

2. ¿Cómo debe enseñarse la arquitectura en su parte práctica?

3. Selección y limitación del alumno.

II. PLANIFICACION TERRITORIAL Y URBANISMO

1. Significado de la planificación territorial.

2. Significado del urbanismo.

3. Organización del servicio de planificación territorial en Chile.

4. Creación de la Dirección General de Urbanismo.

III. LEYES Y REGLAMENTOS DE EDIFICACION

1. Defectos del régimen legal existente.

2. Propositiones completas para su modificación.

3. Necesidad de promulgar la Ordenanza General de Construcciones, en carácter definitivo.

4. Creación de ordenanzas locales.

5. Instancias de apelación administrativa contra interpretaciones a ordenanzas locales y generales.

IV. VIVIENDA

1. Problema de la vivienda.

2. Estado actual de la vivienda en Chile.

3. Acción desarrollada hasta la fecha.

4. Directrices para la acción futura.

V. TEMAS LIBRES

EXPOSICION DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ESCUELAS

Esta exposición se realizará en la Escuela y Museo de Bellas Artes.

Tomarán parte en este torneo, desde luego, las escuelas de arquitectura de la Universidad de Chile y Universidad Católica, la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Artes Aplicadas, arquitectos profesionales, Municipalidades, y otras entidades.

Mayores antecedentes pueden obtenerse en la Asociación de Arquitectos, calle Central N.º 40, 6.º piso, de 6 a 7 de la tarde.

RUMBOS DE LA HISTORIA MUSICAL

POCAS ciencias hay que puedan anotar en su trayectoria una curva más interesante que la que observamos en la historia musical durante los últimos treinta años: de una rama especialista del saber, plagada de conceptos y apreciaciones antojadizas, y enfocada como simple adorno superficial aun para el músico, ha pasado a integrar los estudios indispensables de un hombre culto y a constituir un auxiliar obligado del artista, cualquiera que sea la actividad que ejerza.

Mirando las crónicas diarias de conciertos, los estudios de las revistas, los prospectos de

cursos, catálogos de las ediciones tanto de obras musicales como de libros de crítica y de discos, sorprende el movimiento que representan las preocupaciones de índole puramente histórica. Hoy es la gran edición crítica de algún polifonista desconocido o el anuncio de un nuevo texto general, una ejecución reconstruida con especial fidelidad, o se trata luego de la grabación fonográfica de una obra comúnmente mal apreciada. Es como si nuestro tiempo quisiera con vehemencia reparar muchos años de injustos olvidos, y darnos cada día la lección de humildad, enseñándonos un pasado, ante el cual nuestras glorias y con-

quistas no son sino etapas y evoluciones, de un pensamiento vivo que circula milenario por los siglos.

No podemos por otra parte negar el que antes de nosotros existieran investigadores profundos y conocedores cabales del arte que fué, pero sus problemas no llegaron ciertamente a preocupar tantas inteligencias, y el despertar del pasado fué siempre evocado en reuniones de carácter erudito.

¿Quién habría imaginado hace medio siglo que el centenario de la muerte de Beethoven, en 1927, habría de ser conmemorado en Viena con ejecuciones del arte gótico del siglo XIII, que asombraron a los delegados oficiales y artistas reunidos? ¿Quién, de los que leían en los tratados corrientes, las condenaciones unánimes de esa música de charadas que, era fábula, se componía en el siglo XV, imaginó que hoy podemos apreciar a Dufay o a Josquin Despres como grandes creadores, y que cualquier tarde la radio nos transmite un «organum» del siglo XI? ¿Quién pensó, en la época en que Hugo Riemann transcribía todos sus ejemplos de historia para piano, que el adelanto que estos ejemplos constituían, iba a resultar para nuestro criterio un error gravísimo, por lo inadecuado y anacrónico del instrumento que orgullosamente había logrado hacer olvidar a todos sus predecesores?

El músico parece, en nuestros días en que todo ha sido puesto en el tapete de las discusiones, sentir la necesidad de un apoyo en el pasado, y extraer de sus enseñanzas la experiencia fundamental de conquistas que la historia nos presenta varias veces repetidas. La enorme difusión que es posible con los medios actualmente existentes, y la avidez por conocer obras y más obras, en un arsenal riquísimo y casi inexplorado, han traído a los músicos la necesidad de penetrarse del espíritu de las épocas que las produjeron.

