



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL.

AÑO XI Santiago de Chile, Abril-Mayo de 1957 Nº 52

S U M A R I O

EDITORIAL	3
CLAUDIO ARRAU: Mozart y su literatura para piano solo	5
CESAR CECCHI: Qué es la Dodecafonía	8
THOMAS MANN: La Dodecafonía vista por Thomas Mann	16
JORGE URRUTIA BLONDEL: Gabriela Mistral y los Músicos Chilenos	22
Semblanza de Abbey Simon: Entrevista	25
CRONICA	
Temporada de Verano	28
XVII Temporada Oficial de la Orquesta Sin- fónica de Chile	29
Conciertos del mes de mayo de la Orquesta Sin- fónica	30
XVI Temporada de Música de Cámara	32
Ballet Nacional Chileno	33
Actividades del Conservatorio de marzo a ma- yo de 1957	34
NOTICIAS	
Festejos Conmemorativos del Teatro Municipal	38
NOTAS DEL EXTRANJERO	40
Nuevas Grabaciones	43
REVISTA DE LIBROS	44

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

VICENTE SALAS VIU

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Racagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alfonso Leng y Luis Oyarzún, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Ceruti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL DEL PACÍFICO, S. A.

SAN FRANCISCO 116 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

Después de un silencio de algunos meses, interrumpido sólo por un homenaje a Mozart, cuyo bicentenario del nacimiento celebraba el mundo el año 1956, vuelve a publicarse la Revista Musical Chilena.

Este órgano de publicidad que por su importancia y calidad significó un poderoso apoyo y complemento a la vida musical chilena, especialmente en cuanto a darnos a conocer en el extranjero como núcleo cultural que ha llevado muy lejos las inquietudes y realizaciones musicales, vuelve al público como resultado normal de la voluntad implícita y explícita de un ambiente musical auténtico e intenso. En verdad la diversidad y complejidad de actividades musicales extendidas ya en gran parte a lo largo de todo Chile, requieren algo más que los conciertos, escuelas de música, conferencias, etc.; una revista que recoja todo ello es indispensable.

Desde el año 1945 en que bajo la dirección del eminente musicólogo y profesor, Vicente Salas Viu, empezó a publicarse la Revista, los mejores profesores, compositores y estudiosos tanto chilenos como extranjeros, acudieron a participar en ella; la información de la vida musical chilena y de los otros países, en comentarios de libros y partituras, el planteamiento de fundamentales problemas de la música, en fin, todo ello, contribuyó a distinguir la Revista Musical Chilena como una publicación de gran seriedad y peso. Este mismo tono continuó bajo el director que sucedió a Salas Viu, don Juan Orrego Salas.

Hemos dicho que la Revista ha ayudado grandemente a hacernos conocer en el extranjero y es en verdad profundamente satisfactorio comprobarlo. Por otra parte, este hecho ha de significar para nosotros un poderoso estímulo para continuar trabajando en la Revista, pues hay quienes dicen que esta publicación debe catalogarse como algo de lo mejor que en su género existe en idioma castellano. Pues bien, así colocada la Revista, trascendiendo al plano internacional, manteniendo su tono, es como debe continuar su existencia.

Los problemas e inquietudes que hoy agitan al mundo del espíritu proyectados en su expresión musical, encontrarán en nuestras pági-

nas la acogida que toda manifestación elevada merece. Invitamos desde ya a nuestros músicos a intervenir en esta parte de las tareas musicales que nos ha sido encomendada para agregar algo más a la vida musical del país.

Desde que ya se han normalizado las relaciones culturales entre los países a medida que la guerra pasada va alejándose, se hace más y más necesaria la información de lo que ocurre en cada uno de ellos. Concretamente Chile ha sido uno de los países del Continente Iberoamericano que más ha impulsado el intercambio no sólo de música y de ejecutantes, sino también el de informaciones de la vida musical de cada país. Hoy día Chile puede tener en ese aspecto una situación de privilegio, en vista de que la Revista Musical Chilena debe ser una publicación periódica y está pronta a acoger cuanto pudieran ofrecer nuestros países hermanos, ya que el Presidente del Consejo Internacional de la Música, señor Domingo Santa Cruz, quien se ha preocupado en una forma insistente en el problema de las informaciones entre los países de las Américas, se ha dedicado desde su alto cargo a establecer relaciones cada vez más estrechas entre los países con vida musical significativa.

La Revista constará de varias secciones; dos o tres artículos de fondo, ya sean ensayos sobre diferentes tópicos musicales (artísticos, científicos o técnicos), ya sean específicamente estudios y análisis de obras; crónica musical nacional y extranjera, crítica de libros, discos y partituras completarán su contenido.

Así como no podríamos hablar de tendencia u orientación determinada en la Revista, podemos asegurar que la mayor amplitud a la vez que un cuidadoso eclecticismo continuarán siendo características suyas y, como ya se ha dicho, estará pronta a acoger el pensamiento musical contemporáneo con todas sus inquietudes y problemas.

A. L. Ll.

MOZART Y SU LITERATURA PARA PIANO SOLO

por

Claudio Arrau

Casi todos los conceptos equivocados sobre Mozart pueden imputarse al siglo XIX. Para el siglo XIX, el XVIII era meramente elegante, formal, ingenuo y amante del placer y, por lo tanto, superficial, frío y lógicamente sin alma ni profundidad. Todos sabemos que Bach, aunque perteneció a un período anterior y diferente, ha sido y sigue siendo acusado de estos vicios, y Mozart, para no mencionar a Haydn, no le ha ido en zaga. Tuvieron que pasar más de cien años para que la gran Sinfonía en Sol menor fuera comprendida como la obra esencialmente trágica que es, y una igual cantidad de tiempo para que se lograra una comprensión adecuada de *Don Giovanni* y *La Flauta Mágica*. Pero, desgraciadamente, los hábitos antiguos no mueren rápidamente, y hay muchos que, a causa de lo equivocado de estos conceptos del siglo XIX, insisten en mirar a Mozart como alegre, liviano y encantador, y, en sus ejecuciones, pasan por encima de sus dolorosas heridas abiertas con la precisión y brutalidad de un taladro mecánico.

Se ha olvidado el hecho de que el siglo XVIII fue una época de exaltación y revolución, la alborada del ideal de la dignidad y libertad personales. El "Werther" de Goethe, vio la luz en 1774; y el drama de Maximilian Klinger, "Sturm und Drang", fue impreso en 1776, dando su nombre a todo un período de impaciencia y rebelión mucho antes que el Movimiento Romántico. La "Crítica de la Razón Pura" de Kant apareció en 1781. Y esto para no mencionar a Voltaire, a Rousseau y a Beaumarchais. ¿Y Mozart? No sólo fue un hombre de su época, sino, como creador, el realizador de ella en todos sus numerosos aspectos.

Pero en la mente de casi todos, hoy en día, la grandeza de Mozart es asociada sólo con la perfección clásica y la perfección en este orden, como todos hemos llegado a pensar, no puede ser muy humana. Este es el origen del problema. Pero la grandeza de Mozart emana del hecho de haber sido tan perfectamente humano, en el sentido de ser completo —completamente humano. Fue un hombre íntegro como por un

raro don divino, sin conflictos o luchas por la expresión. Estaba al mismo tiempo en el cielo y en la tierra, y esa unidad sumada al genio da el carácter único de Mozart. Beethoven es sentido como más "humano" (como se oye decir hasta en los círculos más informados) porque en él la lucha humana se encuentra muy grabada en su elaboración musical. Pero la condición humana es aún más aguda en Mozart, precisamente, porque el sufrimiento y la tragedia caminan tomados de la mano con la expresión convencional de su tiempo: el rococó.

Si no fuera por el hecho de que Mozart se realizó tan completamente como creador, casi podría decirse, que es el más trágico de los grandes compositores, porque en él la tragedia es congénita, interior, una parte integrante de la realidad del ser, de la aceptación de la vida, y, por consiguiente, de la muerte. En Mozart no hay solución a la tragedia, y en ninguna parte puede verse esto más claro que en su gran Fantasía K 475 y en su Sonata en Do menor K 457, que termina tan desoladamente como comienza. ¿Por qué ha tenido que pasar tanto tiempo para que esto haya sido comprendido, cuando habla por sí solo en cada una de las páginas de su música? La respuesta consiste en que es algo que aún nos queda por asimilar, y esto nos lleva al asunto de su literatura para piano solo, a su grandeza y proyección, probablemente la parte de su obra más incomprendida hoy día.

Se supone que en alguna parte Haydn dijo que "si de Mozart no quedaran más que sus cuartetos y el *Requiem*, estas obras bastarían para contarle entre los más grandes compositores". Yo digo que si no se conocieran las óperas, los conciertos y las sinfonías, la literatura para piano solo bastaría para mostrarnos a un genio de los más extraordinarios.

Las sonatas completas para piano, dieciocho en número, que van desde las seis (K279-284) compuestas entre los 17 y 19 años, hasta la última (K 576), en 1789, han sido consideradas por algunas razones como meros peldaños hacia Beethoven. En consecuencia, son entregadas para que las toquen los estudiantes jóvenes y, debido a que son obras que requieren nada menos que los años de mayor madurez de un artista para su comprensión, permanecen desconocidas tanto para los estudiantes como para los demás.

Desde el comienzo, Mozart llena los moldes convencionales de su tiempo con la sangre de su propia vida y, en tanto que crece y se desarrolla, que vive y sufre, las sonatas van siendo el espejo de su alma y su mente. Así la Sonata en Do mayor K 309, compuesta en Mannheim a los 21 años, es descrita por él a su padre como "una magnífica Sonata en Do, ruidosa y sonora", y muestra la alegría de su feliz estada en esa ciudad y la influencia de la famosa orquesta de Mannheim, con su novedoso estilo de tocar el crescendo y diminuendo. Entonces va a París, donde deja de ser un niño mimado, experimenta el fracaso como artista y la desgracia amorosa, y compone la gran Sonata en La mayor K 310, obra tan tremenda y original que los académicos franceses Wyzeva y Saint Foix, se manifiestan sorprendidos de que Mozart la hubiera escrito tan temprano, evidentemente sin precedentes. Pero la Sonata K 309 nos conduce hacia ella; con claridad meridiana, también bajo la influencia de Mannheim en el colosal primer movimiento, que tiene una proyección tan grande como cualquiera de las grandes sinfonías, hasta el subyugador movimiento lento y el maravilloso y dramático Presto final. La intensidad y pasión, en total, hacen considerarla como la contraparte musical del "Sturm und Drang", años antes de la "Appassionata" de Beethoven.

Hasta el final de su vida, Mozart pasó por la fase más extraña de su evolución musical y en ninguna otra parte de su música esto se pone en más evidencia que en la literatura para piano de sus últimos años, llenos del presentimiento de la muerte. Esto se muestra especialmente en el conmovedor Adagio K 540, que dura dieciséis minutos, y que encierra todo un mundo de tristeza; en el gran Rondo K 511, el personal documento de sufrimiento jamás compuesto, y en el Minueto K 355, que es como un cortejo fúnebre que emana de la tumba.

En las dos últimas grandes sonatas K 570 y K 576 y en la última obra que escribió para el instrumento, las Variaciones K 613, Mozart delinea su escritura pianística en trozos virtualmente desnudos, que, con su lejanía casi abstracta y su solitario adiós, en oposición a las últimas obras de Beethoven, no llegan a la trascendencia de un reino ultraterreno, sino a un último sumergimiento en las dolorosas raíces del permanecer en este mundo.

(Traducción de Gastón Renard).

QUE ES LA DODECAFONIA

por

César Cecchi

Lo que sigue es una información sobre la dodecafonía dirigida a aquellos que, sin poseer los elementos teóricos de la música, buscan una explicación al alcance de su intuición. No se nos escapa el hecho de que, sólo penetrando en los últimos y más profundos problemas teóricos, una exposición tal puede lograr su verdadero alcance y sentido. Pero pensamos que también aquellos que son meramente auditores pueden llegar a un conocimiento primario, pero útil, de esta técnica de escritura musical tan discutida, conocimiento que les permitirá una actitud más fácil frente a las obras adscritas a ella.

La dodecafonía no es un movimiento, ni una técnica, ni una fórmula nacida arbitrariamente. Surge bajo determinadas condiciones históricas que explican su razón de ser, aunque no le conceden ni validez ni calidad. Nos parece que, puntualizando su ubicación histórica, justamente, daremos una explicación más acertada de lo que es y lo que significa. Tratemos de entroncarla con la música anterior. Sus conexiones con el pasado de la música occidental —y también su oposición a ella— permiten su mejor comprensión.

