
ACTIVIDADES EXTRANJERAS

PRESENTACION DE LA MISA DE STRAWINSKY

Conforme a lo expresado por Walter Rubsamen de Los Angeles, California, «Uno de los hecho más memorables dentro de la temporada pasada, fué la primera presentación litúrgica de la Misa de Igor Strawinsky, en la Iglesia Católica de San José».

El estreno de esta obra se llevó a efecto en La Scala de Milán, bajo la dirección de Ansermet en 1948, en la primavera siguiente se ejecutó en Nueva York y luego en la B. B. C. de Londres en Febrero de 1949.

De todas estas ejecuciones, sin duda la más apropiada ha sido aquella que se realizó en el interior de una Iglesia, puesto que el lugar corresponde al corte austero y monacal de esta música, concebida principalmente con fines litúrgicos y desprovista de esa teatralidad tan común a muchas composiciones de este género. El comentarista citado más adelante, no sólo hace hincapié en la perfección artística de la ejecución realizada por el Coro UCLA de Los Angeles, bajo la batuta de Roger Wagner, sino que también en las magníficas condiciones acústicas y ambientales del lugar donde se realizó. «La distancia entre los auditores y los cantantes e instrumentistas, propia de una sala de conciertos, fué suplida aquí por las voces de la congregación y del órgano situados en contacto directo con el público e inmediatamente detrás de éste, lo que junto a la simultaneidad esplendorosa del espectáculo del oficio, rezado en uno de los interiores góticos más perfectos de América, constituyó una experiencia sin igual». «La sonoridad envolvió en tal forma a los oyentes, que cada detalle expresivo fué captado con perceptible claridad, lo que desmintió en forma categórica aquella aseveración de que la obra de Strawinsky estaba desprovista de emoción. Lo contrario se hizo presente en la meticulosa versión de Roger Wagner, la que en todo momento conmovió intensamente al auditor».

Strawinsky, que asistió al oficio religioso con su esposa, escuchó con devoción, permaneciendo de rodillas hasta el término de éste, desentendiéndose de las genuflexiones y movimientos de la congregación.

Otro detalle curioso expresado por el comentarista, es «la extraña coincidencia de que el fraile Franciscano que ofició el servicio, se llamara Hobrecht, quien vocalizó la cantilena strawinskyana antes del Gloria y del Credo». A no haber mediado el hecho de que el primer nombre del Padre Hobrecht era Bertrand y no Jakob, se habría podido pensar en una reencarnación de almas, puesto que Strawinsky ha señalado con insistencia el siglo XV como punto de partida de su Misa.

El propio compositor vigiló los ensayos e incluso tomó la batuta en muchos de ellos. Se le preguntó en una de estas oportunidades cuál era la razón que había tenido para tratar el «Gloria» en

la forma de una oración contenida y lenta en vez de concebirla con el carácter jubiloso con que se acostumbra a hacerlo, a lo cual respondió: «En este momento entramos en la presencia de Dios y debemos ser humildes. Delante de El nada somos». Otra pregunta acerca del «Credo» y de por qué había tratado en éste el *Et Incarnatus*, *Crucifixus* y *Et Resurrexit* dentro del mismo carácter, motivó la siguiente respuesta: «El Credo es un contrato entre Dios y el hombre, expresado en diversos párrafos. Amén es la firma».

En esta ejecución el órgano empleó simplemente una reducción de la parte de doble quinteto de vientos, para el cual está originalmente escrita la obra y no una versión especial para este instrumento, la que Strawinsky expresó su intención de hacer a la salida de la ceremonia.

ESTRENOS EN PARIS

Frederick Goldbeck comenta en el último «Musical Quarterly» el estreno de cuatro obras en París: la famosa *Sinfonía Turangalila* de Olivier Messiaen, un *Concierto para piano y orquesta* del frívolo Poulenc, la ópera *Bolívar* de Milhaud y la cantata para voces y orquesta «*Soleil des Eaux*» de Pierre Boulez.

Turangalila y el Concierto para piano fueron ejecutados en el Festival de Aix-en-Provence, y el comentarista afirma que ambas obras constituyeron el más sorprendente contraste, hasta el punto de que su audición llegó a plantear, a los asistentes de todas categorías, el problema de tener que escoger entre la *ingenuidad* o el *ingenio* en la música moderna.

