Debussy*

Odeón 292512a

Alfred Cortot, el celebrado pianista francés, solía dictar durante la primavera un curso de interpretación de obras musicales, al que asistían alrededor de quinientos alumnos pertenecientes a la Escuela Normal de Música de París, de la cual Cortot es uno de sus más ilustres profesores. Sus inimitables conversaciones ilustrativas relacio-

nadas con obras y autores, fueron recogidas taquigráficamente y publicadas en volumen, con la debida autorización y revisión de Cortot, por una de sus alumnas, la señorita Jeanne Thieffry. De ahí entresacamos los siguientes comentarios sobre *Las colinas de Anacapri*, de Debussy. “El sentimiento de la soledad —dice Cortot— se expresa (cosa curiosa) en los ritmos saltantes de *Las colinas de Anacapri*. En estas seductoras alturas en donde se sitúa el músico-pintor, la villa italiana y sus habitantes no existen realmente. Al sentimiento de la naturaleza se mezcla una especie de *bocanada* sensual. Flota en el espacio una canción como si fuera el símbolo mismo del espíritu napolitano, verdadera canción de calleja y encrucijada, de sentido un poco irónico”.

“Poético abolengo —dice Rodó— atribuye la leyenda a Anacapri, como que, según la tradición local, fué el Amor mismo, el Eros de Grecia (y he aquí una coincidencia entre lo que descubre Cortot con aquellas “bocanadas sensuales” y esto que manifiesta Rodó), quien puso los fundamentos de la graciosa ciudad, cuyo origen helénico es, como el de todos los pobladores de la isla, bien claro. Y este origen histórico (y también aquel legendario abolengo) tiene su más firme testimonio en la peculiar belleza de las “contadinas” de Anacapri; belleza de mármol bruñido por el sol y el viento del mar; o si las tomáis cuando, al caer de la tarde, van con el cántaro a la fuente, belleza de Nausica, rodeada del candor patriarcal”.

f)

PASOS SOBRE LA NIEVE, de *Debussy*

Odeón 292512a

Sigamos otro poco a Cortot. En *Pasos sobre la nieve*, —dice el citado comentarista—, las sonoridades del acompañamiento se hacen verdaderamente crujientes como pedazos de hielo. Tocad este preludeo con sencillez. Debussy gustaba citar, como un precepto personal, esta

frase de Verlaine: “Tomad la elocuencia y retorcedle el cuello”. En el transcurso de este preludio, Cortot aconseja al ejecutante que le imprima un sentimiento como de herida que se abriese de golpe. Y en el apagamiento de un ritmo hasta entonces tangible, un recuerdo, súbito y preciso, nos hace sufrir... El final de *Pasos sobre la nieve*, como su principio, expresa un sentimiento de indiferencia y soledad.

g)

LOS MURMULLOS DE LA SELVA (2º Acto de
Sigfrido), de Wagner

Víctor 7192

Los murmullos de la selva (2ª escena del segundo acto de Sigfrido), es otro de los grandiosos cuadros de la naturaleza que Wagner ha evocado de una manera genial. No quisiéramos pormenorizar todo cuanto ha precedido y dado origen a esta escena en la cual la música —como en numerosas páginas de Wagner— es tan poderosamente evocativa. Su ubicación ilustrativa dentro del poema wagneriano, a los efectos de una mayor comprensión por parte del oyente que no conoce la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, sería seguramente negativa. Por otra parte, aconsejamos intentar hoy su sola experiencia auditiva, cuya memoria más o menos fiel habrá de compararse curiosamente cuando la oportunidad de un espectáculo de Sigfrido permita al oyente controlar su vivencia estética a este respecto. Es muy probable, que la visualidad escénica produzca entonces el fenómeno de un velo que dificultara la audibilidad o, según el grado de sensibilidad y cultura auditivas del oyente, que nada agrega a lo que la música le anticipara en audiciones puramente orquestales. Wagner sigue siendo un inigualado taumaturgo en colmar de sentido y de embrujo la selva orquestal.

h)

NUBES, de *Debussy*

Pathé PDT 6

Azorín, una fina sensibilidad literaria contemporánea, enumera prolijamente las nubes en uno de sus escritos. “Hay nubes redondas —dice el autor de Castilla—, hinchidas, de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos translúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras. Las hay como velloncitos iguales e innumerables, que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul. Unas marchan lentas, pausadas; otras pasan rápidamente. Algunas, de color de ceniza, cuando cubren todo el firmamento, dejan caer sobre la tierra una luz opaca, tamizada, gris, que presta su encanto a los paisajes otoñales”.

Pero oigamos, con mayor precisión aún, al mismo Debussy, quien ha escrito las siguientes palabras alusivas a sus *Nubes*. “Es el aspecto inmutable del cielo con la marcha lenta y melancólica de las nubes que concluye en una agonía gris dulcemente teñida de blanco...”.

3er. Concierto

EL FUEGO

Primera parte:

- a) DANZA DE LAS ANTORCHAS, de *Meyerbeer*. Por la Orquesta de la Opera del Estado de Berlín, que dirigiera F. Weissmann.
- b) FUEGOS FATUOS, de *Liszt*. Por el pianista Luis Kentner.
- c) FUEGOS ARTIFICIALES, de *Strawinsky*. Por la orquesta de la Asociación Artística de los Conciertos Colonne, que dirigiera Gabriel Pierné.
- d) DANZA RITUAL DEL FUEGO, de *Manuel de Falla*. Por el pianista Alejandro Brailowsky.

Segunda parte:

- e) FUEGOS ARTIFICIALES, de *Debussy*. Por la pianista Teresa Brazeau.
- f) ENCANTAMIENTO DEL FUEGO, de *La Walkyria*, de *Wagner*. Por la Orquesta de Filadelfia, que dirigiera Leopoldo Stokowski.

EL FUEGO



No tenemos noticia de que se haya escrito todavía la historia del fuego. La existencia de ese misterioso don de la Naturaleza es diversísima, azañosa, heroica, creadora, devastadora, mística, purificadora, multiforme. Si no sabemos cuándo aparece, ni cómo se ha descubierto el fuego, inferimos fácilmente que su antigüedad es prehistórica y debió ya acompañar a los primeros seres humanos que deambularon

en nuestro globo. Los más antiguos libros sagrados lo mencionan, como así también los innumerables y milenarios mitos. Igualmente los filósofos de antaño le asignaron altas preeminencias y lo endiosaron. Pitágoras dijo que el cuerpo de Dios está compuesto por la substancia de la luz. Esa enorme esfera de fuego que gravita en el espacio estelar, ese mundo de llamas, las que al decir de los astrónomos, alcanzan a prolongarse periféricamente hasta distancias o alturas enormes, tales como cincuenta mil y cien mil kilómetros y alguna vez hasta seiscientos mil, ha sido motivo de la adoración de la mentalidad primitiva y es, para la vida universal —ya lo sabemos— el supremo dador de energía.