La música es la selección y organización del mundo de los sonidos de acuerdo con determinados principios creadores. Esta selección y organización puede referirse tanto a su proyección *sucesiva* como a su proyección *simultánea* en el espacio sonoro. En el primer caso tenemos la formación de líneas melódicas; en el segundo, la formación de acordes. Es decir, una estructuración horizontal, si la proyección es sólo sucesiva; una estructuración vertical, si la proyección es sólo simultánea. Pero a una línea melódica puede agregársele otra o varias otras; en tal caso se producirá necesariamente superposición de sonidos, y, por tanto, y en ciertos casos, acordes. A la inversa, a un acorde le pueden seguir otro o varios otros; en tal caso se producirá, necesariamente, una sucesión horizontal de acordes.

El contrapunto y la armonía son las designaciones genéricas para estas dos maneras de agrupar los sonidos. El contrapunto se refiere a

su ordenación horizontal o sucesiva; la armonía, a su ordenación vertical o simultánea. Por tanto, contrapunto y armonía son dos extremos y, digámoslo, hasta dos procedimientos opuestos (Aunque, de hecho, tanto el uno como la otra no pueden existir en estado puro).

. . .

El contrapunto más simple es aquel en que a una línea melódica se le agrega, por encima o por debajo de ella, una segunda melodía cuyas notas deben ir una a una siguiendo las notas de la melodía primera. Es decir, *nota contra nota* o, como se le designó en el momento histórico de su nacimiento, *punctum contra punctum* (de aquí el nombre *contrapunto*). Ahora bien, la época contrapuntística permitía el empleo sólo de *contrapunta* que produjeran intervalos consonantes, o sea, de sonidos cuya coexistencia *vertical* resultara agradable (técnicamente sólo el unísono, la quinta, la octava, la tercera, la sexta). Todos los demás intervalos (segunda, séptima, novena y cuarta) quedaban eliminados porque eran generadores de disonancias.

La evolución del contrapunto a través de los siglos que vivieron bajo su hegemonía no fue más que la complicación cada vez más refinada, sabia y precisa, de la superposición de líneas melódicas o voces en un entrelazamiento sometido a leyes cuyo rigor permitía, sin embargo, un gran margen para la libertad del juego creador. Esta complicación implicó el aumento del número de contrapuntos (más de una *nota* contra la *nota* de la melodía base), el aumento del número de las voces, etc. Y, en pleno florecimiento, el contrapunto usó de técnicas especiales que permitieron un gran enriquecimiento de figuras, ordenaciones y posibilidades expresivas. Por ejemplo: la imitación (dada una voz, una segunda voz la repite exactamente, pero algunas notas más tarde que la primera, como sucede en el *canon* y en la *fuga*), la transformación del valor de las notas (una *blanca* se convierte en una *negra*, una *negra* en una *corchea*, etc.), el movimiento retrógrado (uso del tema al revés, es decir, se comienza por la última nota y se termina por la primera), etc.

Desde el siglo XVI hasta Bach, el contrapunto depuró sus técnicas

y casi agotó las posibilidades de la estructura musical horizontal. Pero la sensibilidad auditiva de aquellos siglos exigió paulatinamente una cada vez más rigurosa consonancia para la coexistencia vertical. Esta sensibilidad para lo vertical o armónico fue desplazando ulteriormente a la sensibilidad para lo horizontal o contrapuntístico. Juan Sebastián Bach es el creador donde ambas maneras alcanzan un maridaje perfecto, cuya obra es el vértice donde contrapunto y armonía conviven en una unidad perfecta a la vez que alcanzaron —separadamente y cada uno en su esfera— su más alto desarrollo.

• • •

Pero aclaremos otro punto.

Hemos dicho que la música es la *selección* y la *organización* del mundo de los sonidos. Tanto el contrapunto como la armonía son dos maneras de *organizarlos*. Pero al pasar, en esta brevísima síntesis histórica, de la época contrapuntística a la armónica, se hace necesario decir algunas palabras sobre la *selección*.

Nuestro ámbito cultural occidental ha seleccionado siete sonidos fundamentales: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si. Todos sabemos que estos sonidos tienen entre sí relaciones fijas que forman, gracias a una disposición jerárquica que depende de su diferente altura, la llamada *escala diatónica*. ¿Cuáles son estas relaciones? Las siguientes: entre *do* y *re* existe una diferencia de un tono; entre *re* y *mi*, un tono; entre *mi* y *fa*, medio tono, etc.

Es decir, dada una nota fundamental (en el caso anterior la nota fundamental *do*), los demás sonidos se distribuyen respecto a ella a distancias o intervalos diferentes, pero fijos. ¿Quiere decir esto que nuestra música no posee otros sonidos que estos siete arriba señalados? No. Porque entre las notas cuyo intervalo es un tono entero existe una nota cuya distancia o altura es medio tono más alto que la anterior y medio tono más bajo que la ulterior. Pero estos sonidos son para la armonía clásica sólo *sonidos alterados* y, por ejemplo, su escritura exige representarlos como el sonido básico más un accidente que los sube o baja medio tono (sostenido y bemol).

La escala diatónica es, pues, aquella que posee siete sonidos distribuidos jerárquicamente en una escala cuyos intervalos son:

$$1 - 1 - \frac{1}{2} - 1 - 1 - 1 - (\frac{1}{2})$$

Esta es la *escala mayor*. Su nota inicial puede ser cualquiera de los siete sonidos (do mayor, re mayor, etc.). (Para no complicar esta información más que primaria, no hablaremos de escalas menores, etc.).

Ahora bien, entre las siete notas consideradas, no todas tienen igual importancia auditiva; la más importante es la primera o *tónica*. Le sigue la quinta o *dominante*; después la cuarta o *subdominante*. En la escala de do mayor, por ejemplo, la jerarquía es: do, sol, fa. En la escala de re mayor: re, la, sol. Si la tónica, la tercera y la quinta se ejecutan simultáneamente (en una organización vertical, por tanto) se tiene un *acorde* (que puede ser ejecutado en sucesión horizontal, es decir, como *arpeggio*). Sólo en el siglo XVI el acorde así entendido adquirió autonomía. Con anterioridad a esto la música occidental había recorrido un camino de paulatino precisar de estas relaciones de acordes. A partir del siglo XVI se exigió esta relación *acordal*. Antes era el contrapunto puro. Ahora apareció la necesidad armónica.

Pero la organización armónica no se refiere sólo a lo simultáneo. Tiene también leyes para la sucesión o encadenamiento de los acordes. Pero nos eximimos de hacer aquí la exposición de tal problema, es decir, de los problemas de lo *modulatorio* y lo *cadencial*. Anotemos solamente que se entiende por *modulación* el paso de una tonalidad a otra empleando uno o más acordes de transición.

Agreguemos además —y esto es de la más grande importancia— que esta jerarquía fija de los intervalos, base de la armonía (es decir de lo simultáneo o vertical) vale, dentro de la época armónica, también para las necesidades auditivas de lo sucesivo. Los tejidos melódicos no pueden ser sino juegos que coincidan con los juegos armónicos correspondientes.

Recordemos de nuevo que desde el siglo XVI hasta Juan Sebastián Bach la música era básicamente contrapuntística, pero sometida a las leyes armónicas.

Todo el Barroco y todo el Clasicismo viven bajo el siglo de la jerarquía armónica antes dicha. Con posterioridad a Juan Sebastián Bach el gusto por lo armónico fue más importante que el gusto por lo contrapuntístico. Toda la música de los siglos XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX se amparaba en el orden tonal. Este era un marco fijo que cada creador debía respetar.

¿Cómo compone un músico de la época armónica? "Grosso modo" procede de la siguiente manera. Toma uno o más *temas* (es decir células originarias de determinados valores, melódico, armónico, rítmico, etc.), y los *desarrolla* de acuerdo con su voluntad de expresión. Pero un *tema* tiene una tonalidad dada y el *desarrollo* respeta esa tonalidad *modulando* alrededor de ella. La forma misma de su obra —básicamente la forma *sonata*, con su estructura ternaria: exposición (primer tema y segundo tema) —desarrollo— reexposición— surge de la utilización del acorde formado por las tres notas o *funciones* antes dichas y su modulación: tema en la tonalidad dada —segundo tema *modulado* a la tonalidad correspondiente a la *quinta* o *dominante*— reexposición nuevamente en la tonalidad primitiva, con el segundo tema ahora en la tonalidad del primero.

El acorde conduce, pues, su estructura. La tonalidad es un orden preestablecido de bien fundada y reconocida solidez. Durante el Barroco y el Clasicismo, la tonalidad era de una claridad perfecta y obligada a un juego muy preciso en la sucesión de los acordes y de la línea melódica.

. . .

Pero ello fue válido hasta la aparición del Romanticismo. El rigor armónico —creador de un mundo de formas cerradas, claras y objetivas— fue para el hombre romántico un marco opresor. La superexpresividad del Romanticismo fue liberándose de tal rigidez y fue alcanzando paulatinamente formulaciones cada vez liberadas de lo objetivo-tonal en favor de un lenguaje más individual.

¿Cómo procedió el Romanticismo? Fue abandonando la jerarquía de las *funciones* antes dichas. Para ello dio a los semitonos (aquellas notas colocadas entre los valores enteros de la escala diatónica) igual

valor que a las notas básicas. Repetimos: esto fue paulatino y, dentro del Romanticismo, no alcanzó su total libertad. Se llegó así a una escala de doce tonos (do - do sostenido - re - re sostenido - mi - fa - fa sostenido - sol - sol sostenido - la - la sostenido - si) es decir, una *escala cromática*. Por cierto, ella existía desde antes y había sido empleada por los grandes maestros barrocos y clásicos. Pero la novedad del Romanticismo radica en el hecho de que el cromatismo es sentido como liberación de la tonalidad desde el momento que con él no hay fijeza tonal, porque no hay jerarquía funcional entre estos doce tonos. Todos valen lo mismo y tienen igual importancia.

El paradigma de este cromatismo que trata de liberarse del rigor tonal es el *Tristán* de Wagner. Es una liberación, cierto, y un enriquecimiento de la organización, tanto horizontal como vertical. Pero fue una liberación peligrosa porque condujo a una especie de caos. Como no existía el núcleo central de la tonalidad fija, las obras se desarrollaron en un ámbito sin el centro de gravitación que ella, la tonalidad, es y cayeron en expansiones ilimitadas. Es decir, fue perdiéndose la amarra de la *modulación*; en la sucesión de los acordes y en los intervalos de la sucesión melódica, fue desestimándose la ley objetiva y general en favor de las necesidades expresivas individuales.

Se llegó así a la *a-tonalidad*. Es decir, se perdió totalmente la relación jerárquica del acorde clásico. La superposición de sonidos —y su corolario, las leyes de la sucesión de los intervalos— alcanzaron la más extrema libertad. Tanto en sentido vertical como en el horizontal no hubo más ley que la necesidad expresiva del creador. Y junto con este camino hacia la *atonalidad*, la forma se hizo libre en extremo. El impresionismo francés y el post-romanticismo alemán hasta Mahler son las expresiones de este estado de cosas.

. . .

Y aparece Arnold Schoenberg. Adscrito en sus primeros años al post-romanticismo de Mahler, fue un auténtico descendiente del *Tristán* wagneriano. Pero el caos, producido de la liberación tonal, y la vaguedad del cromatismo no le satisfacían. Su espíritu constructivo se estrellaba contra el amorfismo que era la consecuencia de tal estado

de cosas. Fue su espíritu constructivo el que concibió una nueva modalidad de organización del mundo de los sonidos. ¿Rompe con el pasado? Sí y no. Conserva, desde luego, algunos elementos básicos de su época. ¿Cuáles? En primer lugar, los doce tonos de la escala cromática. También el atonalismo que es su consecuencia armónica. ¿Cuál es la novedad? Expliquémosla.

Elimina la escala diatónica y coloca en el centro de su sistema los doce tonos cromáticos de la escala musical (de aquí la designación de *música de doce tonos o dodecafónica*) ordenados en sucesiones especiales llamadas *series* (de aquí la designación de *música serial*). Cada obra deberá inspirarse totalmente en la *serie*. ¿Qué se entiende por *serie*? No es más que una organización de la totalidad de los doce tonos cromáticos en un orden de sucesión no cromático fijado por el músico, orden diferente y propio para cada obra. Es decir, el compositor inventará una *serie* para cada obra; habrá, por tanto, tantas *series* como obras (aunque, eventualmente, puedan dos o más *series* ser idénticas y generar obras diferentes). Se trata, en el fondo, de hacer, con los doce tonos, una melodía que servirá de patrón o módulo para guiar la sucesión y la simultaneidad de toda la obra, que será la base generatriz de donde se deducirán todas las posibilidades musicales, tanto melódicas como armónicas. Será un modelo fijo de la sucesión de los doce tonos que habrá que respetar totalmente, tanto en sentido horizontal como vertical. Ninguna de las doce notas puede volverse a emplear si no se han empleado previamente, por tanto, las once restantes.

La *serie* es, pues, el orden de esta nueva música. Pero cada obra tiene su propia *serie*. Es decir, su propio orden.