Para el nombrado articulista, Poulenc es el ingenuo, no en lo que se refiere a su manera de conquistar al público, sino en sus propias inclinaciones selectivas de la materia artística. «Sabe este músico—dice— que nunca debe atemorizarse antes ciertas convenciones; de que el mejor modelo para un concierto de piano es Mozart, de que un coral da dignidad al movimiento lento, de que un final debe ser frívolo y de que todas las alusiones y citas son bienvenidas por el auditor y comprendidas con facilidad por éste. Su Concierto es acopio de recursos tomados de todos lados, estilos y obras, y a pesar de esto es una obra inconfundiblemente de Poulenc». Diríamos, es ingenua en sus procedimientos; pero perfectamente ingeniosa, de acuerdo con los resultados que éstos tienen, puesto que agradan a la masa y no dejan de sorprender al músico capaz de admirar el serio impacto que logra la intrascendencia y superficialidad de una obra, trabajada con tanta maestría.

Advierte Goldbeck que mientras Poelenc es ingenuo por concepto y resulta ingenioso por consecuencia, Messiaen cae en el profundo error de tratar de ser ambas cosas a la vez. En «Turangalila» Messiaen parece determinado a conquistar éxito con rudezas y con amabilidades. Quiere impresionar con complejidades, tales como las que él define como «racimos de acordes», «arcoiris», «misceláneas», armonías pletóricas y grandes despliegues de «fortísimi», martillados «ostinati», quejumbrosos efectos de Martenot, etc. Por otro

lado pretende cautivar con el empleo de un esqueleto formal perfectamente académico, y con la inocencia de melodías y ritmos cuidadosamente catalogados y definidos en su texto «Technique de mon langage».

Termina el comentarista diciendo que «Messiaen con su actitud de astuta víbora romántica, vestida con ropajes de lobo modernista, hace estremecer al buen auditor y sentirse a salvo al que es suspicaz entre éstos. Si Messiaen el compositor es ingenioso y teatral, Messiaen el músico es indiscutiblemente genuino y cándido».

«El Bolívar de Milhaud, dice el crítico, es una partitura llena de pasajes vocales escritos en el extremo agudo de los registros, destinados a cantar epopeyas sudamericanas, dividida en escenas de gran luminosidad y dramatismo: en resumen, una ópera fuera de todo convencionalismo, vigorosa y agradable».

«La Cantata «Soleil des Eaux» de Boulez es tal vez la obra más significaitva escrita en Francia en los últimos años. La complejidad técnica de esta obra, como también su «sofisticación», se arraigan en la imaginación, en la necesidad de inventar (con o sin series dodecafónicas), nuevas formas expresivas de fantástica envergadura y de un sabor, en su esencia trágico».

MUSICA NUEVA EN BUENOS AIRES

La presencia del maestro mejicano Carlos Chávez y del director húngaro Ferenc Fricsay en Buenos Aires, ha sido motivo para que en la última temporada de conciertos se hayan dado a conocer un buen número de creaciones sinfónicas de nuestra época.

Entre éstas, *Dos Retratos* op. 5 de Béla Bartok, establecieron el primer contacto del director europeo con el público argentino. El interés de esta composición perteneciente a la época juvenil de su autor, no estuvo a la altura de otras presentadas en el mismo programa, y entre las que se cuentan la *Metamorfosis Sinfónica* sobre temas de Weber, de Paul Hindemith, la que fué, según rezan los comentarios, «realizada con maestría, tono brillante y riqueza rítmica por el director».

Otro programa de este mismo maestro dió motivo al estreno de dos composiciones alemanas de hoy día, *Don Juan de Zarissa*, de Werner Egk y el oratorio escénico *Carmina Burana* de Carl Orff; la primera de éstas escenificada.

«La música del ballet de Egk—expresa la crítica—no nos dice gran cosa respecto a la personalidad de su autor, entre otras razones, porque es muy relativa la originalidad de su trabajo. No puede negarse que revela una mano hábil y que sirve con eficacia los fines para los cuales fué creado; pero acaso por su misma extensión, la partitura presenta considerables lagunas que establecen un brusco contraste con fragmentos muy bien logrados, tales como el Adagio y el Cuadro final».