Por otra parte, la idea elevada a la categoría de aforismo por los filósofos de hoy, según la cual el estudio completo de las artes es

fundamento esencial de toda cultura, ha provocado en los estudios puramente musicales la necesidad del relacionamiento con otras ramas artísticas, e incorpora los conocimientos histórico-musicales al conjunto de las disciplinas que se ocupan de la evolución del pensamiento. Spengler ha formulado este dogma diciendo que «las artes son unidades vitales y lo vital no admite división».

Este doble proceso, tanto de carácter musical como general, que determina el impulso vigoroso de las investigaciones que nos ocupan, ha ido rehabilitando la música a los ojos de muchas esferas que la miraban como sinónimo de diversión, y en los países latinos, que arraigan las peores rutinas al respecto, se va acercando el concepto sobre este arte al que predomina en las naciones sajonas, en donde no se le considera como preocupación antojadiza, poco digna de intelectuales serios ni de humanistas estudiosos. Parece, mal que les pese a los que han vaticinado la ruina del arte musical, que nos acercamos hacia un concepto más digno que ha de trascender en forma insospechada sobre sus manifestaciones.

Habría aún que agregar a lo dicho el carácter de cruzada nacionalista que en muchos países europeos han tomado las ediciones históricas y en general la revelación del pasado. Cada nación procura demostrar que tuvo grandes músicos, y de este esfuerzo individual emerge una nueva visión de conjunto, que nos presenta el panorama pretérito con aspectos que no habíamos visto antes.

Es de tal modo característico en el proceso cultural de nuestros días el hecho de revisarse el concepto del arte e incorporarse en él los conocimientos musicales, que constituye un excelente barómetro para apreciar el grado de evoluciones.

* * *

Si pretendemos formular el rumbo que toman en nuestros días las investigaciones histó-

ricas sobre música, reconoceremos como su característica esencial el haber ellas dejado de ser patrimonio de los eruditos y el considerarse hoy su difusión como el fundamento práctico indispensable para la actividad no sólo del musicólogo y del compositor, sino de la que tiene el ejecutante y en general de la línea que preside el exacto juicio de la obra de arte. Esto es lo que hace incomprendible para los que miran el movimiento musical desde fuera, y que no ven en él más que una manera honesta de llenar los ocios, el extraordinario papel que han cobrado entre los estudios de música los conocimientos históricos.

Este plano de esencia práctica que toman las materias que nos ocupan, ha determinado en nuestros días un avance considerable y las consecuencias que de él se derivan forman ya parte inseparable de la vida musical, tal como la vemos desenvolverse.

En primer lugar la actividad histórica ha ganado en exactitud, no sólo en lo que atañe a las investigaciones mismas, que por su propia evolución se acercan más y más a una mayor veracidad científica, sino en el concepto general con que se presentan los hechos.

El haberse impuesto el criterio que en otras artes ya se tiene por firme desde hace tiempo, en el sentido de negar el pretendido término de «progreso», para substituirlo por el más efectivo de «evolución» y el panorama que ha podido establecerse del mundo musical, en el que vemos entrelazadas las corrientes de todos los países occidentales, nos permite dar a la historia una estructura más orgánica, en la que no ocupan situación preeminente sino los hechos fundamentales del arte.

Los capítulos sentimentales y semianecdóticos de antes, en los que largamente se calibraba la equivalencia o disparidad de Bach frente a Haendel, en que se exaltaba tal o cual etapa de Beethoven o el estreno de Tristán como un límite del arte europeo, van

cediendo el terreno a una presentación mejor pesada que, precisamente, al englobar aún los más grandes genios a un poderoso proceso evolutivo, nos los engrandece aún más y su obra viene a ser como la floración necesaria de un tronco general cuyas raíces se hunden simultáneas en toda Europa.