Por ejemplo:

No hay, por tanto, como en una obra clásica, un *tema* que comporte una *tonalidad* determinada. La utilización de la *serie* implica el abandono de la tonalidad. También, por tanto, el sentido modulatório del *desarrollo* de un *tema*. En la música dodecafónica, la intervención melódica y armónica están en potencia en la *serie* y el compositor debe extraerlas y exponerlas. Lo único importante, desde el punto de vista formal, es que el orden de sucesión de la *serie* permanezca constante, tanto en sentido horizontal como vertical, a través de toda la

obra. Por ejemplo, un acompañamiento puede resolverse en líneas melódicas secundarias y contrapuntos o en acordes. En ambos casos hay que respetar la *serie*. Es fácil comprender que estos acordes de la música dodecafónica no tienen ningún parentesco con los de la armonía tonal tradicional. Los doce semitonos tienen, en la música dodecafónica, una jerarquía: aquella determinada arbitrariamente por el compositor al crear la *serie* correspondiente. De esta jerarquía serial depende el acorde dodecafónico. En el sistema dodecafónico serial los acordes gozan de autonomía completa.

. . .

El contrapunto reencuentra en la dodecafonía nueva vida. La música serial es fundamentalmente contrapuntística. Schoenberg y sus discípulos se sienten conectados con una antigua tradición y se dicen continuadores de aquella manera que una vez tuvo tan grande y admirable desarrollo.

Cada obra dodecafónica tiene a su servicio una sola *serie*. La obra se construirá a base de esa *serie* pero, empleando las viejas fórmulas del contrapunto: imitación, transformación del valor de las notas, movimiento retrógrado, etc. Además, la *serie* puede ser trasladada o transportada a cualquiera de los doce tonos.

Por tanto, nada de las formas empleadas por los clásicos en sus sonatas y sinfonías; nada de equilibrio tonal, nada de modulación.

La *serie* decide el orden de las notas.

LA DODECAFONIA VISTA POR THOMAS MANN

(En "Doktor Faustus" —la trágica novela que cuenta la significativa vida de un ficticio compositor alemán contemporáneo llamado Adrián Leverkühn— Thomas Mann, con su profundidad y grandeza de siempre, hace una aguda exposición de la dodecafonía y sus problemas. Es un diálogo entre Leverkühn y Serenus Zeitblom, quien narra la escena. Lo reproducimos aquí fragmentariamente para aquellos que se interesan en tan apasionante tema. Habla Leverkühn):

—...Necesitamos un sistematizador, un maestro de la objetividad y de la organización, lo bastante genial para combinar el renacentismo, y aún el arcaísmo, con la revolución. Debiéramos... expresar algo temporalmente necesario, algo susceptible de actuar como remedio en una época de convenciones destruidas, de lazos objetivos disueltos, cuando impera, para decirlo de una vez, una libertad que empieza a ser ruinoso para el talento y acusar signos de esterilidad.

—...En arte, lo subjetivo y lo objetivo se entrelazan hasta el punto de no ser posible distinguir uno de otro. Lo subjetivo surge de lo objetivo, adquiere su carácter y viceversa. Lo subjetivo se formaliza en objetividad y vuelve a adquirir espontaneidad, "dinamismo", como decimos, por obra del genio. Las convenciones musicales hoy destruidas no fueron siempre tan objetivas como se pretende, no fueron únicamente impuestas desde fuera. Eran cristalizaciones de experiencias vitales y, como tales, llenaban una misión de vital importancia: la misión de organizar. La organización lo es todo. Sin ella no hay nada, y arte menos que nada. Vino un momento en que el subjetivismo estético hizo suya esta misión y acometió la tarea de organizar la obra de arte por sí mismo, en libertad... Brahms... He aquí un ejemplo, Brahms, de cómo la subjetividad puede transformarse en objetividad. Su música se desprende de todos los aditamentos, fórmulas y residuos convencionales y crea de nuevo, a cada momento, si así puede decirse, la uni-

dad de la obra, libremente. Pero con ello la libertad se convierte en principio regulador general que elimina de la música todo elemento casual y consigue obtener la máxima variedad con materiales de idéntica naturaleza. Donde ya no hay nada que no sea temático, nada que no sea derivación de un elemento constante, apenas si puede hablarse de composición libre...

—Pero tampoco de rigidez según el concepto antiguo.

—Antiguo o moderno el concepto, voy a decirte lo que entiendo por composición rígida. Quiero significar con esta expresión la integración completa de todas las dimensiones musicales, la mutua indiferencia entre unas y otras gracias a una perfecta organización.

—No comprendo del todo.

—La música es un matorral. Sus diversos elementos, melodía, armonía, contrapunto, forma e instrumentación se han desarrollado históricamente sin plan y con entera independencia unos de otros. Siempre, cuando uno de estos elementos ha progresado históricamente y alcanzado un más alto nivel, quedaron retrasados los otros y, en el conjunto de la obra, su retraso era como una befa del elemento que había progresado. Así, por ejemplo, el contrapunto no es en la música romántica otra cosa que un añadido a la composición homofónica. Cuando no es una combinación superficial de temas concebidos homofónicamente, es el mero revestimiento ornamental del coral armónico con voces ficticias. Pero el verdadero contrapunto exige la simultaneidad de voces independientes. Un contrapunto melódico-armónico como el de las últimas fases del romanticismo no es verdadero contrapunto... Quiero decir que cuanto más se desarrollan ciertos elementos, hasta el punto de llegar algunos a confundirse con otros, como ocurre en los románticos, con la sonoridad instrumental y la armonía, más atractiva e imperiosa resulta la idea de la organización racional de la materia musical en su conjunto, una organización completa que acabe con los desequilibrios anacrónicos y evite que un elemento se convierta en mera función de otro, como, por ejemplo, en la época romántica la melodía pasó a ser función de la armonía. Lo que importa es el desarrollo simultáneo de todas las dimensiones; ponerlas de relieve separadamente unas de otras en forma que puedan converger. Lo que se

persigue es la unidad total de las dimensiones musicales. Y en último término la supresión del conflicto entre el estilo fugado polifónico y la esencia homofónica de la sonata.

—¿Crees tú que existe el modo de lograrlo?

—¿Sabes tú —preguntó él a su vez— cuándo me he acercado más a la composición rígida?

— Una vez, en cierta melodía del ciclo Brentano, la que lleva por título "Niña querida". Todo se deriva aquí de una forma fundamental, de una serie de intervalos muy variables, de los cinco tonos si-mi-la-mi-si bemol. Horizontal y vertical son así determinadas y dominadas, en tanto ello es posible tratándose de un motivo de tan reducido número de notas. Es como una palabra, una palabra-clave, cuyos signos se encuentran por doquier en la canción y aspiran a determinarla por completo. Es, sin embargo, una palabra excesivamente breve y de escaso movimiento en sí misma. El espacio sonoro que ofrece es demasiado angosto. Partiendo de aquí sería preciso ir más lejos y, con los doce peldaños del alfabeto templado semi-tonal, construir palabras de más volumen, palabras de doce letras, combinaciones e interrelaciones de los doce semitonos que sirvieran de pauta para la obra, fuera ésta del género que fuese. Cada nota de la composición, melódica y armónica, debiera justificarse por su relación estricta con esta pauta fundamental. Ninguna debiera repetirse sin que hubiesen aparecido antes todas las demás. Ninguna debiera aparecer si no es para llenar en el conjunto estructural una función motivada. Las notas libres cesarían de existir y a esto daría yo el nombre de composición rígida.

—Es una idea impresionante y que justifica el nombre de organización racional. Una extraordinaria unidad, la exactitud y la fatalidad de un sistema astronómico podrían conseguirse por este procedimiento. Pero me parece a mí que estas sucesiones de intervalos, por grande que fuera su variedad rítmica, acabarían por provocar inevitablemente la atrofia y el estancamiento de la música.

—Probablemente. La cosa no es, por otra parte, tan fácil. Debieran incorporarse al sistema todas las técnicas de la variación incluso las desdeñadas por artificiosas, es decir, valerse del medio empleado para establecer el dominio de la modulación sobre la sonata. Me pregunto

por qué durante tanto tiempo practiqué con Kretzchmar los ejercicios de contrapunto y me dediqué a borronear papel con fugas invertidas, si no me diera ahora cuenta de que todo aquello puede ser aprovechado para introducir significativas modificaciones en la palabra de doce notas. Además de ser utilizada como serie fundamental, puede aprovecharse también substituyendo cada uno de sus intervalos por el mismo en dirección contraria. Es posible, además, empezar la figura con la última nota y cerrarla con la primera. Se dan así, cuatro módulos que pueden ser, a su vez, traspuestos a cada uno de los doce distintos puntos de partida de la escala cromática, en forma que la serie fundamental ofrece, para ser utilizadas en la composición, 48 formas distintas. Si esto no te basta, propongo la formación de derivaciones de la serie fundamental, a partir de notas simétricamente elegidas. Cada una de estas derivaciones formará una nueva serie independiente, pero conectada con la fundamental. Y a fin de que resulten más tupidas las relaciones tonales propongo la subdivisión de las series en otras series parciales emparentadas unas con otras. Como punto de partida de una composición pueden asimismo utilizarse dos o más series, según el modo de la doble y triple fuga. Lo que importa es que cada nota, sin excepción, tenga un valor de posición en la serie o en una de sus derivaciones. Esto permitiría obtener lo que yo llamo indiferencia de la melodía y de la armonía.

—Un cuadrado mágico —dije yo—. ¿Pero tienes esperanza de que todo esto sea oído?

—¿Oír? ¿Recuerdas tú cierta conferencia a la que asistimos juntos y de la que resultaba que en música no era necesario oírlo todo?

Si por "oír" se entiende la exacta aprehensión de todos y de cada uno de los medios empleados para crear un orden estricto y elevado, un orden cósmico y sideral, entonces no, esto no será oído. Pero el orden mismo sí que podrá oírse y su percepción procuraría una satisfacción estética por entero insospechada.

—Tu descripción del proceso creador —dije yo— equivale a una especie de composición anterior a la composición. Los materiales deben estar dispuestos, su preparación y organización terminadas antes de empezar el trabajo propiamente dicho, aun cuando es difícil poner

en claro cuál de los dos trabajos es el propiamente dicho. Porque esta preparación del material reside en la variación y la fertilidad de la variación, y la que pudiéramos llamar composición propiamente dicha se encuentra reincorporada en el material junto con la libertad del compositor. Al poner éste manos a la obra no sería ya libre.

—Obligado por la coacción de un orden que él mismo creara. Por consiguiente, libre.

—Concedo que la dialéctica de la libertad es inescrutable. Pero apenas sí libre como armonizador. La formación de los acordes quedaría abandonada al azar, a la ciega fatalidad.

—Mejor decir, a la constelación. La dignidad polifónica de cada una de las notas formativas del acorde quedaría asegurada por la constelación. Los resultados históricos, la emancipación de la disonancia al rechazar ésta su resolución normal, el valor absoluto de la disonancia, tal como aparece en no pocos pasajes de las últimas composiciones de Wagner, justificarían todo acorde legítimamente nacido del sistema.

—¿Y cuando de la constelación resultara la trivialidad, la consonancia, lo manido, los tritonos y los acordes de séptima disminuida?

—Esto no sería otra cosa que una renovación de lo usado, a través de la constelación.

—Tu utopía contiene un elemento restaurador, a lo que veo. Es radical en extremo, pero a la vez revisa la sentencia condenatoria que pesaba sobre la consonancia. Lo mismo puede decirse del retorno a las antiguas formas de la variación.

—Las manifestaciones interesantes de la vida tienen siempre una doble cara, vuelta hacia el pasado y hacia el futuro. Son a la vez regresivas y progresivas. Reflejan la anbigüedad misma de la existencia.

—¿No es esto una generalización?

—¿De qué?

—De la experiencia nacional que nos es propia.

—Nada de indiscreciones y nada de complacencia para consigo mismo. Lo que quiero decir es que tus objeciones (si en efecto son objeciones) nada valdrían contra la realización de ese antiquísimo anhelo que consiste en poner orden en el mundo de los sonidos y encajar dentro de la humana razón la esencia mágica de la música.

—Quieres halagar mi honor de humanista y así me hablas de la humana razón. Pero, por otra parte, te haré observar que empleas la palabra constelación a cada paso. Palabra vecina de la astrología. El racionalismo a que tú aludes tiene mucho de superstición, de creencia en lo demoníaco, lo inaccesible y lo vago; juegos de azar, interpretación de signos y del lenguaje de los naipes. Tu sistema se propone, al contrario de lo que dices, encajar la razón humana en la magia.

—Razón y magia —dijo— se encuentran y se unifican en lo que se llama sabiduría, iniciación, fe en las estrellas, en los números...