El fuego es divino y humano. La presencia del fuego obedece a múltiples causas y se ofrece bajo innumerables

formas y apariencias. Cuánto debió impresionar al alma, dice Spengler, la primera mirada en la llama encendida por el hombre mismo! El progreso y la cultura humanos se explican y justifican en gran parte por la virtud creadora del fuego. Sólo su mal empleo ha hecho y hace la desgracia, el infortunio, la desolación de los hombres. Es que los hombres tomaron el fuego divino que les había traído Prometeo y lo emplearon para destruirse los unos a los otros. Incendiaron las casas de sus enemigos y con el calor aprendieron a templar el acero, haciendo así espadas y otras armas. Prometeo fué encadenado; Hércules lo libertó. Pero, como dice el mito, después del magnífico presente que a los hombres ofreciera Prometeo con el fuego divino que él mismo robara por amor a ellos, éstos se hicieron más y más egoístas y arrogantes, desafiando a los dioses. Desde entonces acá, la realidad de los hechos nos demuestra que el hombre sigue consumiéndose en las pavorosas llamas de su ambición egoísta. En su aspecto sagrado, el fuego simboliza distintas y muy nobles cosas de elevada significación espiritual.

Las formas, fenómenos y expresiones del fuego son, como ya se ha dicho, incontables. Desde el fuego cósmico hasta el rescoldo, habría que mencionar, entre otros muchos, a la llama, cuyo movimiento se parece a la circulación cardiovascular de nuestra sangre; a la antorcha, grávida de significaciones en todo sentido; a la lámpara, mística y hogareña; a los fuegos fatuos, la luz mala de nuestros gauchos; al fuego de San Telmo, ese meteoro ígneo que suele verse arder en los mástiles de las embarcaciones; al fuego de San Juan, encanto y alegría de los niños de muchos países, y al que los poetas han dedicado bellas estrofas. Frases y significaciones acerca del fuego las hay en no escaso número: la espada flamígera, citada en el Evangelio jesucristiano; el fuego de la rebelión; el fuego del sacrificio; el fuego del infierno; la llama fulgurante del amor; el temperamento fogoso; el fuego creador que simbólicamente arde en el genio; el fuego de la inspiración; el

fuego hogareño, tan íntimo y delicioso en las noches invernales. Y tenemos, también, los fuegos mitológicos: el de Vesta, el de Zeus, el de Vulcano, el de Prometeo y el de Hefesto, el divino herrero de los antiguos griegos. Detengámonos unos instantes en ésta popularísima deidad.

El divino herrero fué una figura antropomórfica de la antigua Grecia y su verdadero nombre era el de Hefesto. Según refiere Platón, el fuego procedía de Prometeo, pero las artes que de él se derivan, se debían a Hefesto. Tal como narran autorizadas mitologías, existe, empero, una diferencia capital entre los dos personajes. Prometeo ha dado el fuego a los hombres después de haberlo robado al Olimpo, mientras que Hefesto ha sido su creador. Y aunque todo se anda en mitologías, en lo que a Grecia respecta, han vivido hondamente largos siglos en el espíritu y en los ideales del magnífico pueblo heleno.

El culto a Hefesto era extraordinariamente popular en Atenas, sobre todo entre los herreros. Se deduce su popularidad de su artesanía útil y bella, en la que el fuego acrisolaba preciosos metales, y su creador —el divino herrero— enseñaba a emplearlo en la producción de toda clase de enseres artísticos.

a)

DANZA DE LAS ANTORCHAS, de *Meyerbeer* Odeón 177665 b

En el arte de los sonidos, el fuego ha encontrado talentosos intérpretes de sus variadas manifestaciones y significaciones.

El compositor Giácomo Meyerbeer (su verdadero nombre era Jakob Liebmann Beer) revive en su *Danza de las antorchas* una antigua ceremonia nupcial, muy frecuente en la corte de Prusia. Esta ceremonia consistía en lo siguiente: al son vibrante de trompetas y timbales, doce ministros de Estado, llevando antorchas de cera, avanzaban abriendo la marcha a los jóvenes esposos; éstos, después de un ceremonial danzante, eran conducidos

a sus habitaciones privadas por todos los personajes de sangre principesca. En este lugar, las antorchas pasaban de las manos de los dignatarios a las manos de los pajes que aguardaban, quienes, a su vez, se adelantaban a los jóvenes contrayentes para alumbrarles el camino de la cámara nupcial.

b)

FUEGOS FATUOS, de *Liszt*

Columbia DX 784

Son notorias las tendencias programáticas de la música de Franz Liszt, como que este autor fué quien creó el poema sinfónico, forma musical de múltiples posibilidades descriptivas. En los *Fuegos fatuos* de Liszt tenemos una inteligentísima interpretación sonora de ese fenómeno fosforescente que en forma de pequeñas y huidizas llamitas suele verse de noche, en lugares húmedos, a ras de tierra.

c)

FUEGOS DE ARTIFICIO, de *Strawinsky*

Odeón 177096 b

La pirotécnica o fuegos de artificio, es una de las más conocidas manifestaciones del fuego, condicionado experta y bellamente, que siempre ha tenido y tiene sus admiradores. Strawinsky ha conseguido darnos magistralmente una visión luminoso-sonora de ese espectáculo popular en su composición *Fuegos de artificio*.

d)

DANZA RITUAL DEL FUEGO, de *Manuel de Falla*

Polydor 27267 b

Las danzas del fuego han sido y son aún danzas demoníacas en su mayor parte y en no pocas hasta el faki-

rismo hace sus truculentos alardes. Los bailarines actúan como poseídos y no sólo se les nubla la consciencia sino que un espíritu extraño, un diablo o un dios se apodera de sus cuerpos y los transfigura. Algo de esto sugiere la gitana que en *El Amor brujo*, de Manuel de Falla baila la danza del fuego.

e)

FUEGOS DE ARTIFICIO, de *Debussy*

Polydor B 67078

Estos *Fuegos de artificio* de Debussy, difieren, es claro, de los *Fuegos de artificio* de Strawinsky. Difieren, sencillamente, porque ambas composiciones han sido concebidas por dos sensibilidades tan distintas, tan opuestas, tan reñidas entre sí como lo son el agua y el fuego. El ensoñador impresionismo de Debussy no puede hacer buenas migas con el recio constructivismo de Strawinsky. Los *Fuegos de artificio* de éste último son crepitantes, dinámicamente descriptivos; los *Fuegos de artificio* de Debussy son arabescos de múltiples colores.

f)

ENCANTAMIENTO DEL FUEGO, de *Wagner*

Víctor 15800

Para una cabal comprensión del magnífico episodio final de *La Walkyria*, escena del encantamiento del fuego, tendríamos que dedicarle —sin exageración— toda una hora de menudos cuanto imprescindibles detalles, pues el lenguaje musical wagneriano conjuntamente con el poema teatral, al que se halla íntimamente ligado, están llenos de significaciones, alusiones y reminiscencias que imponen su estricto y claro conocimiento. Sin embargo y al margen de todo esto, el pincel sonoro de Wagner aproxima fácilmente, claramente a todos los oídos e imaginaciones un espectáculo de sorprendentes contornos lumi-

nosos y crepitantes, en la hoguera que circuye, en ancho espacio, el cuerpo de Brunilda dormida, a la que sólo podrá volver de su sueño el héroe que consiga atravesar el voraz círculo de llamas. En este admirable pasaje final, el poder descriptivo de la orquesta wagneriana supera en mucho a la materialización escénica del fuego en la misma obra.