Igual concepto amplio se ha impuesto con relación a nuestro modo de ver las manifestaciones musicales de otras culturas. Ese sistema de ver el Oriente antiguo y el mundo greco-romano como simples antecedentes de nuestras etapas artísticas, cede su lugar a una apreciación más culta y respetuosa. No hacemos literatura sobre lo que se ignora y no pensamos al oír un recitado japonés, un gamelán de la isla de Bali o una letanía de los derviches, que tenemos que hacer con «primitivos», sino con otros criterios musicales y otras evoluciones. En general, el término antes tan socorrido de «primitivo» cae en rápido descrédito, y retrocede únicamente al sentido del almacenamiento de medios técnicos, diferente del valor intrínseco de las obras. A este respecto cabe recordar que, a principios de este siglo, una célebre y admirable antología de los polifonistas del Renacimiento trataba a Palestrina y a Roland de Lassus, de primitivos...

En este proceso de revisión del concepto que se tenía de algunas épocas de la historia, hay hechos fundamentales que se enfocan desde un punto de vista más ajustado a la verdad: el desarrollo de la polifonía, el arte instrumental, la aparición del estilo dramático. No hay sino que comparar el II volumen de la Historia de la Universidad de Oxford y la reciente historia de la Música, de Henry Prunieres, con los textos anteriores, para ver cómo hoy día se aprecia a un Guillaume de Machault, que ya no es el autor de «gaulcheries» que señalaba Combarieu y cómo, entre otras épocas, es estimado el siglo XV con grandes maestros de la talla de Dufay, de Ockeghem y de Josquin Despres. Ninguno

de estos tres es tildado de imaginador de charadas ni de balbuceante prepalestriniano; son genios poderosos, de sólida cultura y de inspirado vuelo. No es por lo tanto inflación antojadiza si en los cursos se hace un hincapié que antes no se habría justificado a su respecto.

Otro de los puntos en los cuales la difusión de los conocimientos históricos ha tenido consecuencias más vastas es en el dominio de la ejecución de las obras. Los programas se ensanchan, la veracidad es buscada aún en la reconstitución de los medios de ejecución caídos en desuso, la interpretación no es un hecho intuitivo solamente, sino una comprensión fiel de la obra dentro de todas las ideas, la estética, las exigencias y los puntos de apreciación de cada época.

En la práctica musical corriente se ha establecido desde una fecha relativamente próxima ese respeto al pasado que es tradicional en otras artes. La época de los «transcriptores» que mejoraban la obra ajena ha pasado y el famoso «caso Rust» que Vincent d'Indy censuró como superchería hace unos quince años, no sería admisible que ocurriera en medios cultivados: el «cantor de Santo Tomás», sucesor de Bach, editor cuidadoso de sus obras, falsificando las sonatas de su abuelo bajo el pretexto de una «revisión» que no se expresó. Hay en todas las publicaciones el deseo de ser lo más fiel posible, y si algo se agrega o interpreta, no se deja de estamparlo con toda honradez.

Igual deseo de verdad y de comprensión anima la realización de las obras. Lo primero que se ha ido imponiendo al respecto es la reconstitución de las condiciones musicales para que fueron creadas: los instrumentos, su técnica y el gusto imperante en cada siglo.

Primero fué el clavecín que hizo aparición con la cruzada apostólica de Wanda Landowska; luego las violas y laúdes que las sociedades de instrumentos antiguos se encargaron de revelar, por último todo el riquísimo

arsenal de sonoridades que deleitaban a los músicos de la Edad Media y del Renacimiento ha sido rehabilitado y con él la fisonomía de las obras varía hasta el punto de tener que tomar nuevo contacto con ellas. Qué interesante nos parece hoy la actividad, por ejemplo, de los Dolmetsch y qué útil será su iniciativa, si no concluyente, por lo menos como un ejemplo para otros.

Este deseo de aproximación hacia la verdad es en la hora presente un hecho general en el mundo de la música. Bach ya no es tolerado con sus trompetas doradas substituídas por clarinetes, con sus oboes de amor reemplazados por corno inglés ni sus violas de gamba convertidas en violoncelos. Las obras de clavicordio y de clavecín son apreciadas como realidad y en las de órgano no se admitirían los registros nuevos so pretexto de que suenan mejor.

Nadie podría negar, a juzgar por el ambiente que se ha logrado establecer, que la interpretación fantástica y antojadiza que solía tolerarse de los autores del pasado tiende a desaparecer. Monteverdi, Schütz; Bach, Mozart, Beethoven tienen en el concepto general un estilo y un ambiente que, con mediana cultura, no puede ser discutido.