GABRIELA MISTRAL Y LOS MUSICOS CHILENOS

por

Jorge Urrutia Blondel

Tras siete días de diálogo con la siempre Presentida, el día 10 de febrero de este año fue el destinado para la transfiguración y muerte de la gran elquina, aquella que nos regalara ritmo, belleza y amor hasta hacernos pecar de orgullo. A éste siguió la repentina soledad del chileno, aún de aquel que no acusara vecindad interior con ella. Fue, al menos confesión de gentes de toda laya. Pero otras, que constituyen legión muy especial, estuvieron meditativos. Sobrios y concentrados por naturaleza, los músicos —y especialmente los compositores chilenos— fueron los que, por ser modeladores de sonido, aparecieron más paradójicos; guardaron silencio... tal vez por ser conocedores del tremendo significado expresivo y valor que éste tiene en su Arte.

Me atrevo a romperlo, débil y tímidamente, a nombre de muchos, ahora que el momento de la congoja se ha transmutado en sosegada evocación. Ya median meses que ella reposa en la "tierra humilde y soleada".

Tenían varias razones nuestros músicos para su dolida meditación.

Una de ellas es de orden general. Bien se sabe que la música, en principio, es Arte que se basta a sí mismo. Lo han demostrado su propia historia y el legado de sus Grandes. Sin embargo, los numerosos géneros mixtos de Arte, con la Música como armazón muy importante; aquellos en que ésta solicita la colaboración de la Poesía, la Danza, el Teatro, la Mímica, las Artes Plásticas, etc., han seducido siempre al compositor. Así, para él no ha constituido aventura rara, sino casi rutina, extender su sensibilidad y conocimiento hacia esos campos vecinos. Le ha sido necesario en la composición de una Opera, Ballet, Oratorio, Cantata o simple Lied. De este modo, aun fuera de su comarca, terminará por conocer, valorizar y disfrutar "per se" a los Grandes de otras Artes y sus Creaciones. Tal fenómeno —debemos reconocerlo con franqueza— no conoce siempre reciprocidad. El compositor

llega, así, a sentir bastante intensa la hermandad del infortunio, cuando cualquiera de esas otras manos creadoras se tornan mustias, deteniendo jornada y cosecha. Es el caso del compositor chileno frente al deceso de Gabriela Mistral. Más de alguno sintió, tal vez, que no habría podido jamás encontrar el tremendo y exacto acorde dolorido para plasmar el instante del cortejo al Camposanto. En todo caso, tal fue, al menos, la impresión del que esto escribe, quien, por razones circunstanciales, tuvo el doloroso privilegio de estar entre aquellos que alzaron el féretro para su entrega a la tierra.

Luego, hay razones específicas y especiales para que el compositor chileno sintiese la herida. Entre él y Gabriela Mistral surgió un fino pacto, que ya no puede romperse, cuando ella entregó sus primeros dones en el dominio de la Poesía.

Fue una alianza a primera vista.

Hilos milagrosos, afinidades indefinibles, matices inanalizables sedujeron a los compositores chilenos. En forma insensible, fueron acercando cada vez más su tienda a la fuente de inspiración, escamoteando centímetros entre una y otra, como deseando ensoñar y laborar bajo la misma lámpara. Todo esto, casi sin que la Poetisa se percatase de ello. Podría decirse que Gabriela Mistral llegó casi a abismarse de que toda esta extraña gente, manejadora de sonidos, llegase hasta su huerta para cosechar el buen fruto, tibio aún, más por la llamarada de la creación que por el buen estío. Luego, los vería alejarse cantando, ...y dibujando signos, para ella cabalísticos, unidos a los del fruto poético; fruto casi robado, como en jornada de rapaz.

Y es que nuestros músicos fueron buenos catadores de tales frutos. Tenían las cualidades más intrínsecamente ideales para su misteriosa elaboración; concisión, intensidad, hermosas sonoridades, ritmo interior casi más intenso que el exterior.

El verso ya cantaba sin el canto, urgiendo al sonido, imponiendo acordes, exigiendo la garganta humana, para decir lo que allí latía y desbordaba potencialmente.

De este modo, y en la medida de la mayor o menor precisión de la herramienta técnica o el grado de cultura y sensibilidad, con los diversos matices en el logro del producto mixto, casi todos los compositores chilenos acudieron a la generosa fuente común, a la cantera

inagotable, en busca de material para sus cantares. Encontraron la fina materia prima de toda la riquísima gama mistraliana; bíblicamente ascética y abrupta, tierna, desesperada, nostálgica, arrulladora o vehementemente. Allí había el dulce “fuego que no debe quemar” para las “Canciones de Cuna” y los cánticos de las madres; las que florecieron o las en potencia. Allí encontraron la flexibilidad llena de gracia, pero austera y precisa para las “Rondas” de niños. Allí el fuego “que todo lo debe quemar” propios a la Balada del Amor y el desamor, en sus formas más tremendas y devastadoras. Allí, también, lo misericordioso, lo reposado y lo sabroso.

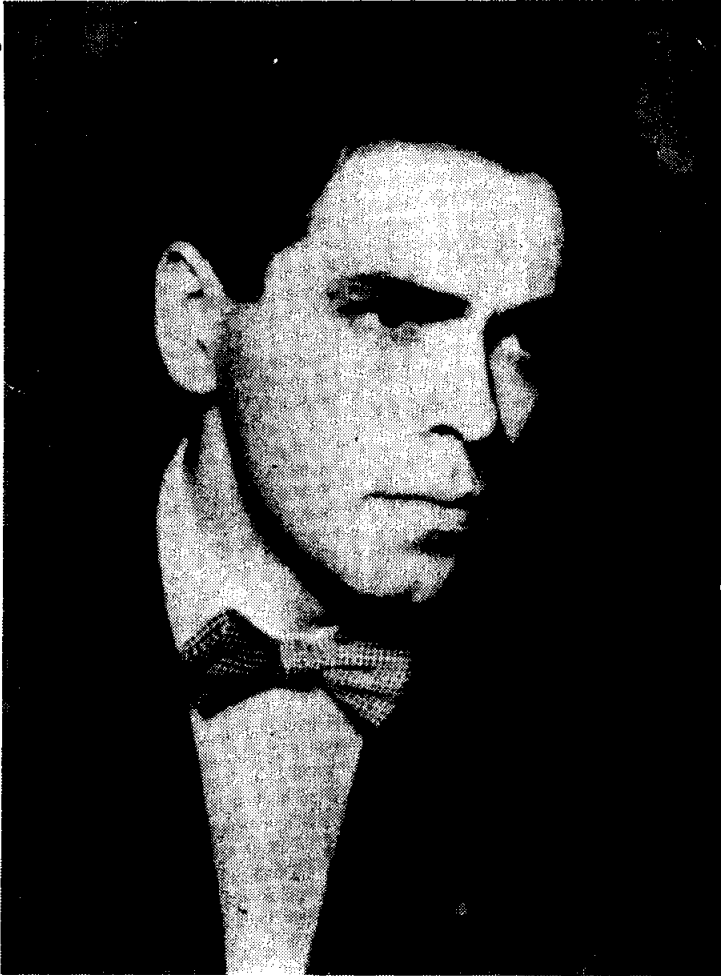
¡Todo un mundo para la Canción!

Bien saben todo esto cuando conocen a fondo la cosecha de la gran chilena, que ha dado reciedumbre, osamenta y ordenación expresiva y formal a un número tan grande de producciones musicales, que la lista —si fuese posible confeccionarla exhaustivamente— provocaría la más gran sorpresa, ya que la mayoría está inédita y muchas son absolutamente desconocidas. Aun, la lista parcial de los más logrado, ocupa aquí un espacio que no es posible ocupar. Además, siempre pecaría de incompleta.

En todos los estilos, calidades expresivas y técnicas, encontramos alianza de la poesía de Gabriela con la música de chilenos, y en las más diversas combinaciones; Lied para canto, con acompañamiento de orquesta sinfónica, pequeños conjuntos de cámara o simplemente piano. También para coros a voces iguales, voces mixtas, etc.

Asimismo, en toda la producción musical de allende las fronteras, especialmente en Latinoamérica, está presente la llama animadora de nuestra poetisa.

Por todo esto, nuestros músicos, y, en especial los compositores, deben tal gratitud a Gabriela Mistral, que juzgarían todo adjetivo menguado para expresarla, sobre todo cuando la fuente, donde tanto bebieron, recién ha llegado a la quietud. Afortunadamente, ésta es tan inmensa que, aunque ya no pueda recibir agua nueva, sobra y desborda la que contiene. Podrá abastecer a toda esta generación de creadores musicales y a cuantas le sucedan. Es agua ya circunscrita y dormida, pero tan pura, que siempre abreverá. Y más aún, cuando, conocida su



Abbey Simon

exacta anchura, aparezcan nuevos y preciosos motivos de estímulo sonoro. Esto será, cuando se realice la publicación de las obras completas, que muy ansiosamente esperan nuestros compositores.

Como chileno, músico y coterráneo de Gabriela Mistral, ya me tocó antes escribir otras líneas sobre ella con el mismo titular de ahora¹. La ocasión, entonces venturosa, recepción del Premio Nobel de Literatura, dio motivo para un análisis más amplio y objetivo sobre el tema.

Ahora, en momentos de evocación, sin intenciones objetivas, estas nuevas líneas sólo pretenden enfatizar esa gran deuda, para siempre insoluta, que los compositores chilenos han contraído con la gran dispensadora del Verbo hecho Música que fue Gabriela Mistral, ya para siempre en su verdadera comarca.

Semblanza de Abbey Simon

Entrevista

Este joven pianista norteamericano pertenece a la pléyade de virtuosos que Estados Unidos ha formado durante las últimas dos décadas. Abbey Simon visitó Chile en 1955, ocasión en que ofreció una serie de recitales. Vuelve ahora a realizar su tercera jira por estos países, después de sus recientes triunfos europeos en actuaciones memorables que han fijado magníficamente su posición entre las grandes figuras pianísticas del momento, para actuar con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah.

Abbey Simon pertenece a una familia de científicos. Según sus propias palabras él es la "única oveja descarriada", el artista de la familia.

—Después de una niñez enfermiza, nos cuenta Simon, dejé mi hogar en Nueva York a los nueve años y me trasladé a Filadelfia, al Instituto Curtis, donde cursé todos mis estudios, trabajando con David Saperton y otros distinguidos profesores. Me gradué en 1939 obteniendo

¹ "Revista Musical Chilena", N^o 9, enero de 1946.

el premio Walter W. Nuremberg e inmediatamente después di un primer recital en el Town Hall.

Este recital en Town Hall y posteriormente otro en el Carnegie Hall sirvieron para consagrarlo como uno de los más prometedores pianistas jóvenes de los Estados Unidos. Fue así como inició una intensa vida de conciertos, actuando en todo el país y en el Canadá con las principales orquestas, y en recitales.

Simon fue un niño prodigio que tocó el piano desde los tres años sin que nadie le hubiese enseñado. También componía desde muy pequeño, pero confiesa que su extraordinaria facilidad para la creación musical es la causa de su frustración en este sentido.

—La inspiración me es tan fácil y trabajo con una rapidez tan portentosa, confiesa, que todo lo que hago tiene tanto de los grandes maestros clásicos y modernos, que de Simon resulta no teniendo casi nada. Pero debo confesar que nunca me he dedicado en serio a la composición, aunque uno de estos días pienso hacerlo porque por ahí tengo almacenadas algunas ideas que no son tan malas.

Dimitri Mitropoulos ha dicho: “Confieso que rara vez me ha proporcionado un artista tan profunda satisfacción musical, sorprendiéndome con su brillante técnica; posee no solamente habilidad de gran pianista, sino que inteligencia y sentido musical de primer orden”. En 1949 inició su primera jira europea visitando Roma, La Haya, Amsterdam, París y Londres donde fue aclamado con un entusiasmo inusitado que se resume en esta crítica: “El público trata de describir a Abbey Simon agotando los adjetivos elogiosos existentes, pero no hay superlativo que pueda explicar la misteriosa belleza de sus interpretaciones... Hay que retroceder veinte años, hasta el debut de Wladimir Horowitz, para rememorar un acontecimiento semejante”.

—En 1949, nos cuenta Simon, fui a Europa por primera vez por un lapso de seis semanas, para actuar frente a las más famosas orquestas europeas, pero la fascinación del viejo continente fue tan intensa que desde entonces vivo en Europa, en Ginebra. Los seis meses están transformados en nueve años. He tocado en todos los países y con todas las orquestas. En diciembre de este año iniciaré una jira por el Oriente visitando la India, Indonesia, Singapore, Australia y el Japón.

Ahora podré decir que conozco todas las salas de concierto del mundo y la calle principal de todas las capitales.