4º Concierto

LAS HORAS DEL DIA

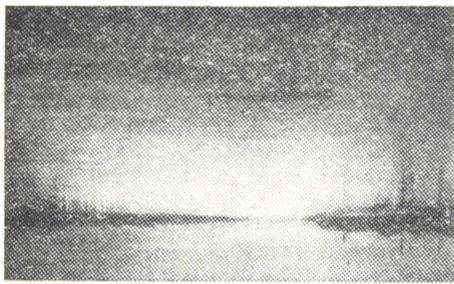
Primera parte:

- a) FRAGMENTO DE LA ESCENA DEL SUEÑO Y EL CANTO DEL GALLO, de la comedia musical *El Gallo de oro*, de *Rimski Korsakoff*. Por la Orquesta Sinfónica de Londres, que dirigiera Eugenio Goosens.
- b) HIMNO AL SOL, de la ópera *Iris*, de *Mascagni*. Por el coro y orquesta del teatro Scala de Milán.
- c) LA MAÑANA, de *Grieg*. Por la Orquesta de la Opera Real del Covent Garden, que dirigiera Eugenio Goosens.
- d) LA MAÑANA DE UN DÍA DE FIESTA, de *Debussy*. Por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, que dirigiera Piero Coppola.

Segunda parte:

- e) LA FUENTE DE TREVI AL MEDIODÍA, de *Respighi*. Por la Orquesta Sinfónica de Londres, que dirigiera Alberto Coates.
- f) NOCTURNO, obra 15, N° 2, de *Chopin*. Por la pianista Myra Hess.
- g) NOCHE TROPICAL, de *Respighi*. Por la Orquesta Filarmónica Münchener, que dirigiera Oswald Kabasta.

LAS HORAS DEL DIA



Sugerir por medio de los sonidos las distintas horas del día es tanto o más difícil que sugerirlas por medio de los colores pictóricos. Este alarde de sensibilidad y de técnica es, puede

decirse, exclusividad de los impresionistas. Una de las sensibilidades modernas que todavía no se ha valorado debidamente, la de Ottorino Respighi, nos ofrece variados y muy sutiles matices pictóricos en las diversas obras que ha creado y con las que nos demuestra hasta donde puede llegarse por medio de los sonidos en la evocación de cosas y aspectos que son propios y exclusivos del campo pictórico. Respighi cumple al pie de la letra, podríamos decir, lo que el título promete; el título es tema desde el primer momento en Respighi; no ocurre en él, pues, lo que acontece en otros, en los que, muchas veces, el título es asunto arduo para finiquitar la obra. Respighi vivía con ojos de pintor la naturaleza. De ahí que, entre otras obras plenas de color y de plasticidad, nos haya dado *Las fuentes de Roma*, cuatro impresiones recibidas a distintas horas del día y frente a otras tantas fuentes. El comentarista ha tenido el honroso placer de conversar con Respighi, en su último viaje a nuestro país, sobre estas fuentes sonoro-plásticas. Respighi ha estado varias veces —como lo hace el pintor frente al paisaje elegido— observando y recibiendo impresiones al amanecer, frente a la fuente de la Valle Giulia (primer cuadro de su poema

sinfónico *Las fuentes de Roma*); ha estado varias veces, por la mañana, ya alto el sol, frente a la fuente de los tritones (segundo cuadro del mismo poema sinfónico); ha estado en la misma forma, al mediodía, frente a la fuente de Trevi (que figura en nuestro programa), y ha estado lo mismo ante la fuente de Villa Medici, al anochecer (cuarto y último cuadro de dicho poema sinfónico).

Pero Ottorino Respighi ha de merecer un extenso capítulo en una de nuestras futuras exégesis de grandes músicos.

En nuestro programa de hoy podemos contar hasta seis sensibilidades distintas: Rimski Korsakoff, Mascagni, Grieg, Debussy, Respighi y Chopin. El oyente atento experimentará verdadero goce espiritual al hacer comparaciones y deducciones entre cada tema particular y la hora del día a que se refiere y, también, con relación a cómo cada sensibilidad musical reacciona ante el motivo o tema elegido.

a)

FRAGMENTO DE LA ESCENA DEL SUEÑO Y EL

CANTO DEL GALLO, de *El Gallo de oro*, de

Rimski Korsakoff

H. M. V. C 7512 (Nº 2)

Con Rimski Korsakoff, en este pasaje de su comedia musical *El Gallo de oro*, nos encontramos todavía en los últimos minutos del sueño mañanero, evocado por un movimiento oscilante, como de acunamiento y cuya melodía expresan los instrumentos de arco a la sordina — matiz importante para lograr plenamente el efecto deseado; luego, las clarinadas del gallo, en el vibrante sonido de las trompetas, anuncian el nuevo día.

b)

HIMNO AL SOL, de *Iris*, de *Mascagni*

Víctor 68908 b

Nosotros no somos críticos nihilistas ni mucho menos; no hacemos ascos de nadie; en todo y en todos, cuan-

do se sabe ver y no se vive única y exclusivamente atentos al último grito de la novedad o de la moda, siempre se encuentran cosas por lo menos estimables o por lo menos discretas. Discreta y algo más que discreta —excusado el efectismo verista— ha sido la concepción de este *Himno al Sol* con el que finaliza la ópera *Iris*, de Mascagni.

c)

LA MAÑANA, de *Grieg*

Gramophone L 618

Avanza la mañana. Grieg, el apasionado pintor musical de la encantadora Noruega, nos ofrece una impresión de la mañana, la cual forma parte de la “*Suite*” *Peer Gynt*. Grieg es realmente uno de los precursores del impresionismo y su mañana no alude a nada concreto o descriptivo; es su corazón, su alma panteísta que canta a la gloria de una de esas mañanas azules, del profundo azul de su cielo y de sus montañas de Hardanger.

d)

LA MAÑANA DE UN DÍA DE FIESTA, de la “*Suite*”

