

EDICIONES MUSICALES

Falla, Manuel de.—«Escritos». Recolección y notas de Federico Sopena. Ediciones de la Comisaría General de Música del Ministerio de Educación Nacional. Madrid. 1947.

La admirable biografía de Manuel de Falla que escribió Roland Manuel ha difundido hasta qué punto, en los años de formación del maestro español, fluctuó su espíritu entre consagrarse a la literatura o a la música. Es más, sus primeras creaciones, fruto de una imaginación infantil, fueron literarias. Sin embargo, la lectura ordenada de sus artículos, que ahora aparecen en un volumen publicado en Madrid por el Ministerio de Educación, demuestra que Falla hubiera sido un escritor incomparablemente inferior al músico.

La prosa de Falla, en exceso cuidada, se resiente de academismo. Casi tiene un tono de gramático. Es decir, el Falla escritor,—si así puede considerársele por una breve serie de escritos, nacidos al margen de su producción musical— está muy lejos de la inquietud, del ansia renovadora y del ímpetu creador que alientan hasta en las más tempranas de sus composiciones musicales. Federico Sopena, el recolector y comentarista de la edición a que nos referimos, se siente obligado a un panegírico, fuera de lugar, sobre la personalidad literaria del maestro andaluz y hasta llega a afirmaciones tan infundadas como decir: «todo Falla está en sus escritos». La verdad es que no contienen sino una parte fragmentaria de su pensamiento estético. Ni el estilo, ni la riqueza de sus ideas, ni la vivacidad de sus imágenes, se corresponden con la fisonomía del auténtico Falla que se muestra en la música. El caso de Falla como escritor es muy distinto al de Debussy.

No se vea en lo anterior censura de ninguna especie. Queríamos sólo reaccionar contra la teoría del escritor malogrado que los amantes de fáciles efectos quieren hacer correr. Si se consideran estos ensayos en lo que son, páginas donde un músico polemiza o desnuda su criterio sobre algunos problemas planteados en el campo de su arte, su valor es inapreciable.

Los «Escritos» de Falla comprenden, en orden cronológico, a los que publicó entre 1916 y 1939. Cada uno de esos artículos va precedido por una nota de Federico Sopena que rememora las circunstancias a que respondieron. Lástima que estas glosas sean mucho menos interesantes que interesadas. Por ejemplo, Sopena pretende realizar, siempre que se le presenta ocasión, un paralelo entre Manuel de Falla y Joaquín Turina, a quienes señala como figuras de equivalente importancia en la música española y hasta complementarias en sus atributos. Podrá ser Turina tan «valor oficial» como quieran hacerlo las circunstancias políticas actuales de España, pero el que tiene en la música jamás pasará de un estrecho círculo local. Turina como compositor es uno de esos provincianos

de que hablaba Baroja en un gracioso opúsculo sobre los grandes hombres de los pueblos chicos. Y el pueblo chico en este caso no es el español, por supuesto, ni el andaluz, sino el de la Triana artificial de las postales para turistas. Falla y Turina son los dos polos, la rotunda antítesis de la música española de nuestro siglo. En lo sustancial de Turina, producto regionalista y destenido de la Schola Cantorum, alientan todas las falsas posiciones que Falla combatió con su obra.

De los seis artículos de Manuel de Falla que contiene el volumen de sus «Escritos», el consagrado a la influencia de Debussy sobre la música española, que publicó «La Revue Musicale» de París en 1920, y el publicado en 1933 en la revista «Cruz y Raya» con motivo del cincuentenario de la muerte de Wagner, son los de mayor relieve. Producto de una pasión honda y reflexiva encierran una agudeza de juicio que rara vez se encuentra entre lo que escriben los músicos y, en general, lo que se escribe sobre música.