Al hablar sobre sus preferencias en música, nos cuenta que no tiene ninguna, que sólo existen algunas obras que no le gustan. Como Simon es un hombre esencialmente inquieto y un eterno descontento sobre su trabajo, a quien hemos visto estudiar nueve horas diarias, su meta siempre será la máxima perfección.

—Me excita tocar con orquesta, agrega, pero me estimula un recital. Soy un tipo extraño. Pero voy a contarle el gran secreto, tengo un hijo de seis años, Jonathan, que es mucho más extraño que yo. El cree que es un artista superior a su padre, y yo también. Hace pocos meses dio su primer recital de flauta, en Lausanne, en un recorder hecho por él mismo. Mi gran preocupación en cuanto a mi hijo se refiere, es que no quiere aprender inglés, así es que he tenido que mandarlo a Nueva York, a casa de mis padres, para que se vea obligado aprenderlo. Allí me reuniré con ellos en algunos días más, después de cumplir un contrato en Lima donde tocaré los cinco conciertos de Beethoven con la Orquesta Sinfónica del Perú.

Durante nuestra conversación con Simon comentamos el florecimiento de extraordinarios ejecutantes que Estados Unidos ha producido en los últimos años. Nos explica que nada tiene de extraño, pues es necesario pensar que Europa perdió a una generación de jóvenes artistas y que, además, los más destacados profesores europeos se encuentran actualmente enseñando en los Estados Unidos.

—Además, termina diciéndonos, la competencia mundial es tan fuerte, que estamos obligados a tocar bien. Se nos dan las máximas posibilidades y es nuestra obligación aprovecharlas.

Abbey Simon volverá a Chile en 1959 a dar una serie de conciertos, pero en el intertanto los amantes de la música podrán escuchar sus discos. Ha grabado para Phillips y His Masters Voice. Para His Masters Voice acaba de grabar en Londres, antes de venir a América, la Sonata N° 3, en Fa mayor de Brahms que tocó en su recital en Santiago y además las siguientes obras de Brahms: las Cuatro Baladas del Op. 116 y 117 y las Variaciones sobre un tema de Haendel.

CRONICA

Temporada de Verano

Las actividades musicales de 1957 se iniciaron con los conciertos gratuitos al aire libre, en los parques y plazas de Santiago, de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de su titular, el maestro Víctor Tevah.

El primer concierto nocturno tuvo lugar en el Parque Bustamante, el viernes 4 de enero, con un programa que incluía obras de Haydn, Schumann, Wagner y el Divertimento para Orquesta del compositor chileno, Gustavo Becerra, obra que había sido presentada a los V Festivales Biales de Música Chilena.

Continuaron los conciertos al aire libre el martes 8 y viernes 11 de enero en el Parque Forestal con programas que incluyeron, respectivamente, las siguientes obras: Haydn: Sinfonía Oxford; Vivaldi: Concierto en Sol menor para violín y orquesta, con la actuación del joven solista Francisco Quezada; Pergolesi: Aria de la Serva Padrona, cantada por Rosario Cristi; el Divertimento del compositor nacional Alfonso Letelier y de Wagner: la Obertura de Rienzi. En el segundo de estos conciertos se tocó: Weber: la Obertura de Oberón; Mozart: Sinfonía Linz; Falla: Danza de "La Vida Breve", y "Aurora y Danza Ritual", del compositor chileno Pablo Garrido, actuando como solista Pedro D'Andurain.

El sábado 12 de enero, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, actuó en la vecina ciudad de Paine, ejecutando un programa que incluía obras de Haydn: Sinfonía Oxford; Strauss: Vals Aceleraciones; Wagner:

obertura de Rienzi y "Dos Aires chilenos" de Soro.

Con motivo del fallecimiento de la insigne poetisa Gabriela Mistral, la Sinfónica de Chile actuó en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el lunes 21 de enero, ejecutando, bajo la dirección de Víctor Tevah, el Soneto de la Muerte N° 2 de Alfonso Letelier cantado por Clara Oyuela y la Marcha Fúnebre de la Sinfonía N° 3, "Heroica" de Beethoven. El Coro de la Universidad de Chile, por su parte, tuvo dos actuaciones con motivo del fallecimiento de Gabriela Mistral: en la Universidad de Chile, el viernes 18 de enero, en que se cantaron obras religiosas de la polifonía universal, y en el Cementerio General, el lunes 21.

Los últimos dos conciertos de la Orquesta Sinfónica, en esta Temporada de Verano, se realizaron el martes 22 de enero y el viernes 25 en el Parque Forestal. El programa del primer concierto fue el siguiente: Mozart: Concierto N° 23 para piano y orquesta, solista Ann Berr; Dvorak: Concierto para cello y orquesta, solista, Jorge Román y Escenas de Cortes y Pastores, de Orrego Salas. En el último concierto, el programa consultaba las siguientes obras: Gluck: Alceste; Beethoven: Concierto N° 2 para piano y orquesta, solista, Mireya Ithurria; Strauss: Vals Aceleraciones; "En la Alameda" del compositor chileno Próspero Bisquertt y Rimsky-Korsakoff: Introducción y Marcha de "El Gallo de Oro".

Ballet al aire libre

El Ballet Nacional Chileno, después del extraordinario éxito obtenido en su jira al Uruguay y la Argentina durante los meses de octubre y noviembre de 1956, volvió a presentarse al público chileno en el Parque Bustamante, el 19 de diciembre, con "Coppelia".

Durante el mes de enero, el Ballet Nacional actuó al aire libre en presentacio-

nes gratuitas el jueves 3 en el Parque Bustamante, el jueves 10, en Plaza Lillo y el lunes 14 y martes 15, en el Teatro Municipal de Viña del Mar. Se presentaron los siguientes ballets: "Bastian y Bastiana", ópera-ballet de Mozart; "Czardas en la Noche"; "La Primavera" de Carmina Burana, "Capricho Vienés", "Coppelia", "Alotria" y "La Mesa Verde".

XVII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile

El viernes 10 de mayo, con un concierto dirigido por Víctor Tevah, en el que participó como solista Enrique Iniesta, se inauguró en el Teatro Astor la temporada oficial de 1957. La temporada constará de dieciséis conciertos de abono, todos los viernes, hasta el viernes 23 de agosto inclusive. La mayoría de estos conciertos se repetirán a precios reducidos, los días domingo en la mañana, en el Teatro Astor, y otros en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María.

Dirigirán esta temporada sinfónica los siguientes maestros: Víctor Tevah, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, cuatro conciertos durante el mes de mayo y cuatro durante julio, con sus respectivas repeticiones a precios populares; Antal Dorati, director estable de la Orquesta Sinfónica de Minneápolis, fue invitado para dirigir cuatro conciertos de abono durante el mes de junio y Paul Klecki, director polaco-suizo, que ha dirigido todas las más importantes orquestas europeas, dirigirá a la Sinfónica de Chile durante el mes de agosto.

Aunque los maestros Antal Dorati y Paul Klecki son ampliamente conocidos de nuestro público por sus anteriores actuaciones frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, consideramos oportuno reseñar brevemente sobre su carrera artística.

Antal Dorati, director estable de la Orquesta Sinfónica de Minneápolis, es considerado uno de los más brillantes directores de la actualidad. Nacido en Budapest, realizó sus estudios musicales en la Academia de su ciudad natal, donde fue alumno de los dos más destacados compositores húngaros, Zoltán Kodaly y Bela Bartok.

A los 18 años fue elegido director de la orquesta de la Opera Real de Budapest. A los 22 años continuó su carrera en calidad de asistente de Fritz Busch en la Opera del Estado de Dresde y luego pasó a ocupar el cargo de Director de la Opera Municipal de Munster.

En 1935 se unió al Ballet ruso de Montecarlo y condujo cinco temporadas en el Covent Garden de Londres y actuó como director estable de este conjunto en las jiras realizadas a España, Dinamarca,

Estados Unidos y ciudades de Australia. En 1937 hizo su primera aparición en Italia en el Maggio Musicale Fiorentino.

En 1937, Dorati fue invitado a EE. UU. por Hans Kindler, como director-huésped de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. En 1941 se radicó definitivamente en Estados Unidos donde ha dirigido casi todas las principales orquestas hasta que en 1945 se le nombró director titular de la Orquesta Sinfónica de Dallas y algún tiempo después se le pidió conducir permanentemente la Orquesta Sinfónica de Minneápolis.

. . .

Nacido en Lodz, Polonia, donde inició sus estudios musicales, Paul Klecki es ciudadano suizo. En Varsovia estudió filosofía y violín, en Berlín, contrapunto. En 1923 conoció a Wilhelm Furtwangler quien de inmediato se interesó por el joven compositor y dirigió sus Variaciones para Orquesta y Prólogo. Entre sus composiciones deben mencionarse tres sinfonías, una Sinfonietta para cuerdas, un concierto para violín, un concierto para piano, tres cuartetos, un trío para piano y gran número de "Lieder".

Su actividad como director se limitó en un principio a la dirección de sus propias obras. Actualmente es considerado uno de los grandes directores europeos y desde 1935 ha dirigido en todos los países del viejo continente y su nombre se encuen-

tra vinculado a las principales orquestas. En 1946, Klecki fue el único director extranjero que dirigió, conjuntamente con Toscanini, en la reapertura de La Scala de Milán.

El crítico alemán Kurt Blaukopf, al hablar de Klecki, en su obra "Grandes Directores", dice: "Su modestia es la flor del perfecto conocimiento. La rigurosidad del general en jefe es su rasgo más característico. Inclusive en el ataque del Tercer Movimiento de la "Patética" de Tchaikowsky, regula el ritmo con la economía del ingeniero. Su técnica y sus gestos, sin ninguna excepción, están regidos por la partitura. Ningún movimiento de su batuta es dirigido al público, cada indicación de la partitura tiene su contrapartida en sus movimientos. Es por eso que hablé de la "economía del ingeniero". La dirección de Klecki siempre tiene una finalidad. Además de estas características de "fidelidad al original" y de "inteligente comprensión", debe agregarse el elemento de genuina sinceridad, emoción y profundidad del sentimiento. Esta sinceridad no es el producto de una fórmula exterior sino que el resultado de su conocimiento intelectual y concienzudo de la obra misma. Las interpretaciones de Klecki están despojadas de todo manierismo y es por eso que al dirigir a Brahms, Klecki revela lo más profundo de sí mismo —deja de sentir como el que reproduce— su emoción es la del productor, la del compositor".

Conciertos del mes de mayo de la Orquesta Sinfónica

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, dio a conocer tres obras en primera audición: Adagio para cuerdas de Barber; "La Can-

ción de la Tierra" de Gustav Mahler y "Balmaceda", relato musical para un narrador y orquesta del compositor chileno, Acario Cotapos. Además, se volvió a to-

car, después de varios años, el "Friso Araucano" de Carlos Isamitt.

"La Canción de la Tierra" de Mahler, cantada por la contralto Ivonne Boulangier y el tenor polaco-argentino Eugenio Valori mereció la crítica entusiasta de toda la prensa. Juan Orrego Salas, dijo en "El Mercurio": "A la belleza y extraordinarios atractivos de la obra, se agregó una ejecución muy bien coordinada y precisa y una interpretación de ajustado estilo, de gran transparencia orquestal, llena de la atmósfera poética y lírica que la obra exige y de una vitalidad expresiva tan bien sostenida a lo largo de todo

su desarrollo que, pese a su extensión, en ningún momento dejó de cautivarnos intensamente". Orrego Salas agrega que: "entre los acontecimientos de mayor jerarquía artística que puedan recordarse en nuestra vida de conciertos, el del estreno de "La Canción de la Tierra" ocupará probablemente por muchos años un lugar preponderante". Al referirse a la labor de Víctor Tevah, comenta: "En el repertorio de Tevah "La Canción de la Tierra" constituye desde este momento una obra que este artista podrá dirigir en cualquier parte del mundo, con autenticidad digna de gran maestro".

"Balmaceda" de Acario Cotapos

El estreno de "Balmaceda", relato musical para un narrador y orquesta del compositor chileno Acario Cotapos, constituyó un extraordinario éxito para su creador y para la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah.

Acario Cotapos, en "Balmaceda", evoca los patéticos acontecimientos que removieron a nuestra sociedad en aquella época y, a través del texto y de la música, enmarca aspectos salientes de la dramática vida del Presidente mártir.

El crítico, Daniel Quiroga, dice en "El Debate": "Acario Cotapos es una de las pocas personalidades musicales que deja huella... Le vemos como un músico sincero, dueño como pocos de un talento original, de cierto desorden libertario en su manera de disponer los elementos a que recurre para expresarse; pero lo fun-

damental es que dice cosas, que logra impacto en cualquier auditor...". Luis Gastón Soubllette, por su parte, comenta en "El Diario Ilustrado": "Como lo esperábamos, esta obra, al igual que todas las de su autor, muestra un manejo orquestal digno de un gran maestro. Es sorprendente la riqueza de la paleta orquestal de Acario Cotapos. Hay en él una extraordinaria e innata capacidad para la instrumentación, basada en una penetrante intuición y desarrollada por la práctica de la audición y de la escritura. Considerando a la orquestación como un importante aspecto de la creación musical, y no sólo como una elaboración externa y posterior a ella, podemos decir que Acario Cotapos es, ante todo, un creador en el sentido orquestal...".