Iberia, de *Debussy*

H. M. V. DB 4976

En Grieg tendríamos los primeros albores del impresionismo musical, en Debussy las expresiones más quintaesenciadas del mismo. Es que Debussy fué el creador del “*plein air*”, del libre espacio abierto, comparándose en ésto con el mismo procedimiento de los pintores franceses contemporáneos suyos, creadores del “*plein air*” pictórico. De ahí, sin duda, su clasificación como “impresionista” musical, aunque no es lo mismo. A ello agreguemos el simbolismo de los poetas franceses de su generación, Verlaine, Mallarmé y otros, a quienes frecuentaba, haciendo suyo aquel verso del autor de *Fiestas galantes* y que constituía toda una estética: “la música antes que todo

sea". Pintura, poesía y música se transfundieron maravillosamente en la alquimia sonora debussyana. Nos dió, con ello, un lenguaje enteramente nuevo. La melodía, la armonía, la tonalidad, se "re-crearon" en Debussy, y la orquesta fué para este gran artista del color musical el instrumento necesario e indispensable, sobre todo cuando quería obtener ese ámbito cardinal del paisaje, esa atmósfera sonora que de manera magistral consiguió con su arte único y exquisito.

Y en la *Mañana de un día de fiesta*, pasaje perteneciente a la "Suite" *Iberia*, de Debussy, hallaremos mucho de lo que acabamos de expresar, música de espacios abiertos, rumorosa al par que sensible, una mañana de campanas, canciones y sol españoles a través de una de las más finas sensibilidades musicales contemporáneas.

e)

LA FUENTE DE TREVI, AL MEDIODÍA, de *Respighi*

Víctor 9127 a

Esta fuente de Trevi, al mediodía, pertenece —ya lo hemos dicho— al poema sinfónico *Las fuentes de Roma*. Quisiéramos hacer una sola pregunta como único comentario explicativo de ésta composición de Respighi, de ésta fuente de Trevi al mediodía. ¿Es posible ver el agua —el rebrilleo del agua— y la reverberación de la luz de un límpido mediodía, a través de la música?

f)

NOCTURNO, obra 15, N° 2, de *Chopin*

Columbia DB 1232

Si se recorre la nomenclatura de obras musicales pertenecientes a la alta composición, nos sorprenderá la casi total ausencia de obras puramente instrumentales referidas a la caída de la tarde o del anochecer, si es que excluimos la impresión final que sigue a *La fuente de*

Trevi al mediodía, y que lleva por título *La fuente de la Villa Medici al anochecer*, verdaderamente magistral. En cambio, la noche ha merecido la atención de innumerables sensibilidades musicales. De propósito hemos aproximado dos autores de escuelas y tendencias completamente distintas, Chopin y Respighi, en un tema afín: la noche. La noche de Respighi, podemos precisarla en emoción y hasta geográficamente (véase el siguiente comentario); pero no sabemos cuáles y de dónde han sido las noches de los nocturnos de Chopin; tampoco importa saberlo, pues Chopin, profundamente romántico, vivía singularmente sus noches, noches de intimidades y de secretas angustias, poderosamente subjetivas, noches de adentro — de ese yo divino en que se place el alma.

g)

NOCHE TROPICAL, de *Respighi*

H. M. V. DB 4643

Una de las últimas obras de Respighi son sus *Impresiones brasileñas*. Estas impresiones incluyen una titulada *Noche tropical*. Aquí Respighi es una vez más un maestro de fina sensibilidad pictórica; nos ofrece un verdadero paisaje sonoro, una noche esplendorosamente estival. Podríamos asegurar que no es ésta de que hablamos la noche, por ejemplo, subjetiva y amatoria de un Chopin, con su tumultuoso mundo interior, sino la noche astral, desde el suelo lleno de sombras matizadas de diminutas sonoridades de grillos, de brillantes luces de pequeños y aéreos cocuyos, de voces y rumbos lejanos y misteriosos que se esparcen por el aire hasta el alto cielo con sus eternas luminarias.

5º Concierto

MUSICA IMITATIVA

Primera parte:

- a) LA GALLINA, de *Rameau*. Ejecución en clavicembalo por Erwin Bodky.
- b) EL HERRERO ARMONIOSO, de *Händel*. Por la clavecinista Wanda Landowska.
- c) EL CUCLILLO, de *Daquin*. Por la clavecinista Wanda Landowska.
- d) LA CAJITA DE MÚSICA, de *Liadow*. Por la pianista Lily Dymond.
- e) LAS CAMPANAS DEL ANOCHECER, de autor anónimo y perteneciente al folklore ruso. Por el Coro Cosacos del Ural.

Segunda parte:

- f) INTRODUCCIÓN Y MARCHA REAL DEL LEÓN, de *El Carnaval de los animales*, de *Saint Saëns*. Por la Orquesta de Filadelfia, que dirigiera Leopoldo Stokowski.
- g) EL VIENTO EN LA LLANURA, de *Debussy*. Por el pianista Walter Giesecking.
- h) MUJERES DISCUTIENDO ACALORADAMENTE EN EL MERCADO DE LIMOGES, de *Moussorgsky*. Por la Orquesta Sinfónica de Boston, que dirigiera Sergio Koussevitzky.

MUSICA IMITATIVA



El arte ha sido, en sus comienzos, pura imitación de cosas y fenómenos de la naturaleza, incluso las sonoras e innumerables onomatopeyas que precedieron a la formación de las lenguas madres. La música imitativa es menos antigua, pues las primeras manifestaciones musicales brotaron de la laringe humana. Los toscos instrumentos primitivos, silbatos, caramillos, flautas y arpas hechos de cañas, de tallos de avena, de tibias de reno o de tiras vegetales son, si bien contemporáneos, posteriores a la música vocal primigenia. Claro está que en aquellos instrumentos surgidos al acaso, sólo es probable que se haya imitado en un principio el canto de las aves, quizá con un propósito de atraerlas para darles caza y no con fines de esparcimiento ni primarios deseos artísticos. También es probable que la palabra versificada se haya originado, hace miles de años, por una imperiosa necesidad energética requerida por el trabajo, y en la que se atendía especialmente al ritmo de la labor, imitando a veces con onomatopeyas, y en sus consonancias y relaciones con la música a la que se hallaba ligada, sus movimientos y características sonoras.

No es posible, tampoco, que la voz haya imitado algo, sino más bien exteriorizado, dentro de la primitiva men-

talidad humana, estados puramente gozosos, y no de tristeza, de añoranza o de melancolía, pues estos matices sólo son presumibles en épocas más avanzadas del pensamiento y de la sensibilidad y cuando el sentimiento religioso empieza a disciplinar el órgano vocal en las antiguas sinagogas.