En versión de concierto se dió a conocer *Carmina Burana* de Orff, obra de carácter popular, superficial y hasta a veces vulgar. El crítico Valenti Ferro nos dice que «si tuviéramos que deducir de

ella, la posición de su autor en el movimiento musical contemporáneo, podríamos decir que Carl Orff es un músico conservador». Por lo menos para nosotros, después de haber escuchado algunas grabaciones de Carmina Burana, no nos resulta ella un aporte de valor a la música alemana de nuestros días y muy por el contrario, nos parece de un conservantismo que en nada perpetúa el interesante avance que significó para el arte de este país la obra de un Hindemith, de un Krenek, de un Schoenberg, y aún de un Weil.

Los conciertos dirigidos por Carlos Chávez en Buenos Aires significaron una contribución efectiva al repertorio sinfónico americano. Entre las obras que se destacaron en sus programas, y dentro de esta esfera, se cuentan la *Sinfonía India* y la *Sinfonía de Antígona* de que es autor el propio Chávez, la *Suite Usher* de Roberto García Morillo y del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. La crítica ensalzó al músico mejicano diciendo que se trataba «de un artista serio que sin mengua para su personalidad, no se entrega a las divagaciones interpretativas tan comunes en estos tiempos, sino que demuestra pulcritud en la ejecución, homogeneidad sonora, equilibrio en las gradaciones de la dinámica, correcta construcción del fraseo y precisión rítmica».

Otro aporte a la difusión de la música contemporánea han sido los conciertos ofrecidos por el Instituto de Arte Moderno de la capital argentina. Casi todos sus programas se han confeccionado a base de estrenos en el país. Destacamos entre éstos, el último de la serie que incluyó una *Sonata para flauta y clarinete* del argentino Jacobo Ficher, *Quatre Chansons de Mendiantes* del holandés Ignace Lilien y *Canciones Castellanas* del compositor chileno Juan Orrego Salas. Alfredo Montanaro y Filottete Martorella fueron intérpretes de la obra de Ficher e Irene Gromova la cantante, que acompañada al piano por el compositor Lilien, interpretó las obras de éste, y secundada por un conjunto instrumental bajo la dirección de Julián Bautista, realizó la parte solista de las Canciones de Orrego Salas.

FESTIVAL DE VENECIA.

Los informes y comentarios ofrecidos acerca de estas jornadas de arte en Venecia, prueban el interés con que el público europeo concurre día a día a festivales donde se exhibe la música viva de nuestros días, libre de las trabas comerciales que le imponen las temporadas oficiales de abono. En el presente caso, dicen los diversos comentaristas, de que los cinco conciertos sinfónicos que constituyeron el Festival de Venecia, contaron con un número de auditores que superó todas las expectativas.

En el primero de éstos, la Orquesta de La Fenice con el solista británico Dennis Brain y bajo la dirección del compositor, presentó el *Concierto para corno y orquesta* de Paul Hindemith; «obra de interés ambivalente, con un primer movimiento que es despliegue de ese típico objetivismo hindemithiano, convincente y directo, un segundo movimiento que en su aspecto formal puede contarse co-

mo una de las obras más logradas de su autor, nítido y conciso en su trama contrapuntística, que equilibra en buena forma la actitud romantizante que gobierna al final cuadripartito».

Junto a éste se estrenó la última obra del italiano Hildebrando Pizzetti, «*La Canzone di Beni Perdut*», obra que según los críticos, nada agregó al prestigio bien establecido de su autor.

Completó el programa la *Quinta Sinfonía* de Ernst Krenek, «unión de las clásicas recetas de la gramática dodecafónica, con los requisitos de un lenguaje futurista». También dirigió el compositor.

El segundo de estos conciertos fué presentado por la Orquesta de la Radio Italiana bajo la experta batuta de Paul Klecki. Una *Fantasia Concertante* para cuarteto de cuerdas y orquesta de Bruno Bettinelli, presentó a un músico con «un gran sentido de los valores instrumentales, talento expresivo y poder de imaginación». Un *Concierto para piano y orquesta* de Antonio Veretti, fué «menos novedoso, pero brillante en su parte solista, espontáneo y fresco en su discurso».

Primrose rindió tributo a Bártok interpretando su *Concierto para viola y orquesta*, que los comentarios sitúan en la cúspide del Festival.