S. V.

J. Gaudefroy.—«Histoire de la Musique Française». Ediciones Payot. París. 1946.

Los tratados de Historia de la Música que se han publicado en Francia después de la guerra no presentan otra fisonomía que la de ser simples reediciones de obras ya conocidas, aun en los casos en que el autor que las firma ahora sea distinto del conocido antes. La Historia de la Música Francesa de Gaudefroy, editada por Payot, no constituye excepción en la regla; es una simple refundición de libros ya clásicos sobre esta materia, como los de Combarieu y Prunières, entre otros. Quizás todavía con una desventaja: al referirse Gaudefroy solamente a la música francesa, se refuerzan los puntos de vista «chauvinistas» que tanto hacen desmerecer a los estudios de los historiadores y críticos de la nacionalidad a que nos referimos.

Los primeros capítulos de la obra de Gaudefroy no presentan relieve alguno; son en absoluto un digesto de libros anteriores. Si Gaudefroy agrega algo, es la curiosa teoría de que la Escuela de Borgoña y los primeros siglos de la Neerlandesa no representan más que un simple apéndice al desarrollo del arte francés contemporáneo. Al considerar la época clásica, el siglo de Luis XIV, Gaudefroy enriquece levemente la referencia a figuras como el organista Lalande, precursor de Rameau, el operista Campra, rival por un tiempo de Lully, y otras cuya talla no ha sido fijada en su exacta proporción por los historiadores no franceses. Un músico que precisa una amplia reivindicación dentro del siglo XVII es Marc Antoine Charpentier. Gaudefroy lo intenta, pero muy a la ligera, por desgracia. Error más imperdonable en el libro que comentamos es la poca atención que se consagra a los laudistas del siglo XVI y a la manifestación tan típica de Francia que constituye en el mismo siglo y

a comienzos del siguiente el auge del Coral Hugonote. Una obra dedicada especialmente a la música francesa debía haber reparado la superficialidad con que en las historias generales suelen tratarse estos aspectos.

La mejor parte de este tratado es, sin duda, la que abarca los últimos capítulos, desde fines del siglo XVIII hasta nuestros días. Al estudiar a Gluck y la influencia de sus óperas en Francia, Gaudefroy rompe una lanza por la figura tan combatida por Debussy. «Con Gluck se cierra prácticamente, dice el autor, la síntesis entre la tradición francesa clásica y las nuevas tendencias estéticas». Gluck, puente entre la academia de Rameau y el «lenguaje del corazón» de Rousseau, ocupa en la música de Francia un lugar indiscutible o que, cuando menos, sólo puede ser discutido en virtud de las pasiones de una cierta estética. Debussy tuvo sus razones para oponerse al Caballero Von Gluck y hacerle blanco de sus ironías; pero la Historia de la Música debe situarse por encima de criterios ocasionales y de las exaltaciones de unos años.

El buen criterio que demuestra Gaudefroy en el caso de Gluck, no rige en todos los casos. Sorprenden en un libro publicado en 1946 «personalismos» como los que, al azar, recogemos a continuación. Dice Gaudefroy: «Pergolesi era un gran músico. Su *Stabat Mater* es conmovedor en su fervor simple y grandioso. Es bastante más emocionante que el de Juan Sebastián Bach». «Las Sinfonías de Mehul tienen un cierto interés. Sin tener el valor de las escritas por Beethoven, ni incluso las de Mozart, sobrepasan con mucho las de Haydn y anuncian las de Mendelssohn». Entre los músicos de los últimos años, Saint-Saëns y César Franck ofuscan de tal manera la razón de Gaudefroy que, no sólo los eleva a la categoría de dioses, sino que considera sacrilegio incluso el compararlos con cualquiera de sus contemporáneos. En esta línea, ante el grupo de Los Seis de París exhibe un santo horror que hoy ya no tiene razón alguna de ser ni puede perdonarse en quien traza una Historia de la Música Francesa.

S. V.

Héctor Villa-Lobos: Piezas Infantiles (para piano) sobre temas del folklore brasileño. Libros VI y VII. Music Press Inc. Nueva York. 1947.