Mucho después del auge del canto gregoriano y casi culminando el siglo de oro de la polifonía vocal eclesiástica, los instrumentos musicales, ya bastante evolucionados en su organotécnica, inician tímidamente al principio, sus tentativas de separación como elementos puramente acompañantes de las voces corales, rechazando más tarde esa hegemonía e inaugurando la esplendorosa era de la música exclusivamente instrumental, excepción hecha de la música operística. Sin embargo, la misma música vocal, hacia el siglo IX, recurría, como refiere Michel Brenet, a sugerencias rítmicas halladas en ruidos producidos por instrumentos de trabajo. Es el caso de un monje del siglo citado, a quien se le atribuye una secuencia —forma músico-eclesiástica de origen medieval— cuyo esquema rítmico le habría sido dictado por el ruido monótono y regular de una rueda de molino. En el siglo XVI, cumbre y declinación de la polifonía eclesiástica, aparecen cantatas vocales y también corales puramente imitativos, como la cantata descriptiva titulada *La Guerra*, de Janequin, o los corales de Adriano Banchieri y Orazio Vecchi, para no citar más. Y hacia esta época, surgen en Francia numerosas composiciones instrumentales de naturaleza imitativa. Los Daquin, Couperin, Gossec, Le Seur fueron del agrado de los famosos enciclopedistas franceses, a quienes les tocó vivir en la época de los severos cánones clásicos que originaron las grandes formas cíclicas como la Sonata, el Cuarteto y la Sinfonía. Uno de los enciclopedistas, M. D'Alembert, decía que la forma sinfónica y su contenido constituían algo así como un vocabulario sonoro que era necesario explicar. Precisamente el mismo D'Alembert, en su *Discurso preliminar de la Enciclopedia*,

manifiesta que la música que no describe algo, sólo es comparable a un rumor. Marmontell, otro de los enciclopedistas, decía que la música que no es descriptiva es música insípida. Fontenelle interrogaba: “Sonata, ¿qué me dices?”.

Estos respetables señores de la Enciclopedia eran, como ya lo sabemos, franceses y obedecían, por ende, al espíritu y a la idiosincrasia de la raza latina y, particularmente, al “esprit” francés, tan claro y vivaz como su sol, sus campiñas y su champaña. Pero, como ha dicho acertadamente un compatriota de los citados enciclopedistas, M. Lalo, el arte es una cuestión sociológica e histórica.

¿Qué debemos entender por música imitativa? Este género de música constituye uno de los modos creativos más elementales y directos. El más elemental y directo sería la “copia”, digamos así, exacta del motivo o cosa de que se trate (en este caso nunca se da absolutamente; es decir, sólo reducida a “reproducir” el motivo o cosa; pues, si así se hiciese, se caería inmediatamente en un torpe y fatigoso mimetismo sin valor de arte). ¿Qué hubiera sido de *El Herrero armonioso*, de Händel, en donde se imita el clarísimo son del yunque herido por el martillo, si Händel se hubiese reducido solamente a “copiarlo” y a repetirlo tal cual? ¿Qué hubiera sido del famoso episodio del tercer acto de *La Walkyria*, de Wagner, en donde se describe la cabalgata de las hijas del dios Wotan, si Wagner se hubiese ceñido a reproducir y a repetir únicamente el rítmico galope del caballo? La “copia” subsiste únicamente a través de una serie de reelaboraciones o transformaciones rítmicas, tonales, tímbricas o discursivas, según los casos.

a)

LA POULE, de *Juan Felipe Rameau*

Odeón 183903 a

La primera composición de música imitativa que figura en nuestro programa, es *La Poule*; es decir, la galli-

na, de Rameau. A este respecto, el doctor Curt Sachs, eminente musicólogo de nuestros días, explica la causa que ha originado esta clase de música en Francia. “La pesada majestuosidad de los palacios barrocos —dice Curt Sachs—, los alejandrinos pomposos de las tragedias clásicas, en una palabra, toda la grave solemnidad de la ostentosa época del barroco, llegó a cansar. Especialmente la joven generación anhelaba serenidad y gracia, claridad y elegancia, galantería y sensualidad. A este nuevo tipo de generación había de corresponder una nueva música”. En la música de Rameau, el Voltaire de la música francesa, se encuentran aquellas cualidades, y en esta breve composición tenemos una prueba de ello.

b)

EL HERRERO ARMONIOSO, de *Händel*

Víctor 1193

Alguien le asigna a Händel el papel de preromántico por sus preferencias imitativas y descriptivas de que abunda su producción. *El Herrero armonioso*, cuyo tema inicial está inspirado en aquellos claros sonos del yunque herido por el martillo, que tanto encantaban a Azorín al escucharlos en las herrerías de los pueblos y aldeas de su España, es una de las formas primitivas y sencillas del arte de variar el tema. *El Herrero armonioso* pertenece al movimiento final de la “Suite” en mi mayor de Händel. Descontando el tema y su breve desarrollo inicial, aquel se ofrece luego en cinco aspectos variados, fácilmente diferenciables, con lo que podemos afirmar que la imitación de unos golpes de martillo ha dado origen —a través del talento y de la sensibilidad de Händel— a una obra de arte. Ejemplos como éste, no escasean, es cierto, en la producción de los grandes maestros.

c)

EL CUCLILLO, de *Daquin*

Víctor 1423 b

¿Quién no ha oído hablar y hasta escuchado el canto del *Cu-cú*... al salir sorpresivamente de la pequeña puerta de su jaulita... de relojería? *Cu-cú* es onomatopeya del canto breve y uniformemente repetido de este extraño pajarito que vive en los bosques de Europa y que anuncia, uno de los primeros, la llegada de la primavera. *Daquin* no se queda atrás en sacar magnífico partido de un tema o inciso semejante, que sólo reúne lo suficiente como para que pueda constituir célula temática: dos simples sonidos, en tercera descendente, que la naturaleza ha puesto en la garganta de este pequeño volátil. El arte de variar el tema puede apreciarse también en esta pequeña joya musical de *Daquin*.

d)

CAJITA DE MÚSICA, de *Liadow*

Polydor B 47056

La *Cajita de música*, de *Liadow*, es una imitación sonora de un objeto musical muy en boga hace muchos años. Era un objeto hogareño, muy del gusto de las señoras que lo lucían entre sus "bibelots" y cuyo tamaño era el de una bombonera rectangular de dimensiones variables según los tipos. También existen relojes con música que recuerdan la especie de que estamos hablando. Las cajitas de música se construían de madera, y en su interior había un rodillo o cilindro de metal, con puntitas de metal también, dispuestas en forma irregular sobre su superficie, las cuales al girar el rodillo por medio de un mecanismo de relojería, herían los dientes de una especie de peine de acero que estaba próximo al rodillo y a cuyo contacto se producía una música fina y breve. Suiza es el país clásico en lo que a fabricación de cajitas de

música respecta. Ginebra, centro de producción de esos simpáticos instrumentos mecánicos, llegó a fabricar 15.000 cajitas anualmente, pagándose por las mejores, que alcanzaban a ejecutar veinte melodías distintas, hasta seis mil francos cada una.