El tercer concierto se consagró por entero a la ejecución de obras de compositores italianos. La *Cuarta Sinfonía* de Mario Zafred, fué juzgada por los críticos «como un valioso aporte a la literatura sinfónica, realista, directa y de una seriedad que no hace concesiones a las modas del momento». El *Piccolo Concerto Notturmo* de Guido Turchi, constituyó uno de los aciertos más grandes entre las nuevas obras italianas. «Su individualidad y extremo despliegue de sensibilidad, imaginación y técnica, lo hace digno de ocupar un sitio entre las composiciones maestras de nuestro tiempo».

Mario Peragallo, en representación de los dodecafonistas, introdujo su *Concierto para piano y orquesta*, obra en que deja entreverse un tratamiento mas libre del sistema serial, lo que augura un futuro divorcio de éste.

El cuarto concierto fué dedicado a obras corales: *Il Sepolcro* (1704) de Marc Antonio Ziani, *La Terra* poema para coro y pequeña orquesta del veneciano Francesco Malipiero, que en esta oportunidad demostró «Serenidad y reposo en su expresión» y *Tre Cantate dalla Pasione secondo S. Giovanni* para bajo solista, coro y orquesta de Labroca, «obra de marcado vigor rítmico y gran invención melódica».

El quinto programa fué consagrado, con una excepción, a la música dodecafónica, el que dirigió Hermann Scherchen, apóstol de la mentada tendencia. La excepción fué el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Milhaud, que sorprende por su número de opus 300 y por las concesiones que su autor ha hecho, rindiéndose ante un lenguaje banal y de una superficialidad que sólo encuentra antecedentes en algunas de sus pasadas obras de tinte afro-brasileño.

De Bruno Maderna, talentoso exponente de la joven generación veneciana, se interpretó «*Studi per Il Processo di Kafka*» para soprano recitante y orquesta, obra que «reveló poder de inventiva

y un increíble dominio técnico de la composición». El suizo Wladimir Vogel con sus «*Sette Aspetti di una serie Dodecaphonica*» para orquesta, «demostró conocer los secretos del recetario dodecafónico».

El Concierto terminó con el «*Sobreviviente de Varsovia*» de Arnold Schoenberg.

El «sprechgesang» tan típico de su autor, produce momentos de gran monotonía en el desarrollo de esta obra; sin embargo, los reportajes atestiguan de que la respuesta del público fué tan entusiasta y espontánea a su término, que la obra hubo de ser repetida inmediatamente y en su integridad.

GRADENWITZ INCREPA A LA S. I. M. C.

Peter Gradenwitz, musicólogo de fuste y cabeza de la Sección Israelí de la S. I. M. C., firma un artículo titulado «The I. S. C. M. in Decline» en el último número de Music Review (N.º 4. Vol. XI. Nov. 1950), donde expresa las más severas críticas al actual directorio de la Sociedad.

Inicia su comentario recordando que la S. I. M. C. fué fundada el año 1922 con el objeto de «cultivar la música contemporánea sin trabas de nacionalidad, religión, tendencias políticas; proteger y estimular a toda obra de difícil comprensión y salvaguardar los ideales comunes de los compositores contemporáneos» (estatutos). Luego dice que no hay prueba más fehaciente de la traición que significa al espíritu de los estatutos de esta entidad, que la forma partidista en que actúa su actual directorio, al que tacha «de no respetar los principios más elementales de una democracia administrativa». Es deplorable, dice, que debido a este hecho, «sólo una minoría de las secciones que integran la sociedad, obtengan representación en los jurados, directorios y programas; 14 de las 34 secciones contaron con delegados en los jurados desde 1946 a 1950, mientras las representadas en los programas fueron 13 en Londres (1946), 16 en Copenhague (1947), 15 en Amterdam (1948) y 14 en Palermo (1949). En el reciente Festival de Bruselas, con un total de 35 filiales, figuraron obras de 15, representadas por 29 obras. No se escucharon creaciones de Estados Unidos, Rusia, Checoslovaquia, Hungría, Grecia, Turquía, Israel, Egipto, Yugoslavia, Australia, Bulgaria y Rumania; y Latinoamérica estuvo representada en total por una obra brasileña de seis minutos de duración. Y digámoslo con franqueza, muchas de las que se presentaron, podían haber sido honrosamente reemplazadas por las de los países omitidos. Como el jurado nunca expide informes acerca de sus fallos, es difícil saber qué es lo que lo guía para escoger o rechazar las obras sometidas a su arbitrio; el presente comentarista que conoce una gran parte de las rechazadas este año, pone en duda de que sea el valor intrínseco de éstas, lo que se tenga en cuenta».