Entre los compositores sudamericanos, es tal vez el maestro Villa-Lobos quien goza de un mayor prestigio dentro de la gran masa de auditores que hoy escuchan sus obras en igualdad de condiciones con las de los más destacados compositores contemporáneos. Sin embargo, cabe preguntar si su fama responde a la presencia de una obra seria, si no en su totalidad, al menos en gran parte. A este respecto, no podríamos negar que se trata de un músico de talento sobresaliente y de méritos suficientes como para haber llegado a conquistar la fama de que goza, sustentada más que por creaciones de valor verdaderamente artístico, por una forma de ex-

presión rítmica, armónica y melódica de fácil asimilación al gran público de conciertos. Ciertamente, el maestro Villa-Lobos ha sabido explotar esta vena, sacrificando, como en el caso de sus Piezas Infantiles, todo deseo de profundidad artística. Las obras para piano a que aludimos como muchas otras de este maestro, y nos atreveríamos a decir, que la mayor parte de sus últimas creaciones, son más bien producto del «divo» que no quiere deslucir la popularidad alcanzada, que de un artista indiferente a toda conquista exterior, pero convencido de llevar adelante en cada una de sus obras un propósito de cierto alcance estético.

Si la vulgaridad de las Piezas Infantiles (series 6 y 7), pretende ser excusada con el hecho de haberse abocado a la tarea de emplear melodías del folklore brasileño, podría argumentarse que sin duda el creador incurrió en el error de seleccionar equivocadamente su material de trabajo, lo que sería censurable conociendo la riqueza inapreciable del folklore de su país. Sin embargo, no está allí el defecto de la obra. Tenemos el caso de una hermosa melodía, como la empleada en el cuarto trozo del Libro VI, «A Pombinha Voou», armonizada por el compositor en forma que destruye su encanto modal, imponiendo armonías propias más bien para un frívolo trozo de «café concierto», que para la deliciosa ingenuidad expresiva de la canción. Por otro lado, el quinto trozo del mismo libro, «Vamos atraz da serra», es un penoso ejemplo de pobreza armónica, cuya realización no ha implicado mayor esfuerzo que realzar un ritmo, de danza popular, con el constante uso de acordes de tónica de Fa, ocasionalmente abandonados para emplear la dominante con séptima agregada de esta misma tonalidad, combinando así una sucesión monótona de cadencias tonales.

Las Piezas Infantiles de Villa-Lobos no son trozos de virtuosismo, dado el carácter de esta composición dedicada a los niños, aunque tal vez no concebida con el propósito de que sea ejecutada por éstos. Por lo tanto, el interés pianístico de cada uno de los trozos que la componen es limitado. Sin embargo, entre sus bondades, debe anotarse un inteligente sentido de las sonoridades pianísticas, empleadas casi con criterio orquestal, o sea el buen aprovechamiento que en ellas se ha hecho de las posibilidades timbrísticas de los diferentes registros del instrumento.

Las diez composiciones que suman los Libros VI y VII de la colección de Piezas Infantiles se mueven en un ambiente armónico de escasa variedad, acentuado más que nada por un mínimo de recursos modulantes que, al parecer, son siempre «clisés» convencionales de manual de Armonía. En lo que respecta a su forma, la totalidad de estos trozos está confeccionada sobre la base de estructuras muy académicas de canción simple o doble, que en algunos casos se presentan con breves introducciones, propias de los encabezamientos instrumentales de canciones populares.

Muestra en general la colección mencionada, y en particular cada una de sus piezas, la pobreza sectoria de los tan difundidos cuadernos de transcripciones de «obras conocidas», para el uso de Kindergarten musicales, en los que tan luego se adapta el Allegretto

de la Séptima Sinfonía de Beethoven al cuento de Pulgarcito, como la Serenata de Amor de Schubert al de Caperucita Roja. La diferencia en este caso es que se han utilizado melodías del folklore brasileño, muchas de ellas de indiscutible hermosura. Sin considerar la función armónica que aparece tácitamente implícita en esas canciones, se han aplicado acompañamientos convencionales, que no sólo destruyen el espíritu de la canción, sino que en la mayor parte de los casos nada tienen que ver con ella. Respecto al propósito pedagógico que pudiera envolver su creación, sería conveniente considerar el hecho de que estos trozos del maestro Villa-Lobos pueden inhibir la libertad espontánea que en general exhiben los niños al entonar un aire popular, la que aquí aparece tiranizada por el *pastiche* de armonías en extremo convencionales. Si se trata de trozos de concierto, como la dedicatoria del Libro VI lo hace sospechar, puesto que favorece a William Kappel, uno de los pianistas jóvenes de mayor talento en la actualidad, pertenecen ellos ciertamente a la categoría de obras que probablemente arrancarán aplausos en gran cantidad del público acostumbrado a lo fácil y superficial, pero que no beneficiaría en lo más mínimo el prestigio conquistado por el maestro Villa-Lobos entre personas de juicio musical más serio, con obras como algunos de sus Choros, sus cuartetos de cuerdas y algunas composiciones sinfónicas.