e)

CAMPANAS DEL ANOCHECER, de autor anónimo

Polydor 19798

En esta canción no se emplea juego alguno de campanas, como podría presumirse, sino que se imita por medio de la voz humana, y en forma admirable, el tañido de las campanas y ese “vaho de resonido”, como diría Gabriel Miró, que dejan las mismas luego de cada toque. Esta pieza musical pertenece al folklore ruso y es de carácter religioso, y su verdadero nombre ha de ser, sin duda, “toque de ánimas”. El coro de voces humanas que inicia y sostiene el tañido de las campanas, acompaña así durante todo el desarrollo de la canción a la voz de tenor que entona una melodía singularmente emotiva.

f)

INTRODUCCIÓN Y MARCHA REAL DEL LEÓN, de

Saint Saëns

H. M. V. D 1992

La *Gran Fantasía Zoológica*, subtítulo de *El Carnaval de los animales*, de Saint Saëns, reúne una serie de imágenes sonoras muy interesantes por el acierto imitativo y descriptivo con que han sido hechas. No necesitamos explicar nada con relación a esta marcha real del león; ya sabemos que este majestuoso e imponente animal posee una garganta poderosa, cuya rugiente sonoridad es siempre impresionante.

g)

EL VIENTO EN LA LLANURA, de *Debussy* Columbia 292511 a

Estamos ahora bien lejos de una primaria imitación por medio de los sonidos, como ocurre en la mayoría de las composiciones anteriores. Debussy realiza en su preludio *El viento en la llanura* —como en gran número de sus obras— su ideal artístico, el que consistía “en una música hecha especialmente para el aire libre, bosquejada a grandes trazos, con atrevimientos vocales e instrumentales; que juegue y planeé sobre la cima de los árboles y en la luz del aire libre”.

En este preludio no faltan, sin embargo, ciertos recursos imitativos de brucas ráfagas que estremecen y de susurros intermitentes.

h)

MUJERES DISCUTIENDO ACALORADAMENTE EN

EL MERCADO DE LIMOGES, de *Moussorgsky*

H. M. V. DB 1892

Moussorgsky, el admirable autor de *Boris Godunow*, despreció siempre la gramática y la retórica musicales, impulsado fuertemente por su genial inquietud, por su avidez creadora. No pocas de sus obras adolecen a ratos de la insuficiencia de conocimientos técnicos, solo tolerables en la magnitud de su nunca decaída fuerza creadora. El cuadro que hemos elegido, evocación sonora de un dibujo igualmente titulado *Mujeres discutiendo acaloradamente en el mercado de Limoges*, no es ni más ni menos notable que los nueve restantes que integran la serie de dibujos que Moussorgsky eligiera de entre los que figuraban en la exposición póstuma de un íntimo amigo suyo, el arquitecto V. Hartmann. Moussorgsky compuso esta obra para piano; Mauricio Ravel, el talentoso compositor francés, la orquestó admirablemente.

6º Concierto

EL AGUA

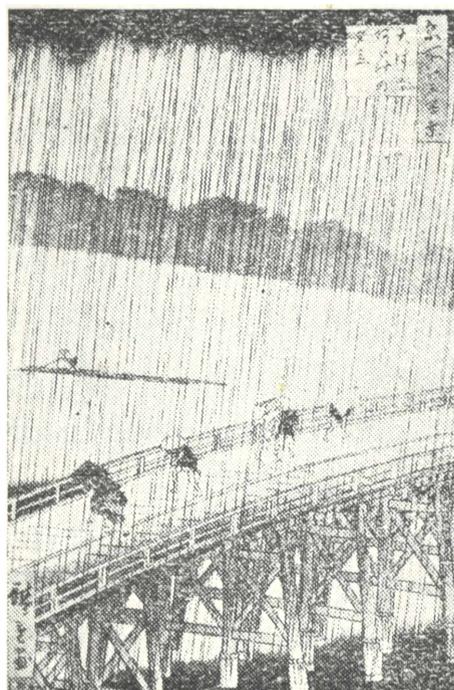
Primera parte:

- a) PRELUDIO de *El Oro del Rhin*, de Wagner. Por la Orquesta de Filadelfia, que dirigiera Leopoldo Stokowski.
- b) ESCENA JUNTO AL ARROYO, de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Por la Orquesta B. B. C. de Nueva York, que dirigiera Arturo Toscanini.
- c) ACUARIUM, de *Carnaval de los animales*, de Saint Saëns. Por la Orquesta de Filadelfia, que dirigiera Leopoldo Stokowski.
- d) LO QUE VIÓ EL VIENTO DEL OESTE, de Debussy. Por el pianista Walter Giesecking.
- e) JARDINES BAJO LA LLUVIA, de Debussy. Por el pianista Walter Giesecking.

Segunda parte:

- f) LA CATEDRAL SUMERGIDA, de Debussy. Por el pianista Walter Giesecking.
- g) NAUFRAGIO DEL BARCO, de la serie sinfónica *Scheherazade*, de Rimski Korsakoff. Por la Orquesta de Filadelfia, que dirigiera Leopoldo Stokowski.
- h) JUEGOS DE AGUA, de Ravel. Por la pianista Teresa Brazeau.
- i) DIÁLOGO DEL VIENTO Y DEL MAR, del poema sinfónico *El Mar*, de Debussy. Por la Orquesta de la Sociedad de los Conciertos del Conservatorio, que dirigiera Pietro Coppola.

EL AGUA



Es curioso pensar que el agua, multiforme y huidiza, gota, arroyuelo, torrente, mar, ha inspirado e inspira no sólo a poetas y músicos (poseedores éstos de un lenguaje dúctil a la protéica vitalidad de Sor Acqua), sino también a pintores y escultores, cuyo lenguaje artístico, sobre todo el de éstos últimos, acaso sólo por simbolismos pueda plasmar algún aspecto del undívago elemento.

El agua que corre, mansa o bulliciosa, que se precipita en torrente o cascada es esencial-

mente musical. El agua madre o cosmogónica, según el pensamiento de los antiguos filósofos, lleva, encierra un mundo de sugerencias no sólo musicales, sino también de color, de luz, de formas, de sentimientos y hasta de conceptos.