«Si se considera, agrega, que los Festivales de la S. I. M. C. no ofrecen un panorama total de la música contemporánea, de todas las escuelas y tendencias de los países afiliados, y que hay continentes enteros excluidos de sus programas, la internacionalidad

resulta un mito. Es bien conocido el hecho de que Estados Unidos no desea participar en las actividades de una Sociedad que está gobernada por un pequeño grupo interesado sólo en su propia música y en la de sus amigos; en Bruselas quedó de manifiesto la cada vez creciente desconfianza que las secciones demuestran hacia el directorio de la Sociedad y el deseo de que todas éstas tienen de que éste sea reemplazado cuanto antes por personas de menos sectarismo».

Fué, no obstante, un error fundamental el que Estados Unidos no enviara delegaciones a Palermo y Bruselas, porque siempre resulta difícil defender posiciones y enmendar rumbos sin estar presentes para equilibrar al menos el fácil juego partidista de las directivas. El Presidente de la S. I. M. C. llegó al punto, en el último Festival, de rechazar el nombramiento de Aarón Copland como miembro honorario de la Sociedad, argumentando que la ausencia de delegados norteamericanos lo impedía (1), pero bien aconsejado obtuvo que se excluyera de las actas su opinión, no siendo éste el único asunto excluído.

Grandewitz expresa más adelante, «el presente comentarista no coincide con las opiniones de algunos críticos en el sentido de que la S. I. M. C. ya cumplió su misión y que por lo tanto debe dejar de existir. En otro tiempo contribuyó al conocimiento de Schoenberg, Berg, Webern, Bártok, Hindemith, Strawinsky, Honegger, Milhaud, Walton y muchos otros; éstos son hoy «leaders» del mundo musical. Pero ¿quiénes fueron los que reconocieron el valor intrínseco de sus obras treinta años atrás? Hay suficientes músicos hoy día cuya obra necesita ser descubierta y difundida; pero estos talentos difícilmente se darán a conocer con el criterio que actualmente se emplea en la elaboración de los programas. ¿Cuál es el objeto de hacer un Festival anual para incluir una Suite Coreográfica de Milhaud, que se ha ejecutado en todo el mundo, está publicada e incluso grabada en discos? Y en el terreno opuesto, ¿qué razones pueden haber existido sino las promovidas por un incalificable sectarismo, para incluir en Bruselas, obras tan estériles y diletantes como el Concierto de Cámara de Niels Bentzon y el aburridísimo Cuarteto de Cuerdas de Hilding Hahnäss?

«Es conocido el hecho de que la S. I. M. C. es una de las Corporaciones representadas en la UNESCO, y que el Fondo Internacional de Música está prácticamente entregado en sus manos. Ya se han convencido los iniciadores de este Fondo, de que una iniciativa tan generosa como ésta, no puede ser administrada por una Sociedad en este estado de organización, lo que pudo calibrarse en la actitud del representante de la UNESCO, quien abandonó disgustado Bruselas, después de la primera asamblea de delegados».

La opinión del enviado chileno al Festival de Palermo, el compositor Juan Orrego Salas, publicada en esta Revista, (*) coincide con la recientemente expresada por el Dr. Peter Gradenwitz.

(*) XXXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina, Revista Musical Chilena, N.º 34, Junio-Julio de 1949.

FESTIVAL DE EDIMBURGO.

Ya se ha incorporado a la tradición escocesa, el Festival de Edimburgo, exposición anual de la actividad musical de Gran Bretaña, alternada con actuaciones de ilustres visitantes, directores, solistas, orquestas y compañías de ópera del continente europeo, el que en sí mismo constituye una atracción más que suficiente para los turistas que a él concurren en grandes cantidades.