J. O. S.

Alberto Ginastera. Dúo para Flauta y Oboe. Music Press Inc. Nueva York, 1947.

Un nuevo aporte a las ediciones de música latino-americana realizadas por Music Press Inc. significa el Dúo para flauta y oboe, del destacado compositor argentino Alberto Ginastera. Tanto esta obra, como sus Lamentaciones de Jeremías para coro mixto, comentadas en el número anterior de esta Revista, nos hacen ver que Ginastera es un músico de gran seriedad y talento, que se mueve en las avanzadas musicales de nuestro continente.

La tarea que de hecho impone a un creador un dúo para instrumentos de viento ha sido en el caso presente salvada con éxito y extraordinario buen gusto. En una obra de este carácter, en que el esqueleto armónico está sometido a sus mínimas posibilidades, puesto que se trata de instrumentos incapaces de producir acordes, la claridad tonal o atonal de los temas empleados y la nitidez contrapuntística de sus combinaciones, son los únicos elementos cohesionadores que darán continuidad a la obra.

El Dúo de Ginastera se compone de tres movimientos, Sonata, Pastoral y Fuga, todos ellos trabajados con maestría y soltura, revelando un profundo conocimiento de las posibilidades técnicas de los instrumentos empleados y de aquellas de variedad de timbre de éstos en cada uno de sus registros. El primero de estos movimientos, como su nombre lo indica, se basa, en líneas generales, en la es-

estructura clásica de la Sonata bitemática, concebida en función del lenguaje contemporáneo del compositor o sea, libre de toda imposición escolástica. El factor rítmico es empleado aquí como elemento de contraste entre las dos ideas principales de la exposición, supliendo así la falta de elemento armónico, que por lo general imprime personalidad diferente a cada tema de la sonata. El contrapunto, elemento obligado en una obra de este carácter, es enfocado con soltura, sin que ésta llegue a estropear el ambiente neo-clásico en que se mueve la obra en general. La disonancia buscada tal vez como factor estético obligado, no resulta aquí esotérica, puesto que se ve constantemente aclarada por la nitidez temática de la línea polifónica. Ginastera, dentro de la simplicidad y aparente escasez de recursos que podría presentar el hecho de estar empleando sólo dos elementos cantantes, sabe extraer el máximum de ellos. Mientras la idea inicial de la Sonata es presentada en constantes fugados, cánones y stretti, tanto en la exposición como a lo largo del desarrollo, la segunda de las ideas aparece tratada de manera homofónica, produciendo así un inmediato ritmo formal, de alteración de pasajes contrapuntísticos con otros derivados de una combinación de la armonía con el contrapunto de nota contra nota. Otro elemento de interés, conscientemente utilizado por el compositor, es la imitación o la repetición, concebida con criterio orquestal, de contrastes de colorido. Y no sólo se aprovecha en este sentido la diversidad de timbres de la flauta y el oboe puestos en parangón, sino la variedad que éstos presentan en diferentes secciones de sus propios registros.

El movimiento central, Pastoral, es casi un interludio, de gran expresión, que conduce a la Fuga final. Trabajado aquel sobre la simple estructura de la forma canción,—A-B-A,—la parte central es como un comentario poético a la idea medular del movimiento, expuesta en los ocho primeros compases por el oboe.