"Friso Araucano" de Isamitt

La reposición de el "Friso Araucano", para voces solistas y orquesta de Carlos Isamitt, es una de las obras más represen-

tativas, de mayor contenido musical y más vigorosa realización de este músico chileno.

Toda la crítica alabó sin reparos la obra de Isamitt, y sus opiniones podrían sintetizarse a través del comentario de Quiroga: "El "Friso Araucano" es fruto de lo más logrado entre los que ha entregado el laborioso músico y pintor chileno, uno de los investigadores más esforzados que ha tenido la música araucana y pertenece a lo mejor legado por una generación pionera del modernismo musical chileno. Sería erróneo no ubicar

esta obra como uno de los mejores esfuerzos realizados hace más de veinte años, en busca de un camino estilístico que pudiera amalgamar lo autóctono con la técnica musical de este siglo". La versión ofrecida por Víctor Tevah y los cantantes María Elena Guíñez y Hernán Würth, por su seriedad profesional y musical, dieron a la obra todo el relieve que se merece.

Actuación del pianista norteamericano Abbey Simon

El viernes 31 de mayo, el pianista norteamericano Abbey Simon actuó con la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, ejecutando dos conciertos para piano y orquesta: el N° 4 en Sol mayor de Beethoven y en Sol mayor de Ravel.

Simon demostró, en esta ocasión, su sobresaliente pureza instrumental, austeridad y objetiva visión interpretativa, al obtener una talentosa versión de tan dispares estilos.

Este joven pianista, además, ofreció el 3 de junio, un recital cuyo programa in-

cluía las siguientes obras: Beethoven: Sonata N° 10 en Sol mayor; Schumann: Arabesco 18; Brahms: Sonata N° 3 en Fa menor y Doce Estudios, Op. 10 de Chopin.

Orrego Salas, al comentar este concierto dice: "Escuchar a este joven virtuoso norteamericano constituye un placer que raras veces sobreviene de manera tan completa, debido a que su arte es la combinación de su excepcional talento, con una seriedad artística poco corriente entre los intérpretes contemporáneos y con una técnica prodigiosa...".

XVI Temporada de Música de Cámara

El primero, de los ocho conciertos de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical de 1957, tuvo lugar en el Teatro Antonio Varas, el lunes 20 de mayo, con la participación de la Orquesta de Cámara del Instituto, bajo la dirección de Víctor Tevah y los siguientes solistas: Adalberto Clavero, óboe; Arlette Berzdecki, arpa; Juan García, clarinete y Julio Vaca, flauta.

El programa de este primer concierto incluyó las siguientes obras: Corelli: Concierto Grosso, Op. 6, N° 3; Marcello: Concierto para óboe y orquesta; Haendel: Concierto para arpa y orquesta; Ravel: Introducción y Allegro para arpa, flauta, clarinete y cuerdas; Debussy: dos danzas para arpa y orquesta de cuerdas, y Hindemith: cuatro piezas para orquesta de cuerdas.



El "Ballet Nacional Chileno" ensaya "Fantasia", de Schubert, con coreografía de Hans Zullig.

Recital de Alejandro Barletta

Barletta, único concertista de bandoneón en el mundo, ofreció un concierto en el Teatro Antonio Varas, bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, el lunes 27 de mayo. El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: Pachebel: Aria Sebaldina con variaciones; Buxtehude: Canzonetta; Bach: Preludio y Fuga en Fa mayor, en La menor

y en Do mayor; Mozart: Sonatina en Re mayor; Prokofieff: Visión Fugitiva del Op. 22; Bartok: Tres Danzas Rumanas; Barletta: Suite Infantil Nº 1 para bandoneón; Maragno: Preludio y Fuga para bandoneón y del compositor chileno, Juan Orrego Salas: Pequeña Suite para bandoneón.

Recital de Ivonne Boulanger

La contralto, Ivonne Boulanger, ofreció un recital de canto a beneficio de los niños refugiados húngaros, el 6 de mayo, en el Teatro Antonio Varas, acompañada al piano por Elvira Savi. Este concierto contó con el auspicio del Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El programa

cantado por la señora Boulanger fue el siguiente: Schumann: "Frauenliebe und Leben"; Schubert: "Erköning", Der Doppelgänger, Der Tod und das Mädchen y Geheimnis; Letelier: Tres "Canciones Antiguas" y Manuel de Falla: Paño moruno y Seguidilla Murciana.

Ballet Nacional Chileno

El Ballet Nacional Chileno inició su primera temporada de ballet de 1957, en el Teatro Victoria, el martes 21 de mayo, con la presentación del ballet-oratorio de Karl Orff y coreografía de Ernst Uthoff "Carmina Burana". La Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile estuvieron bajo la dirección de Victor Tevah.

Esta primera temporada del Ballet Nacional Chileno se mantuvo, con funciones diarias, hasta el viernes 31 de mayo, o sea once funciones en total. Los ballet presentados fueron los siguientes: "Fantasía" con música de Schubert y coreografía de Hans Züllig, poema coreográfico

para dos solistas y grupo que constituyó el primer estreno del año; "Bastían y Bastiana", ópera-ballet de Mozart con coreografía de Patricio Bunster; "El Hijo Pródigo" con música de Prokofieff y coreografía de Ernst Uthoff; "Facade" con música de William Walton y coreografía de María Luisa Solari; "Coppelia" con música de Delibes y "Alotria" con música de Strauss, ambos con coreografía de Uthoff.

Durante esta temporada se realizaron varias funciones a precios populares las que, igualmente que las regulares, contaron con un desbordante público que llenaba totalmente la sala.

El Ballet "Fantasía"

Este ballet de 12 minutos está basado en "Fantasía" opus 103 para piano a cuatro manos de Schubert, orquestado por Víctor Tevah. Pertenece "Fantasía" al tipo de ballet musical, careciendo por lo tanto de argumento propiamente tal y es una transposición coreográfica del lirismo y poesía de la pieza de Schubert, sugiriendo, además, las delicadas alternati-

vas del amor. Hans Züllig consiguió un expresivo fraseo coreográfico y bellos contrastes dinámicos entre solistas y cuerpo de baile lo que da a la pieza una notable fluidez y espontaneidad. El coreógrafo utilizó elementos del lenguaje técnico de la danza dramática de Kurt Jooss y elementos neo-clásicos en simbiosis perfectamente válida.

Actividades del Conservatorio desde marzo a mayo de 1957

Durante la presente temporada de estudios, el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile está funcionando ya, prácticamente en forma integral, en Avda. Bernardo O'Higgins 2407 al 2415, domicilio provisorio mientras se termina el nuevo edificio en construcción en Compañía 1264.

Dentro de la Matrícula de 1957, figuran 98 nuevos alumnos, habiendo un total de 596 matriculados. Los diferentes Cursos Universitarios cuentan con una dotación de 84 alumnos.

Han sido contratados, durante el actual período, el pianista Arnaldo Tapia Caballero, en la cátedra de Música de Cámara; el Profesor Federico Heinlein, en la cátedra de Música de Cámara de Canto; y, el Profesor Luis Bignon en la cátedra de Contrabajo.

Un grupo de alumnos de los cursos superiores de instrumentos de cuerda han sido incorporados, en carácter de contratados, a la Orquesta Sinfónica de Chile del Instituto de Extensión Musical. Ellos son: Manuel Díaz, Fernando Ansaldi, So-

fía González, Oscar Araya y Jorge Fuentes.

Por intermedio de la señora secretaria de Extensión Cultural de la Universidad, doña Carmen Orrego, ya se han presentado varios alumnos en diferentes audiciones de escuelas, colegios y salas. Un conjunto de instrumentos de viento, dirigido por el Profesor Federico Bergmann ha actuado con singular eficiencia y gran éxito en esas veladas.

La señora Directora, doña Herminia Racagni, ha obtenido de la Sociedad Musical del Club de la Unión, cuatro fechas para conciertos de alumnos durante el presente año. El primero de ellos será el 19 de junio, donde actuará el pianista Cirilo Vila; luego, el 24 de julio, un Recital de Sonatas para Piano y Violín por Frida Conn y Fernando Ansaldi; el 21 de agosto, un Concierto de la Orquesta de Cámara del Conservatorio, y, el 25 de septiembre, presentación de la soprano Mary Ann Fones. Estos conciertos se realizarán en el Gran Salón del 4º piso del Club.

NOTICIAS

Los críticos santiaguinos premian a Víctor Tevah

El viernes 4 de enero, el Círculo de Críticos de Arte de Santiago, celebró una comida de gala en el Círculo de Periodistas con el objeto de otorgar los simbólicos premios de la crítica para 1956, a un reducido grupo de artistas nacionales y extranjeros. Esta es la segunda ocasión en que se otorgan estas distinciones. En música, el primer premio le fue otorga-

do a Víctor Tevah por su desempeño como director de la Orquesta Sinfónica de Chile y por sus brillantes actuaciones frente a la Orquesta Sinfónica del Sodre en Uruguay, de la Orquesta Sinfónica Nacional y Orquesta del Colón de Buenos Aires y de la Orquesta Sinfónica de México, actuaciones que fueron aclamadas por la crítica de estos países.

"Suite Aculeu" de Alfonso Letelier es estrenada en Louisville

El 30 de enero, en la ciudad de Louisville, Kentucky, en el Columbia Auditorium, la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, bajo la dirección de Robert Whitney, en un concierto de extraordinaria brillantez, según informó la crítica, se ejecutó en "premiere" mundial, la "Suite Aculeu" del compositor chileno Alfonso Letelier.

Por encargo de la Orquesta de Louisville, Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, escribió una Suite para Orquesta que llamó "Suite Aculeu". La obra es un canto a las bellezas naturales de las montañas que encierran la Hacienda Aculeu y muy especialmente del picacho llamado "Horcón de Piedra" y de la Laguna que baña aquella imponente mole.

El crítico musical del "Courier Journal", William Mootz, al referirse a esta obra con la que se inició el concierto, dice: "Esta Suite tiene gran fuerza y una vibración que revela a un compositor absolutamente dueño de la orquesta. El

primer movimiento es devastador y, a pesar del atractivo tema contrapuntístico, menos emocionante que el segundo. En "El Lago", Letelier se convierte en el poeta persuasivo del encanto de su patria. Este movimiento tiene una maravillosa magia evocadora. Al imitar el canto de los pájaros, el compositor teje una seductora trama de sonido. A medio camino, da rienda suelta a una tempestad de furia primitiva, la que, poco a poco se calma para volver a la paz y tranquilidad del comienzo. Es una partitura llena de color y su impacto es estimulante".

Eugene Lee, crítico del "Louisville Times", dice: "La contextura de la "Suite Aculeu", aunque sólida, tiene gran ambiente. El clima es real y el acorde final del primer movimiento es realmente grandioso. Pero es en el segundo movimiento en el que Letelier logra algo extraordinario.

"Al describir el silencio de "El Lago", al pie de la montaña, recorre el filo de la navaja para crear el efecto deseado.

Un paso en falso y la música no habría pasado de ser estática. Pero el compositor Letelier no dio ningún paso en falso y la música se desarrolla y avanza creando una atmósfera imponente que casi se hace palpable".

La prensa de Louisville, al comentar

este estreno mundial, vaticinó el éxito de la obra en Estados Unidos cuando la Orquesta de Louisville haga la grabación de la "Suite Aculeu". Esta obra será estrenada en Chile por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Victor Tevah, en el mes de julio próximo.

Doña Josefina Pellizari de Grazioli condecorada con la "Orden al Mérito"

Con motivo de su alejamiento definitivo como profesora del Conservatorio Nacional de Música, después de cincuenta años ininterrumpidos de enseñanza en la asignatura de Arpa, el Supremo Gobierno confirió la condecoración de la "Orden al Mérito" en el Grado de Caballero, a la distinguida artista doña Josefina Pellizari de Grazioli.

La entrega de este estímulo dio origen a un acto magnífico que se ofreció en el Salón de Honor del Templo de San Ignacio, después de una Misa solemne oficiada por el Ilmo. señor Nuncio Apostólico, Monseñor Baggio. Durante la Misa, la señora Pellizari interpretó el Concierto de Haendel para Arpa y Organo, acompañada por la organista chilena Eliana O'Scanlan; asimismo un grupo de siete de sus alumnas más destacadas interpretaron el Largo de Haendel y el Co-

ro de Voces Femeninas que dirige doña Marta Canales actuó en varios trozos de música sagrada con acompañamiento instrumental.