En la esfera de la creación, no resulta considerable el aporte que éste significa. No es una temporada específicamente consagrada a la música contemporánea, como lo son las de Venecia y las que anualmente ofrece la S. I. M. C., y pretende por otro lado el atraer la atención de la gran masa con obras del repertorio corriente, ya sea en el terreno del teatro, conciertos o recitales, para los cuales se pone esmero en presentar sólo los «big names» de la actualidad».

No obstante, entre muchos Beethoven, Mozart, Brahms y Elgar, este año el pueblo escocés hubo de escuchar el estreno en Europa del *Concierto para viola y orquesta* de Bártok, el que según Geoffrey Sharp «provocó considerables diserciones entre los oriundos de la ciudad, quienes no se distinguen ni por su imaginación ni por sus conocimientos». El fondo de tales comentarios parece haber aflorado de la idea de que era una falta de consideración el ofrecer una creación del último Bártok a un público como el de Edimburgo que carecía de toda experiencia en la obra de este compositor, como también del hecho que este Concierto no era un auténtico exponente de su autor, debido a la considerable participación que en la elaboración de la partitura definitiva le había cabido a Tibor Serly, como consecuencia de la forma esquemática en que el manuscrito quedó después de la muerte de Bártok.

Sobre el concierto para viola y orquesta, esta Revista publicó un análisis crítico (N.º 37. Otoño 1950), en el cual queda establecido que, pese a la participación de Serly, la obra es exponente genuino del estilo de este compositor, en nada diferente al de su *Música para cuerdas, celesta y percusión*, de su *Concierto para violín y orquesta*.

Primrose ofreció en Edimburgo una magnífica versión de la obra de Bártok, en la que la Orquesta de Halle y Barbirolli lo secundaron en forma no menos calificada.

Entre otras obras contemporáneas ejecutadas en este Festival Sharp menciona las que en sus actuaciones presentara el Cuarteto de Budapest; Bártok, Cuarteto N.º 2 op. 17, Hindemith, Cuarteto en mi bemol (1943) y Milhaud, Cuarteto N.º 15. «Todos estos fueron motivos de ejecuciones perfectas, en equilibrio, sonoridad, profundo conocimiento de estilo y madurez de estudio».

«La *Oberertura Fedra* de Pizzetti,—ejecutada también en estas jornadas—, resultó atrayente, de una vena melódica especialmente distinguida, pero demasiado breve para ofrecer un aporte de importancia en este Festival.

ROGER SESSIONS PREMIADO POR DOS CRITICOS.

El premio anual que confiere el Círculo de Críticos Musicales de Nueva York, fué otorgado este año a la *Segunda Sinfonía* del compositor norteamericano Roger Sessions. Esta obra fué estrenada por la Orquesta Sinfónica de San Francisco bajo la dirección de Pierre Monteux en 1947 y recientemente se ejecutó en Nuevo York bajo la batuta de Dimitri Mitropoulos, quien frente a la Filarmónica de esta ciudad acaba de protagonizar una grabación en disco microsurco de la mentada composición.

Roger Sessions es uno de los músicos más avanzados entre los compositores de la generación nacida a fines del siglo pasado y ha conquistado una justa fama como creador y maestro. En el desempeño de esta última función le cupo ocupar la Cátedra de Composición de la Universidad de Princeton y posteriormente la de la Universidad de California, donde reemplazara a Arnold Schoenberg después de su retiro.

Su estilo siempre ha bordeado al de los compositores dodecafonistas, empleando muy a menudo los recursos de su técnica, pero nunca doblegándose ante ella, ni haciendo concesiones de un dogmatismo excesivamente ortodoxo a sus principios. «Su politinalidad y contrapunto—dice Rosenfeld—son duros y fuera de todo compromiso; sus procedimientos son siempre abruptos y en cierto sentido rústicos. Parece que su música viviera en la atmósfera de un día de trabajo cualquiera, siempre sombría, seria, natural y nunca ritual ni festiva».

A Sessions podría incluirse junto con Henry Cowell, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, George Antheil y Adolph Weiss entre los «pioneers» del libre pensamiento de la música norteamericana, avvantajando a los demás por la estricta disciplina y magnífica técnica que pone al servicio de su labor creadora.

Que los críticos neoyorquinos han premiado a una obra de avanzada, no hay duda.