* * *

Finalmente merece un capítulo especial en el desarrollo de los acontecimientos históricos el avance que hemos hecho en lo que se refiere a su posible divulgación. Si éstos son indispensables al músico y al hombre culto, en general, y si debe a su respecto formarse una apreciación exacta, no debe reservarse solo para los eruditos que disponen de grandes colecciones y que viven en medios especializados el disponer de los recursos adecuados.

Desde hace algunos años aparecen constantemente textos, antologías, libros auxiliares, grabaciones fonográficas, destinadas todas al aficionado corriente, al estudiante, poniendo

a su alcance del modo más claro lo que antes se hacía en la música.

El «Manual de la Historia de la Música» (Handbuch der Musikgeschichte) de Guido Adler, complementado con la «Historia de la Música en ejemplos» (Geschichte der Musik in Beispielen) de Arnold Schering, la «Historia de la Música en grabados» (Geschichte der Musik in Bildern) de Georg Kinsky y las colecciones históricas de discos de Kurt Sachs, de Dolmetsch, de Hornbostel, Percy Scholes, del Rev. H. Fellowes, de Marcel Tinayre, de los Benedictinos de Solesmes, de María Laach, de la Maitrise de Dijon, etc., son auxiliares cuyo valor fundamental no puede desconocerse y que son susceptibles de llegar hasta los colegios, hasta el hogar modesto que no puede soñar con los «Denkmaler der Tonkunst» ni la Tudor Music».

Con este material valiosísimo es posible suplir siquiera en parte lo que nos aventajan los museos en la cultura plástica y la literatura en las colecciones de obras antiguas. Oímos la música, vemos los textos, los instrumentos, pe-

netramos con ello un arcano que es fuente de emociones insospechadas y que nos da la medida bien necesaria de lo que somos en la evolución general de la cultura.

Nos nos causan así tanto asombro ni descompostura los acordes cargados de «disonancias» de los modernos, cuando hemos visto el criterio musical de Machault o de los madrigalistas italianos del siglo XIV ni desconciertan las vaguedades tonales ni siquiera los experimentos ultracromáticos cuando vemos a Niccolo Vicentino en pleno siglo XVI construyendo instrumentos para hacer posibles los «géneros» griegos y sus cuartos de tono.

«Nada nuevo bajo el sol» puede decirse y agregar que tampoco hay nada definitivo ni absoluto, cuando el hombre busca, en el ansia de expresar sus sentimientos, los recursos que mejor encarnen sus anhelos. La historia es una fuente generosa a la vez que una incomparable maestra de humildad y de comprensión.

Domingo Santa Cruz W.

Profesor de Historia de la Música y de Análisis de la Composición Musical.

CRONICA

MOVIMIENTO ARTISTICO EXTRANJERO

ARTES PLASTICAS

FRANCIA

UN NUEVO MÉTODO DE ENSEÑANZA DEL DIBUJO

La segunda de las exposiciones organizadas por «Los Amigos del Arte Contemporáneo» ofreció un magnífico conjunto de Derain, te-

las de Fautrier, de Chastel, Spazapan, Binford, Labasque, Paulucci, Menzio. Pero las obras, acaso las más curiosas, que mostraba esa Exposición son los dibujos ejecutados por niños americanos siguiendo un método nuevo que tiende a despertar en el alma del niño el sentido plástico innato, sin tener que recurrir a la imitación de las formas naturales. Habiendo observado la predilección que muestran los niños por jugar con el agua y la tierra húmeda, un profesor americano de dibujo, Miss Ruth Faison Shaw, tuvo la idea de incitarlos a dibujar con los dedos mojados en

el color sin el intermediario de ningún lápiz o pincel; por otra parte el principio esencial del método es dejar una iniciativa completa al niño en la inspiración, la ejecución, como asimismo la elección del título, no siendo el profesor más que un testigo comprensivo y simpático. Este método respeta así ese extraordinario mundo interior en el cual vive el niño y que desaparecerá más tarde en el individuo adulto por los conocimientos exteriores que a él le imponen la enseñanza y la educación. Los resultados son sorprendentes: desde luego muestran que la torpeza de