Entregó la condecoración "Al Mérito" a la señora Pellizari de Grazioli, el señor Secretario del Ministerio de Educación, quien presentó las felicitaciones a nombre del Supremo Gobierno; el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Alfonso Letelier Llona y, a nombre de las alumnas que obsequiaron una medalla de nácar con brillantes, la señora Marta Letelier de Bernstein. La artista agradeció profundamente conmovida estas demostraciones de respeto y cariño y manifestó su complacencia por haber cumplido una misión pedagógica, cuyos frutos son un aporte efectivo en nuestro ambiente artístico.

Asociación de establecimientos y profesores de enseñanza particular de la música en Chile

Bajo este título se han organizado los establecimientos y profesores que imparten enseñanza particular de la música a lo largo de todo el país. El objetivo de esta institución es ir elevando el índice cultural de los profesores particulares y mantenerlos al tanto de las nuevas orien-

taciones e innovaciones de los programas de estudio del Conservatorio Nacional de Música. Se eligió un Directorio Provisional de Organización que quedó integrado por las profesoras Elena Weiss, Elisa Gáyan, Inés Santander, Violeta Soto y María Adelaida Bustos.

Festivales corales escolares y extranjeros del año 1957

Activamente trabaja la Comisión nombrada por la Asociación de Educación Musical —entidad con diez años de existencia— en la preparación de los IX Festivales Corales, que, en el presente año, tendrán el carácter de preparatorios a los Festivales Nacionales del año 1958. Esta Comisión está integrada por las siguientes profesionales: Brunilda Cartes, Presi-

denta; Elisa Gayan, Secretaria; Norah Pezoa, Cora Bindhoff, Orfelía Presta, Celestina Troatti, Aura de la Cruz, y los señores Humberto Banda, Iván Verdugo, Waldo Aránguiz y Raúl Renard, todas estas personas en representación de las diversas etapas educacionales donde se imparte educación musical.

Cancionero "Cantos para la Juventud de América"

Impreso por el Departamento de Música de La Unión Panamericana, aparecerá próximamente la selección de 158 canciones que bajo el título de "Cantos para la Juventud de América", ha realizado la Asociación de Educación Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. La Comisión que tuvo a su cargo la responsabilidad de este material, que trabajó gra-

ciosamente y en forma absolutamente ad-honorem, estuvo formada por: Cora Bindhoff, Presidente, Elisa Gayan, Secretaria; Brunilda Cartes, Margarita Valdés, María Aldunate y señores Erasmo Castillo y Eugenio Pereira Salas. Los dibujos para la impresión fueron realizados por el señor Efrén Capdevila, calígrafo del Instituto de Extensión Musical.

El maestro Armando Carvajal, nuevo miembro académico

En sesión especial de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el sábado 1º de junio, en solemne sesión extraordinaria presidida por el Decano, Alfonso Letelier, y con asistencia de sus miembros y del Secretario General de la Universidad de Chile, se recibió como Miembro Académico al ex Director del Conservatorio y primer director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile don Armando Carvajal.

El discurso de incorporación del señor

Carvajal, versó sobre la "Creación de la Facultad de Bellas Artes".

Don Alfonso Leng, Miembro Académico de la Facultad, pronunció el discurso de recepción, en el cual se refirió a la brillante personalidad del señor Carvajal, quien, como Director del Conservatorio, después de la primera reforma de 1928, primer Decano de la Facultad de Bellas Artes y primer Director de la Orquesta Sinfónica, desarrolló una acción decisiva en el progreso y evolución de la cultura musical chilena.

Sinfonía N^o 1 de Gustavo Becerra acaba de ser estrenada en los Festivales Internacionales de Música Contemporánea de Zurich

El 4 de junio se tocó en primera audición mundial, en los Festivales Internacionales de Música Contemporánea, que se celebran en Zurich, bajo la dirección de Aeschbacher, la Primera Sinfonía del compositor chileno Gustavo Becerra.

Esta sinfonía fue escrita en Viena en

1955 y se trata de una obra de tesis: dodecafónica en cuanto a material, pero tonal en su tratamiento.

La Primera Sinfonía de Becerra será estrenada en Chile, el 28 de junio, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Antal Dorati.

Canciones campesinas de Chile, editará Editorial Ricordi Americana

A mediados de abril, el compositor chileno, Jorge Urrutia Blondel, profesor de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Música y Secretario de la Facultad de Música, realizó una gira por los países del Plata. Además de visitar varias ciudades del Uruguay y conocer sus actividades e instituciones musicales, presidió en el Ateneo de Montevideo, el 25 de abril, una mesa redonda organizada por la Asociación de Estudiantes de Música, reunión en la que se discutieron los problemas de la enseñanza de la composición musical en Latinoamérica.

Durante la visita que realizó en seguida a Buenos Aires, el señor Urrutia Blondel tuvo interesantes intercambios de ideas con profesores y alumnos del Conservatorio Nacional de esa ciudad, en relación con los temas de la enseñanza de

la composición, al asistir al desarrollo de las cátedras respectivas, invitado por los profesores Gilardi y Ginastera.

La Casa Editorial Ricordi Americana, le propuso, durante su visita, la publicación de las selecciones de "Canciones campesinas de Chile", armonizadas libremente y adaptadas para Canto y Piano por Jorge Urrutia (con textos y melodías anónimas del folklore criollo respetados escrupulosamente), que aparecerán en varios cuadernos, de los cuales dos están ya en prensa. Estas composiciones, que son un aspecto del aporte del compositor chileno a la fijación, dignificación y conocimiento del cantar campesino chileno, serán seguidas de la publicación de un gran volumen con adaptaciones corales, el que también será publicado por Editorial Ricordi Americana.

Festejos conmemorativos del centenario del Teatro Municipal

Con un concierto especial de la Orquesta Filarmonica de Santiago, con asis-

altas autoridades, el 11 de mayo se inició tencia del Presidente de la República y

el programa de festejos con que la Ilustre Municipalidad conmemorará el primer centenario del Teatro Municipal.

La Orquesta Filarmónica, con la participación del joven pianista chileno, Patricio Pizarro Ortega y bajo la dirección

de su titular, Juan Matteuci, interpretó el siguiente programa: Glinka: "Ruslan y Ludmila"; Chopin: Estudio N° 1, Opus 10; N° 12, Opus 25; Liszt: "Danza de los Gnomos" y Grieg: Concierto para piano y orquesta.

Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica

El martes 14 de mayo, la Orquesta Filarmónica inició su serie de ocho conciertos de abono del año 1957, en el Teatro Municipal. El primer concierto fue dirigido por el maestro Teodoro Fuchs y actuó como solista el pianista chileno Oscar Gacitúa. El programa de este primer concierto incluyó las siguientes obras: Debussy: Petite Suite; Fauré: Pelleas et Melisande; Chopin: Concierto para piano

N° 2 y Haydn: Sinfonía 100 "Militar".

El segundo concierto de abono se realizó el 28 de mayo, bajo la dirección de Teodoro Fuchs, actuando como solista Edouard Sienkiewicz. El programa fue el siguiente: Anton von Webern: Concierto para nueve instrumentos; Saint-Saens: Concierto para violoncello y orquesta; Schumann: Sinfonía Primera "La Primavera".

Recital del violinista Pedro D'Andurain

El joven violinista chileno, Pedro D'Andurain, se presentó en el Teatro Municipal el sábado 18 de mayo con el siguiente programa: Beethoven: Sonata N° 9 Op. 49, en La mayor; Debussy: So-

nata en Sol mayor; Garrido: Recado a Gabriela; Bloch: Beal Schem; Copland: Hoe Down, de "Rodeo". Acompañó al piano a D'Andurain, la pianista Eliana Valle.

Presentaciones de la bailarina británica Beryl Grey y Oleg Briansky

Beryl Grey, bailarina del Real Ballet de Covent Garden de Londres y su pareja, el bailarín belga Oleg Brianski, ofrecieron, en el Teatro Municipal, cuatro presentaciones, los días 1, 3, 4 y 9 de junio, con la participación del Ballet Clásico Nacional Sulima y la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la dirección de David Tidboald.

Estos destacados bailarines se presentaron en "Las Silfides" de Chopin; "El Lago de los Cisnes", de Tchaikowsky; "Don Quijote", de Minkus; "Silvia" acto

primero, de Delibes; la suite "Music Water", de Haendel, adaptada por Audrey de Bos para estos bailarines; "Checkmate" con música de Arthur Bliss y coreografía de Ninette de Valois, etc.

Las presentaciones de Beryl Grey, en el Teatro Municipal, pusieron en claro su innegable categoría dentro del mundo de la danza contemporánea. Su "partner", Oleg Briansky, demostró, también, una escuela seria y sólida reforzada por grandes dotes naturales.

NOTAS DEL EXTRANJERO

V E N E Z U E L A

Segundo Festival Latinoamericano de Música en Caracas

Entre el 19 de marzo y el 10 de abril se celebró en Caracas el segundo Festival Latinoamericano de Música. En nuestro próximo número, don Domingo Santa Cruz, Presidente del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, y Jura-

do de estos segundos Festivales, analizará a fondo todos los aspectos musicales del Festival, en un artículo especialmente escrito para la Revista Musical Chilena.

F R A N C I A

III Congreso Internacional de Música Sacra

Desde el 19 al 8 de julio se celebrará en París el Tercer "Congreso Internacional de Música Sacra", congresos que de ahora en adelante tendrán lugar cada tres años.

Como era lógico, Roma fue la que inició estos encuentros. Fue en 1950, con motivo del Año Santo y del noveno centenario de la muerte de Gui de Arezzo que tuvo lugar el primero. Se realizó con una pompa digna de la Ciudad de los Papas.

En 1954, el honor le cupo a Viena de acoger a los miembros del segundo congreso. Esta capital mundial de la música lo hizo en forma muy personal, con una gracia típicamente mozartiana.

Próximamente, París será el centro del próximo congreso. Orgullosa del honor que se le hace, Francia se prepara para responder dignamente a lo que el Mundo Católico espera de ella. Ha trazado a grandes líneas un amplio programa, del cual damos a continuación algunos datos.

Tema general de los trabajos: "Nuevas

perspectivas de la Música Sacra a la luz de una reciente Encíclica".

Al elegir este tema, los organizadores no han hecho sino que aprovechar una ocasión para ellos providencial: el 25 de diciembre de 1955, el pontificado dio al mundo un documento de excepcional importancia, la Encíclica "Musicae Sacrae Disciplina". Esta Encíclica, que estudia a fondo todos los problemas que se le presentan a los músicos que escriben sobre temas religiosos, será la base permanente de todos los temas y discusiones que se realizarán.

Las diez reuniones que tendrán lugar durante el Congreso tratarán forzosamente los siguientes temas:

- 1) Valor religioso, artístico y pastoral de la Música Sacra.
- 2) Actualidad del Canto Gregoriano.
- 3) Polifonía litúrgica contemporánea y tendencias de la música moderna.
- 4) La Iglesia y los instrumentos musicales.

- 5) Renovación artística del canto religioso popular.
- 6) La Música Sacra y las técnicas nuevas de Enseñanza y Difusión (Radio y Televisión).
- 7) El Canto sagrado de las Iglesias de Oriente: Tradición y Renovación.
- 8) Música Sacra y estilos indígenas en los países misioneros.
- 9) Reesfuerzo de las Estructuras de la Música Sacra, desde el punto de vista diocesano, nacional e internacional.
- 10) Además, se hará una "Presentación de la Música Sacra de la Escuela Francesa", con un Concierto en la Capilla del Castillo de Versalles, el día que los congresales visiten esta ciudad.

Es fácil juzgar, a raíz de esta enumeración, la amplitud del programa de este tercer Congreso y de los beneficios que pueden esperarse para toda la Iglesia de las conclusiones a que se lleguen.

Además de las Sesiones, para subrayar su importancia, y a fin de crear una at-

mósfera religiosa adecuada, se celebrarán ciclos solemnes de Oficios religiosos. Se desarrollarán conforme a la rica diversidad de los Ritos de Oriente y Occidente. Estos Oficios tendrán por marco las más célebres Iglesias de París: Nuestra Señora, St. Germain des Prés, San Sulpicio, St. Etienne du Mont, el Sagrado Corazón y, hasta la prestigiosa Catedral de Reims.

Finalmente, Conciertos y Recitales darán un panorama de la Música Sacra dentro de las más amplias dimensiones, en aquellos campos que, aunque no siempre sean litúrgicos, no por eso dejan de ser manifestaciones musicales de índole religiosa. Colaborarán en estos conciertos la Orquesta Nacional y los Coros de la Radiotelevisión Francesa, Pueri Cantores y Niños del Movimiento Ward, grandes Maestranzas de Francia y Conjuntos Internacionales, Maestros franceses y extranjeros del Organo rivalizarán con su celo y talento para ofrecerle al Señor sus más hermosas preces...