¿Quién ha descubierto la música del agua; vale decir, quién fué el primero que tradujo musicalmente algunas de las innumerables voces del agua? El infantilismo onomatopéyico de los músicos que, allá por el siglo XVI, dió en imitar lo más grotesco y antimusical que ofrece la naturaleza, no supo escuchar las voces del agua. Los músicos de ese tiempo, los que siguieron con un entusiasmo contagioso los primeros pasos de la música imitativa, sólo

tenían oído para un extravagante y ridículo mimetismo sonoro, el cual hizo decir graciosamente a Combarieu que la música jugaba entonces a los soldados, con sus cantantes de guerra, o poco después, al arca de Noé, con su profusa zoología sonora.

En realidad, fueron los músicos del romanticismo, incluyendo entre ellos a Beethoven, los que descubrieron las posibilidades musicales del agua. Así Schubert, Chopin, Liszt, Wagner y otros fueron sus primeros cantores o intérpretes. Más tarde Debussy, Ravel, Respighi y algunos otros produjeron páginas admirables inspiradas en el agua.

a)

PRELUDIO de *El Oro del Rhin*, de Wagner Víctor 7796 a

Wagner ha escrito el poema musical del océano con su ópera *El Buque Fantasma*. Wagner ha realizado, con su portentoso genio creador, toda una cosmogonía musical. No sería aventurado afirmar que, dentro del simplismo filosófico de los contemporáneos de Thales de Mileto, la mitología de las cuatro jornadas de *El Anillo del Nibelungo* recrea todo un mundo con los cuatro elementos fundamentales del mundo físico: el agua, la tierra, el aire y el fuego. ¿Qué es, si no, el prelude de la primera jornada de *El Anillo del Nibelungo*, que lleva por título *El Oro del Rhin*? En ese breve prelude, verdadero alarde de técnica y de maravillosa simplicidad, Wagner nos ofrece toda una simbolización del génesis, del despertar de las fuerzas elementales de la naturaleza, de la vida en una palabra. Nos basta sólo tener oído músico y una clara inteligencia para sentirnos penetrados del misterio del génesis al escuchar el proceso sonoro e intensivo que va desde el simbolismo del elemento primitivo: el agua en reposo, evocada por un solo acorde perfecto y fundamental, de tres sonidos, que en lo profundo de la sonoridad orquestal rumorea sordamente, hasta su agitación plena,

hacia lo alto, hacia la luz, en clarinadas de vida y de lucha.

b)

ESCENA JUNTO AL ARROYO (Sinfonía Pastoral),

de *Beethoven*

Víctor 14708 y 14709

Tenía Beethoven catorce años de edad cuando un músico llamado Knecht compuso una obra, al parecer intrascendente, pero con verdaderos alientos descriptivos y que años después Beethoven, al componer su *Sinfonía Pastoral*, seguía en su disposición programática. Dicha obra fué publicada en Sbirra en el año 1784 por el editor Bossler y su desarrollo obedecía a los siguientes títulos: “Retrato musical de la Naturaleza o gran sinfonía, la que va a expresar por medio de los sonidos: 1º Un bello paraje en donde brilla el sol y los suaves céfiros revolotean. 2º El cielo empieza de pronto a ponerse sombrío. 3º La tempestad, acompañada de grandes vientos y de lluvia furiosa, ruge con toda fuerza. 4º La tempestad se calma poco a poco. 5º La Naturaleza, llena de alegría, eleva su voz hasta el cielo”. El comentarista de donde tomamos estas notas, el crítico Jean Chantavoine, agrega un etcétera que nos hace suponer que la tanda de leyendas no para allí. Sea como fuere, ese precedente programático nada ha influido en el espíritu de la obra de Beethoven, si no es la curiosa coincidencia del plan que se desenvuelve en un orden igual en la sinfonía beethoveniana. Con un gran sentido estético había expresado Beethoven, en apuntes y cartas personales, que no es posible excederse sin grave perjuicio en la descripción por medio de los sonidos, y que la música no puede competir con la pintura. Lo que podríamos llamar subtemas programáticos de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, son breves leyendas que responden a una posibilidad de interpretación y desarrollo musical. Así, por ejemplo, la que se refiere al episodio que hemos elegido para nuestro tema del agua: Es-

cena junto al arroyo, perteneciente al segundo movimiento de la sinfonía. Es interesante este apunte de Beethoven: "Cuánto más grande el arroyo, más profundo es el sonido". En este segundo cuadro de la *Sinfonía Pastoral* se nos ofrece una deliciosa pintura musical del agua que corre mansa y rumorosa, conjuntamente con otros detalles que hermosan la escena hasta el momento final en que se escuchan los trinos del ruiseñor, en la voz de la flauta, el canto de la codorniz, en la del oboe, y el del cuclillo, en la del clarinete.

c)

ACUARIUM de *El Carnaval de los Animales*,
de *Saint Saëns*

H. M. V. 1993 (3)

Carlos Camilo Saint Saëns, un verdadero neoclásico, no desdeñó las sugerencias programáticas impuestas por el romanticismo; pero cuando a ellas acudía, su sentido equilibrado de la forma le imponía restricciones en todo lo que fuese superfluo o falta de interés verdaderamente musical. *El Carnaval de los animales*, o sea Gran Fantasía Zoológica, y a la cual pertenece *Acuarium*, fué compuesta por Saint Saëns en el año 1886 y se ejecutó por primera vez ante la presencia de Franz Liszt. Pero Saint Saëns prohibió luego su ejecución, que sólo su testamento ha levantado después.

Agua, luz y peces es lo que se ve realmente en este enfoque zoológico de Saint Saëns; sonoridades ténues y cristalinas, rebrilleos de la luz, movimiento de peces es lo que, sin discrepancias, aparece ante la imaginación de los oyentes.

d)

LO QUE VIÓ EL VIENTO DEL OESTE, de *Debussy*

Columbia 292516 b

Que nada pese, nos dice Cortot, al principio del preludio denominado *Lo que ha visto el viento del Oeste*. Es

un enorme crescendo que parte de muy lejos y desde muy bajo en la sonoridad. Es la improvisación de un genio lúcido. Los americanos que tocan este preludio —expresa Cortot— deben pensar que “es un francés” el que lo ha escrito, y que el viento del Oeste, no tiene para él el mismo significado tempestuoso que para ellos... Simple cuestión de geografía. Pero esto sí: todo el horror de la tempestad y de los naufragios son evocados aquí. Hay en él gritos de angustia y, por momentos, el abismo se cierra, sugerido por un dramático pasaje de los sonidos graves. Toda esta música —concluye Cortot— se dibuja en negro.

e)

JARDINES BAJO LA LLUVIA, de *Debussy* Columbia 292516 b

Henos ahora con el agua que cae de las nubes en estos jardines sonoros de Debussy. Pero estos jardines bajo la lluvia, pertenecientes a la serie que su autor ha titulado *Estampas*, son jardines... debussyanos; la alquimia sonora de este magnífico artista nos ofrece un prodigio —uno de los innumerables prodigios con que cuenta su obra total—: la transmutación de sensaciones en sonidos, fenómeno que el oyente podrá o no gustar, podrá o no captar, podrá o no precisar. No es alusión deliberada, ni sentimentalismo que ondula y acaricia, ni oratoria musical lo que emerge de los sonidos que el demiurgo Debussy ha concitado en el portento de la creación. Sólo es cuestión de sensibilidad.