La Fuga, es un fiel exponente de la maestría y técnica de Ginastera. Constituye esta Fuga no sólo la aplicación estricta de dogmas académicos; es más bien un producto de la asimilación de principios teóricos empleados a través de la propia sensibilidad del músico. Aunque se trata aquí de una composición originariamente monotemática, la base general de trabajo de este movimiento es similar a la del primero, agregándose en este caso el logro de un constante nervio rítmico, el que en esencia actúa como factor de cohesión dinámica del movimiento.

El Dúo de Ginastera es una obra de méritos sobresalientes, digna de ser considerada como un interesante aporte a la literatura de cámara contemporánea y, sobre todo, a la de instrumentos de madera, que en general ha sido descuidada.

J. O. S.

José Ardévol.—Tercera y Cuarta Sonata a Tres. Editorial Cooperativa Interamericana. Uruguay. 1946.

La labor de cultura musical realizada por Ardévol en Cuba es uno de los fenómenos que mayores repercusiones ha tenido en la historia de los acontecimientos artísticos de aquel país. Promotor de los altos estudios de composición musical en La Habana, organizador del Grupo Renovación Musical, crítico de arte y maestro de una generación de compositores, que hoy día se destacan entre los jóvenes músicos de América, Ardévol es una relevante figura. Se agrega a todo esto, una vasta lista de creaciones musicales, documentos cada una de ellas que prueban ampliamente un talento preclaro y una formación musical de primera categoría.

La Editorial Cooperativa Interamericana publica dos Sonatas a Tres (N.º 3 y N.º 4); la primera para dos trompetas y trombón y la segunda para dos oboes y corno inglés, ambas obras de fina concepción de estilo y clara estructura formal. Ardévol, como en algunas otras de sus composiciones, aparece en las presentes moviéndose dentro del marco de un neo-clasicismo teñido a ratos por giros de cierto arcaísmo, más bien de ascendencia castellana. Aunque cubano por adopción, Ardévol no muestra síntomas de localismo criollo en estas obras, sustentadas más bien por un lenguaje moderno internacional. La forma parece ser un motivo de especial preocupación del maestro, sin que por ello pueda decirse que se incurra en sacrificios de orden expresivo como consecuencia de un exagerado respeto por ésta. Las Sonatas 3 y 4, aunque pequeñas en su ámbito sonoro y factura general, alcanzan la dimensión estética propia de una sinfonía. Los elementos melódicos y rítmico empleados son simples en su esencia y no hay rebuscamiento alguno en las infinitas combinaciones contrapuntísticas a que son sometidos. Sin recurrir a continuos cambios de metros rítmicos, evita con soltura y gracia la repetición periódica de sus acentos. El primer movimiento de la Tercera Sonata es buen ejemplo de un tema encuadrado en un compás de 4-4 cuya asimetría rítmica dispone una distribución irregular de las acentuaciones, coincidiendo ésta con puntos de reposo melódico. Vemos como dos factores, ritmo y melodía, se han unido en estrecha relación para ayudarse uno a otro.

Es peligroso, especialmente tratándose de instrumentos de viento, cuya ejecución está supeditada a la capacidad respiratoria del instrumentista, el caer en espacios monótonamente regulares, limitados por periodos de reposo melódico. Ardévol sabe evitar con profundo sentido estético tal defecto, a la vez que aprovecha al máximo las posibilidades propias de cada instrumento. Sin embargo, no muestran ninguna de las obras en cuestión tiranía alguna por considerar en grado exagerado la técnica misma de cada instrumento; para Ardévol prima el sentido estrictamente musical de su línea melódica por sobre el deseo de dar confortabilidad al ejecutante, lo que en ciertos casos podría transformarse en algo enfermizo.

Armónicamente, se mueve dentro de un marco moderado de tonalismo, sin que por ello tenga que recurrir a elementos cadenciales de orden escolástico.

En suma, las Sonatas a Tres de Ardévol son obras de incuestionable valor estético y creaciones que, dentro de su gran simplicidad, acreditan la personalidad de su creador como un músico de primer rango entre los de América Latina.

J. O. S.

Paul Collaer.—«Darius Milhaud». Edición de la Sociedad Belga de Musicología. Distribuidora: Marie Valois. Nueva York. 1947.