CINCUENTENARIO DE DOS MUSICOS

AARÓN COPLAND, cumplió cincuenta años el 14 de Noviembre pasado. Ha transcurrido en su vida ese medio siglo que es decisivo para el desarrollo de una personalidad y definitivo para alcanzar la madurez de un estilo en música. Antes del advenimiento de esta fecha, Copland había conquistado ambos aspectos en su carrera y con ello se había situado en lugar preponderante entre los compositores norteamericanos de la generación de 1900, es decir, de la de todos aquellos que nacieron con el siglo y que siguieron con éste el tortuoso camino de una evolución llena de escollos, repleta de inquietudes y trastornos, plena en contrariedades y conquistas.

La labor de un artista no sólo puede valorizarse en lo que ésta significa como un hecho de consecuencias puramente individuales. En el caso de un músico ellas pesan de acuerdo con las proyecciones

que éstas tengan en el desarrollo del panorama artístico total de sus días. Copland es y ha sido un fenómeno de esta especie, puesto que en su obra resume lo que es esencia del espíritu de su tierra, y en su labor ha sido promotor de inquietudes y principios que han proyectado generoso estímulo a todos aquellos músicos que lo han rodeado.

Se le ha definido, y con justa razón, como el decano de la música moderna norteamericana, porque se ha debido a él gran parte del enorme progreso que los Estados Unidos han experimentado en el campo de la creación musical en el presente siglo. En sus primeros ensayos de composición buscó la «originalidad» a costa de cualquier sacrificio; debido a ello fué combatido por el público que prefería seguir descansando en el lecho del añejo romanticismo de sus antepasados Loeffler, Parker y Hanson. Pronto esta originalidad se hizo cada vez más natural, incorporándose como algo propio a su emoción creadora y descartando cuanto hubo de forzado en el modernismo de sus tempranas creaciones.

Nunca descansó en dar estímulo y ayudar a levantarse a cuanto talento descubría a su alrededor, más joven o más viejo que él; así descubrió a Charles Ives, entre los últimos y consiguió que el público americano admirara la audacia de su estilo y conociera la obra de un músico que había permanecido oculto precisamente en virtud de sus avanzados conceptos estéticos.

Si a los cincuenta años transcurridos en esta labor, se agregan obras de tanta envergadura como *Música para el teatro*, *Rodeo*, *Billy the Kid*, *Appalachian Spring*, el *Sexteto*, *Statements*, la *Tercera Sinfonía*, *El Salón Méjico* y tantas otras, no podemos menos que celebrar con entusiasmo el cumplimiento de esta primera y tan importante etapa de su vida.

RODOLFO HALFTER, compositor español residente y nacionalizado en Méjico, cumplió cincuenta años el 30 de Octubre recién pasado. El relieve de su personalidad de compositor y la importancia de la múltiple labor que ha realizado en Méjico desde 1939, hicieron que el cincuentenario de su nacimiento fuera celebrado en aquella república como significativo acontecimiento.

Rodolfo Halfter se había ya destacado en España como una de las figuras señeras de la joven generación. Sus *Naturalezas Muertas* y *Sonatas de El Escorial* para piano, su *Suite de Cámara*, la *Oberatura Concertante* para piano y orquesta y el Ballet *Don Lindo de Armería* le situaron, alrededor de los años 1930-1936, en la primera línea de los compositores, dueños de una sólida técnica y ricos de un contenido que, con raíces en la tradición, española,—Halfter procede de la escuela de Falla,—vertían su peculiar estilo en las más avanzadas corrientes de la música contemporánea. En Méjico, la obra de Rodolfo Halfter se ha ensanchado y robustecido. Entre las definitivas conquistas de la música hispano-mejicana deben figurar las obras que este músico ha escrito a partir de 1940. La crítica americana y europea repetidamente se ha referido a composiciones como la *Sonata* y *Bagatelas* para piano, los ballets «La madrugada

del panadero» y «Elena la traicionera» y el Concierto para violín y orquesta, que acreditan la absoluta madurez del prestigioso creador. El Concierto para violín, estrenado en 1942 por Samuel Dushkin y la Sinfonía de Méjico, dirigida por Carlos Chávez, ha sido después ejecutado por Dushkin y Henryk Szeryng en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, con éxito que reafirma la calidad excelente de esta música.

En la actualidad, Rodolfo Halfter es profesor de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Méjico, director de la Revista «Nuestra Música» y director de las Ediciones Mejicanas de Música.