f)

LA CATEDRAL SUMERGIDA, de *Debussy* Columbia 292515

Por nuestra cuenta y riesgo, se nos ocurre pensar que *La Catedral sumergida*, de Debussy haya sido inspirada por la leyenda de la ciudad de Ys y acerca de la cual

existen varias y muy sugestivas narraciones y poemas, pareciéndonos interesante transcribir la bella evocación que de dicha fabulosa ciudad, ha escrito Héctor Pedro Blomberg:

“Escuchad navegantes... Es la canción lejana
De la ciudad que espera en el fondo del mar:
Son sus gentes que cantan... La voz de una campana
Bajo las aguas grises ha empezado a doblar.

Arriba, el océano encrespa sus espumas
Y murmuran los vientos su cansada canción;
De la ciudad ahogada, perdida entre las brumas
De las viejas leyendas, aún late el corazón.

Ha de surgir un día del fondo de los mares...
A través de los siglos sonarán sus cantares,
Doblarán sus campanas bajo el océano gris.

Y oirán los navegantes, mientras llega el Gran día,
En el rumor del viento, sobre la mar bravía,
Las voces misteriosas de la ciudad de Ys”.

Alfred Cortot, en el ya citado volumen, titulado “Cours d’Interprétation”, nos dice que el ritmo en *La Catedral sumergida*, es riguroso e inmutable. Si se quisiera intentar su transposición en otro arte, parecería que el cine nos podría dar de *La Catedral sumergida* la más justa y la más poética idea. Se oyen en esta obra los cantos católicos, de una majestad indiferente y grandiosa, surgiendo del agua que cubre a la catedral sumergida”.

g)

NAUFRAGIO DEL BARCO (Scheherazade, de
Rimski Korsakoff

Víctor 6742 b

El pasaje titulado *Naufragio del barco*, de la serie sinfónica Scheherazade, de Rimski Korsakoff, está ela-

borado libremente, sin deliberados propósitos programáticos, pues el autor, en edificaciones posteriores de la partitura, suprimió las leyendas respectivas, “porque con ellas sólo me propuse —dice Rimski Korsakoff en su esbozo biográfico— encauzar la fantasía del oyente e indicar la ruta que siguió la mía, dejando al gusto de cada uno la imaginación de los detalles secundarios”. Y esa libertad —dado que se trata de una serie de acontecimientos fantásticos, como que han sido extraídos de los cuentos de *Las mil y una noches*— hace que el repetido “motivo de la fantasía del príncipe Kalender, en el segundo movimiento, aparezca en el cuarto, cuando narra el choque del buque contra las rocas, aunque ambos episodios nada tienen de común”. Con este mismo pasaje finaliza la “suite” sinfónica Scheherazade.

h)

JUEGOS DE AGUA, de *Ravel*

Polydor B 67077

Mauricio Ravel compuso su obra *Juegos de agua* a los veintiseis años de edad; rivalizan en esta composición la audacia y la maestría. Esta pieza —dice el mismo Ravel— inspirada en los ruidos del agua y en los sonidos que se escuchan en los surtidores, en las cascadas, en los arroyos, está basada sobre dos temas a la manera de un primer tiempo de sonata, sin ajustarse del todo al plan tonal clásico.

i)

DIÁLOGO DEL VIENTO Y DEL MAR, de *Debussy*

H. M. V. DB 4876 (Nº 5 y 6)

En la trayectoria hacia la música moderna de avanzada, Debussy se halla precediendo a Skriabin, a quien le sigue Arnold Schönberg.

Debussy escribía a André Messager, hacia 1903, lo siguiente: “Estoy trabajando en tres esbozos sinfónicos. Usted no sabrá, quizá, que yo debía seguir la bella carrera de marino, y que sólo el azar de la existencia me lo ha impedido. Yo siento por el mar una sincera pasión”. En este poema sinfónico de Debussy se hallan todos los acentos, todas las dulzuras, todas las potencias de la orquesta. Sus fórmulas rítmicas, largamente persistentes, nos mecen o nos sacuden. Los títulos que a las tres secciones del poema ha puesto el autor, sirven para guiarnos a través de las “imágenes” que la obra suscita. Con el *Diálogo del Mar y del Viento* finaliza este poema sinfónico; los dos esbozos anteriores se titulan *Desde el Alba al Mediodía en el Mar* y *Juego de olas*, respectivamente.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

PRESIDENTE: Doctor Alfredo L. Palacios. VICEPRESIDENTE: Ing. Gabriel C. del Mazo. CONSEJO SUPERIOR: *Consejeros titulares*: ing. agr. Juan C. Lindquist, ing. Gabriel C. del Mazo, ing. Julio R. Castiñeiras, ing. Aquiles Martínez Civelli; dr. Luis R. Longhi, dr. Ricardo de Labougle, dr. Juan E. Cassani, dr. Alfredo D. Calcagno, dr. Carlos A. Sagastume, dr. Hércules Corti, dr. Daniel Greenway, dr. Joaquín Frenguelli, dr. Max Birabén e ing. Félix Aguilar. *Consejeros suplentes*: ing. agr. Teófilo V. Baraño, ing. Arturo Burkart, ing. Juan B. Gandolfo, ing. Juan L. Albertoni, dr. Carlos Cossio, dr. Arturo Barcia López, dr. José María Monner Sans, prof. Alberto Palcos, dr. Reinaldo Vanossi, dr. Alejandro M. Oyuela, ing. agr. Lorenzo R. Parodi e ing. Nicolás Besio Moreno. *Representantes de los estudiantes*: sr. Guillermo O. Dick y sr. Mario E. Ochoa. *Guardasellos de la Universidad*: dr. Alfredo D. Calcagno. *Secretario general y del Consejo superior*: Abogado Bernardo Rocha. *Oficial mayor encargado de las publicaciones*: sr. Emilio Azzarini.

COMISION DE FONOGRAFIA PEDAGOGICA Y CULTURAL

Presidente honorario: Prof. Tobías Bonesatti

Secretario honorario: D. Emilio Azzarini

Vocales: Prof^ª. Dora B. de Harispe y Prof. Juan Heredia

I N D I C E

Algunas consideraciones preliminares	Pág. 3
El movimiento en imágenes sonoras	» 9
El paisaje	» 17
El fuego.. ..	» 27
Las horas del día	» 35
Música imitativa	» 43
El agua	» 53

Imp. "El Libro" - 48-670