La biografía de Darius Milhaud trazada por Paul Collaer es el más reciente y el más completo estudio sobre la personalidad de este músico y sobre su obra que se haya publicado. Paul Collaer, director de la Radio Belga, disfruta en los países de habla francesa de cierto prestigio como investigador musical y como entusiasta animador de los valores contemporáneos en este arte. En ambos aspectos, Collaer se hallaba en las mejores condiciones para trazar una semblanza de Darius Milhaud en todo su contenido. La parte biográfica del libro, trazada con admirable estilo, sigue paso a paso la pequeña como la grande historia de Darius Milhaud, desde los días de su infancia en Provenza hasta los de su destierro en los Estados Unidos. Un estudio analítico detallado de las obras del compositor, completan el libro, con gran acopio de ejemplos musicales.

S. V.

Marius Barbeau: «Folk-Songs of Canada». National Museum of Canada. Anthropological Series N.º 16.

Su extraordinaria labor y competencia han permitido a Marius Barbeau, y al escogido grupo de colaboradores que lo acompaña en su labor de rebusca folklórica, reunir un copioso archivo de más de 6.700 versiones de música tradicional canadiense, incorporada al repertorio nacional.

Caen estas canciones en tres grupos históricos: las antiguas que derivan de los años heroicos de la colonización de la Nueva Francia; aquéllas que diseminaron en sus largas jornadas los «coureurs de bois», esforzados exploradores del territorio, segundo grupo que penetró, a partir de 1680, por caminos directos o literarios. En el tercero, clasifica Barbeau las que obedecen a una estructura poética y musical que propiamente podría llamarse franco-canadiense. El repertorio típico que ha seleccionado el incansable investigador es variado: cantilenas, cantos líricos, villancicos, «complaintes». Cada uno de los trozos escogidos está debidamente comentado y explicado,

tanto en su aspecto literario como musical. La edición cuidadosa y las interesantes anotaciones, permiten al lector formarse idea clara de la belleza del folklore del Canadá en su antigua parte francesa.

E. P. S.

Juan Liscano.—«*Apuntes para la Investigación del Negro en Venezuela. Sus instrumentos de música*». Caracas. 1947.

El autor, a cuya inteligente actividad se debe la organización de centros oficiales de investigación folklórica, aborda en este folleto el problema de la influencia negra en la música popular de su país. Traza primero un cuadro histórico-sociológico del significado y posición de la cultura negra en Venezuela, para después clasificar, en un inventario etnográfico, los instrumentos utilizados actualmente en las regiones venezolanas, que según el señor Liscano derivan del aporte africano.

E. P. S.

LIBROS RECIBIDOS

Que serán comentados en futuros números de esta revista.

PARTITURAS

VILLA-LOBOS, *Five Pieces Children's Folktones of Brasil*. Albumes 6 y 7. Music Press Inc. N. Y. 1947.

VILLA-LOBOS, *Dúo para violín y viola*. Music Press Inc. N. Y. 1947.

GINASTERA, ALBERTO, *Sonata en dúo para flauta y oboe*. Music Press Inc. N. Y. 1947.

CAMARGO GUARNIERI, *Lundú para piano*. Music Press Inc. N. Y. 1947. «*Declaración*», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«*Cuando te vi por primera vez*», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«*Quebra O Coco*», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«*Tanto tengo que decirte*», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

«*Den-Báu*», para voz y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

Sonatina, para flauta y piano. Music Press Inc. N. Y. 1947.

GARCÍA MORILLO, ROBERTO, *Tercera Sonata Op. 14 para piano*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1947.

MUSICOLOGIA

RUBSAMEN, WALTER H., «*Literary sources of secular music in Italy*», (ca. 1500). Ed. University of California Press. 1943.

BIOGRAFÍAS

GARCÍA MORILLO, ROBERTO, «*Rimsky Korsakoff*». Ricordi Americana. Buenos Aires. 1947.

FOLKLORE

BARBEAU MARIUS, «*Folk-Songs of Old Luebec*». National Museum of Canada. Anthropological Series.