E S P A Ñ A

La "Atlántida" de Manuel de Falla

Hace algún tiempo, el ABC de Madrid publicó una entrevista a Ernesto Halffter, sobre la "Atlántida", de don Manuel de Falla, obra en la que el compositor trabajaba al morir. Al preguntársele a Halffter qué partes de la obra se encontraban terminadas, el compositor español contestó que varios trozos importantes estaban totalmente orquestados (inclusive el Prólogo cuya duración es de aproximadamente ocho minutos), otros en que la parte vocal estaba escrita y la orquestación indicada y, por fin, una

minoría en borrador, con varias versiones de ciertos trozos, lo que presentaba una difícil selección. La obra en total tiene una duración de dos horas y exige recursos considerables, tanto vocales como instrumentales: un cuarteto de voces (soprano, contralto, tenor y barítono), una voz solista de niño, algunos otros solistas para partes menores y dos coros (uno de niños); dos pianos, clavecín, un importante grupo de percusión, un formidable conjunto de bronce, incluyendo ocho cornos y una fanfarria de ocho trom-

petas y cuerdas y los demás instrumentos de viento usuales. En algunos trozos de la "Atlántida", además, Falla usa su favorita orquesta de cámara, integrada por solistas.

Al contestar la pregunta sobre la publicación de la partitura de la "Atlántida" y si en ella se indicaría que era de Falla y lo que no lo era, Ernesto Halffter respondió que no se harían indicaciones

de ninguna especie en la edición "comercial", pero agregó que esto "no significaba que posteriormente no se hiciera una publicación especial en que este asunto quedaría en claro". Agregó que esperaba terminar su trabajo durante este verano y que el estreno tendría lugar en España, aunque todavía no se había decidido el lugar.

ESTADOS UNIDOS

Piano Fantasy de Aaron Copland

Este compositor acaba de terminar una obra para piano en la que ha estado trabajando durante años. Se llama "Piano Fantasy" y tiene un solo movimiento, cuya duración es de treinta minutos. El

compositor dice que "es difícil de tocar y necesita de un ejecutante con capacidad intelectual que combine, al mismo tiempo, un temperamento dramático cáldo y dedos calculadores y de acero".

ITALIA

"Il Canto Sospeso" de Luigi Nono

La cantata en gran escala "Il canto sospeso", de Luigi Nono, produjo profunda impresión cuando fue tocada en la Radio de Colonia. El texto se basa en una serie de cartas de despedida de miembros de la resistencia que fueron condenados a muerte durante la última guerra: la de

un profesor búlgaro de 36 años, la de un niño griego de 14 y la de un compositor italiano de 40... La partitura de Nono incluye tres solistas, coros y orquesta y tiene nueve partes, dos de ellas interludios orquestales, los demás son partes solistas y coros.

Concierto de música contemporánea en Milán y Venecia

Tres de los más destacados compositores italianos jóvenes: Luciano Berio, Luigi Nono y Bruno Maderna han organizado una serie de conciertos de música contemporánea en Milán y Venecia. Estos conciertos, que se iniciaron en diciembre,

se llaman "Incontri Musicali", y son la contrapartida de los conciertos parisienes "Domaine Musical" que organiza Pierre Boulez. Además están editando una revista trimestral en italiano, con el mismo nombre de los conciertos y que pu-

blica Luciano Berio. La corta proclamación que precede al primer artículo de la nueva "Incontri Musicali", dice:

"Estas notas sobre música contemporánea nacen con la esperanza de estable-

cer un fructífero intercambio entre aquellos compositores que desean aclarar, para ellos mismos y para los demás, los elementos técnicos y poéticos de sus obras".

NUEVAS GRABACIONES

Antología de la música italiana en treinta discos

Bajo el patrocinio del Consejo Internacional de la Música de la Unesco va a publicarse una antología histórica de la música italiana en treinta discos mi-

crosurco. La edición la llevará a cabo la Discoteca del Estado y la grabación estará a cargo de la RCA Victor.

Música concreta en discos

La London Ducretet-Thomson ha lanzado al mercado internacional del disco una grabación íntegramente dedicada a la música concreta. Este disco ha sido grabado en los Estudios de la Radio Televisión Francesa. En la presentación que se

hace en la carpeta de esta obra fonográfica, se dice que la música concreta es para la Alta Fidelidad lo que Dali es para la pintura; Saroyan para la literatura, y Le Corbusier para la arquitectura.

Robert Casadesus va a grabar toda la producción pianística de Debussy

Este famoso pianista francés, que ya tiene registrada en 3 discos toda la obra pianística de Ravel, producción que le ha valido el "Gran Premio del Disco" del

pasado año, va a iniciar ahora la grabación de la obra pianística de Claude Debussy, para la productora Phillips.

REVISTA DE LIBROS

CURT SACHS.—*Rhythm and Tempo (A Study in Music History)*. Norton, N. York, 1953.

Spengler vio como signo de decadencia el sentido histórico característico de nuestro tiempo; creyó encontrar allí la confirmación de su creencia en la falta de vitalidad propia del arte y pensamiento contemporáneo. Y la estética musical del siglo veinte pareció por un momento que le daría la razón.

Hubo, es cierto, una interpretación lamentable del significado del vocablo "tradición". De allí se desprendieron muchos movimientos de mal entendida vuelta al pasado que estuvieron a punto de asfixiar la facultad creadora del músico. Si ésta se salvó, fue sólo gracias a su increíble fuerza vital.

Y Spengler estuvo acertado en un hecho fundamental: nuestra época posee un sentido histórico excepcional, maravilloso, que ha ampliado en forma considerable nuestro campo de visión. Lo que Spengler no alcanzó a comprender fue el carácter particularísimo del interés por la historia de parte del hombre actual, totalmente desligado de aquella pedante erudición que nos hizo odioso el estudio de la historia en nuestros textos escolares.

Esta reciente obra de Curt Sachs es la mejor prueba de ello (un libro admirable: un libro vivo). Palpitante, ágil, coge al lector con la misma fuerza que la más absorbente de las ficciones (no se piensa por esto que se trata de un libro intrascendente o proyectado para el aficionado) y lo traslada al nudo mismo en donde nacen los problemas más apasionantes de la historia, el análisis y la es-

tética del ritmo, haciéndole participar activamente en el centro de su propia dialéctica.

Como lo indica su subtítulo, es una historia del ritmo, la más completa (y estamos tentados de decir la única) que se ha escrito hasta la fecha. Incluye en detalle el estudio del ritmo en Oriente, los pueblos primitivos, la antigüedad y el Occidente moderno, revelando innumerables detalles inesperados, inéditos o poco difundidos. Explica así, con gran claridad expositiva, el empleo de la polirritmia y la polimetria en Africa y algunos pueblos primitivos, así como en la polifonía occidental desde el siglo catorce (!); analiza el fenómeno de la heterorritmia en la música de árabes e hindúes (un concepto nuevo, totalmente adecuado, introducido por Curt Sachs); refiere también el empleo de la isorritmia en la música de sociedades primitivas, etc.

De mayor interés, todavía, es su estudio sobre el Tempo, terreno prácticamente virgen de la musiología y esencial para el intérprete. La posición de Sachs en este terreno podría llamarse revolucionaria, si no fuera en el fondo la verdadera interpretación de los aportes de la tradición. Comienza por poner en duda el concepto mismo del Tempo, negando la posibilidad de variación de la unidad motora de movimiento (el pulso) dentro de los límites inverosímiles que supone nuestro sistema de notación; establece, por el contrario, que la velocidad de la pulsación es prácticamente constante (M. M., = circa 80). Lo que cambia, dice Curt Sachs, es la figura rítmica que representa esa pulsación (blanca, negra corchea, etc.), transformándose el problema del tempo en un problema de notación.

La autoridad que confirma valiosamente su criterio es J. J. Quantz, con su famosa tabla de valores metronómicos:

Presto: Blanca = 80.

Allègretto: Negra = 80.

Larghetto: Corchea = 80.

Lento: Semicorchea = 80.

¿Qué significan, entonces, las expresiones Presto, Allègretto, etc.? Simplemente lo que exactamente expresan: un carácter: Allegro, Allegretto, Andante Amoroso, Andante Cantabile Allegro Maestoso, etc.

No menos desprejuiciada es la clasificación del Ritmo que propone Curt Sachs en este libro: ritmo métrico y ritmo acentual (equivalente a nuestros conceptos de métrica de proporción y métrica de acento). La clasificación no es nueva, pero sí su interpretación, pues Sachs ve con aguda penetración cómo los dos sistemas métricos no se oponen, sino, a menudo, se complementan mutuamente. Con ese criterio inicial, está en condiciones de enfrentar con singular audacia el estudio de los acentos en la rítmica griega y medieval, sin caer en los extremos de mensuralistas o acentualistas. Ataca, en base a ello, el abuso de los tratadistas modernos en la aplicación de los modos rítmicos del Ars Antiqua, especialmente cuando la hacen extensiva a la monodia secular del medioevo. Su estudio demuestra también hasta qué punto se ha exagerado el carácter ternario de la métrica del siglo XIII a causa de una interpretación demasiado literal de los documentos de la época.

Por último, amplía la clasificación anterior con una categoría nueva: la del ritmo numérico (nosotros diríamos: métrica numérica), es decir, el que no se basa en esquemas recurrentes ni de acen-

tos ni de valores, sino en un número regular de unidades. Mediante este concepto, Sachs analiza con singular lucidez la rítmica de Strawinsky y otros creadores contemporáneos. Se comprueba así nuestro punto de vista inicial, es decir, cómo el estudio de la historia es vital y aporta nuevas armas al arte y la musicología de nuestro propio tiempo.

M. A.

PAUL NETTL.—*Beethoven Encyclopedia*. Philosophical Library. New York, 1956.

Paul Nettl, Profesor de Musiología de la Universidad de Indiana, nos entrega un libro de utilidad grande para todos los amantes de la música en general y de Beethoven en especial. En un estricto orden alfabético —lo cual tiene sus ventajas, pero también sus inconvenientes para la estructura total de la obra— Nettl ha reunido un inmenso número de notas informativas sobre las obras de Beethoven, sobre su vida privada, sobre su época. Sus análisis musicales son breves, seguros, serios y al alcance de aquellos que poseen sólo rudimentarios conocimientos teóricos de la música. Hay acertados y útiles datos históricos sobre la gestación y primeras audiciones de cada obra y sobre sus antecedentes, peculiaridades estilísticas y proyecciones históricas. Con verdadero rigor enciclopédico, Nettl ha procedido con extrema objetividad. El libro da, además, toda clase de referencias y noticias sobre la vida cotidiana de Beethoven, sobre sus amistades, sus costumbres, sus editores, sus enfermedades, etc., y también sobre los problemas más arduos de su sentido de la vida y del arte. De la más grande importancia nos parece su casi exhausti-

va referencia a la Bibliografía sobre Beethoven; esto hace de este libro de Nettl un excelentísimo guía para estudios más profundizados y especializados. ¿Llegará alguna de las editoriales de nuestra lengua a interesarse por una traducción al castellano? Ojalá.

C. C. D.

ERNESTO DE LA GUARDIA.—*Mozart (Su vida y su obra)*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956.

El bicentenario de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart ha sido motivo de todo tipo de homenajes. He aquí uno modesto, pero que cumple una misión valiosa: llevar el conocimiento de la vida y la obra del genial salzburgués a ese enorme público que siempre está a la espera de ese conocimiento que se acomode a su insuficiencia técnica.

En el propio prólogo de Ernesto de la Guardia se lee que: "En este libro, a pesar de sus modestas dimensiones", se ha seguido el siguiente plan: "neta división de la materia en dos partes, o sea, *vida y obra*, si bien, como es lógico, con las indispensables referencias recíprocas. En cuanto a las composiciones se han agrupado y clasificado de acuerdo a sus res-

pectivos géneros, en series paralelas. Como éstas, aun dentro de su paralelismo cronológico, son independientes entre sí, pueden leerse en el orden que se prefiriere".

La primera parte de la obra trae el suficiente material de referencia personal, familiar y de época, como para que cualquier lector se forme una idea cabal de lo que fue la vida de Mozart. Sus antecedentes, sus viajes, su vida sentimental, sus relaciones musicales, su psicología, etc., están tratadas breve y claramente. Está lo esencial. La segunda parte, dedicada a su obra, no puede, dada la intención general del libro, ofrecer sino una visión técnicamente superficial de lo que Mozart fue como músico. Pero está lo fundamental. Quizá —y esto es explicable— lo mejor tratado sean las óperas. Una biografía sucinta, pero útil, en orden cronológico —más una buena referencia a los catálogos y ediciones de la obra mozartiana— cierra este libro-homenaje que recomendamos a todos los que deseen tener un conocimiento verdadero, aunque primario, del gran genio cuyo bicentenario acabamos de celebrar.

C. C. D.