

EDICIONES

PARTITURAS

BERKELEY. — «STABAT MATER»,
*para seis voces solistas y orquesta
de cámara.* (Ed. J. y W. Chester, Lon-
dres).

En una hermosa y finamente rea-
lizada edición, la Casa Chester, ha en-
tregado al público el «Stabat Mater»
de Berkeley, el compositor británico
que en gradual desarrollo ha ido con-
quistando una posición destacada en-
tre los jóvenes valores de Europa. Su
carrera, asociada muy de cerca a la de
Britten por amistad y ciertos rasgos
comunes en sus estilos, adquiere hoy
en la música inglesa un significado va-
lorizable en los múltiples aspectos que
ella envuelve de reacción contra cierto
tipo de convencionalismo imperante en
los músicos ingleses de las generaciones
inmediatamente precedentes. Britten y
Berkeley son exponentes de este im-
pulso renovador al que se asocian tam-
bién los nombres de Michael Tippett,
Edmund Rubbra, Humphrey Searle y
Alan Rawsthorne.

El «Stabat Mater» de Berkeley está
dedicado a Britten; talvez con ello el
compositor quizo hacer un homenaje
al colega y al amigo, con una obra ge-
nerada en el corazón del pensamiento
cristiano, del cual Britten siempre se
ha servido como alimento espiritual de
toda su obra.

Esta pequeña cantata, concebida pa-
ra el medio reducido de seis voces so-
listas con un conjunto instrumental
compuesto por flauta, oboe, clarinete
(clarinete bajo), fagot, corno, arpa, per-
cusión, dos violines, viola, cello y con-
trabajo, expresa con delicadeza y re-
finamiento, la intimidad ambiental del

texto litúrgico. La economía de me-
dios expresivos, tan característica en la
obra de Berkeley, se ajusta mejor al
espíritu de ésta que al de otras de sus
obras de mayor aliento, resolviéndose
en un tratamiento contrapuntístico
muy claro y siempre de un lirismo con-
tenido y acorde con la sobriedad reque-
rida en este caso.

En espíritu está más cerca de la sal-
modia gregoriana transplantada a la
polifonía por William Byrd, que a la
línea más elaborada de los renacentis-
tas italianos. No queremos decir con
ello de que Berkeley haya optado en
esta obra por un tipo de reconstitución
histórica, pese al hecho de que el
germen mismo de su creación pueda
conectarse con el estilo de la polifonía
sagrada de Inglaterra, influenciada por
los madrigalistas. Sin caer en adapta-
ciones estilísticas de otras épocas, Ber-
keley emplea lo tradicional con ánimo
de perpetuar ciertos principios inamo-
vibles, pero adaptándolos con inteli-
gencia a lo más genuino del pensa-
miento actual, tanto en lo que en él
pueda derivar de la técnica misma de
nuestros días, como en lo puramente
psicológico.

La nota «mi» desempeña en esta
obra el papel de eje tonal. Alrededor
de ésta giran toda suerte de series me-
lódicas, empleadas sin asomo de aca-
demismo, las que tan pronto adquieren
indiferentemente el sentido mayor o
menor, como también el del modo dó-
rico. Claramente planteada la existen-
cia de este eje al comienzo y al fin, por
un pedal «mi», parte del primero en
libre transcurso modulativo, para vol-
ver a éste en ciertos puntos dramáticos
culminantes como el «Pro peccatis»
(IV) y el «Virgo Virginum» (VIII), y
luego reincidir en éste en la coda ins-

trumental que sigue al «Paradisi Gloria», o sea al final.

Las voces a veces en conjunto y otras como solistas, están tratadas en líneas claras y lógicamente concebidas, lo que simplifica la labor de los cantantes frente a la libertad armónica del acompañamiento. Vale decir con ello, de que las diferentes partes vocales son fáciles de interpretar aun para un solista poco entrenado en la música moderna.

Rítmicamente, se mueve en grandes valores, adaptados a una estructuración perfectamente regular, aunque no simétrica, si se consideran los elementos temáticos en su integridad; o sea la barra de compás desempeña aquí sólo el papel de ayuda visual, como sería el introducirla en el canto llano.

La parte instrumental, a la cual no se puede considerar como sólo un acompañamiento puesto que rivaliza temáticamente con las voces, está tratada con exquisita variedad de matices colorísticos, aunque esto no parece ser preocupación fundamental en su autor, sino que más bien un simple resultado del moderno concepto de instrumentación con que ésta se ha enfocado.

En resumen, el «Stabat Mater» de Berkeley es una obra digna de ser considerada como un buen exponente de la música religiosa de nuestros días, incorporada al pensamiento actual y no una falsa reproducción de estilos añejos, a los cuales el arte sagrado de nuestros días parece apegarse sin razón que lo justifique.

J. O. S.

BELA BARTOK.—CONCIERTO PARA VIOLA Y ORQUESTA. (Ed. Boosey and Hawkes, Londres).

La obra póstuma del gran compositor húngaro, ha sido editada en Londres, después de un arduo trabajo de interpretación y ordenación del manuscrito original, realizado por Tibor

Serly. Poco antes de morir el maestro escribió a William Primrose una carta en que le comunicaba haber terminado el borrador de esta obra faltándole sólo el trabajo puramente mecánico de escribir la partitura. «Si nada me sucede—agregaba más adelante—considero que en el espacio de cinco o seis semanas, ésta estará concluida». No le permitió el destino llevar adelante esta tarea, la que Serly tomó bajo su responsabilidad con la dedicación que su larga amistad y veneración por el músico, le hizo posible descifrar con precisión las páginas del manuscrito.

La composición misma no difiere en su estilo, de las ya conocidas entre las de la última época de Bártok. El carácter meditativo y simple del Tercer Concierto para piano se hace presente aquí, sin asomos de esa audacia que caracterizó a las creaciones de su juventud. Todo el acopio de una técnica formada al través de una vida completa dedicada casi exclusivamente a la creación musical, se hace presente en el Concierto para Viola, sin que ésta desempeñe en ningún instante una preocupación exagerada por lo meramente virtuosístico. Por el contrario, vemos aquí al mismo Bártok del «Concierto para orquesta», del tercero de sus conciertos para piano, y de la Segunda Sonata para Violín, con esa irrefrenable vena lírica, apasionada en lo que tiene de húngara y religiosa en lo que pueda derivar de ese sentimiento característico de sus últimos años.

La orquestación transparente no difiere tampoco de lo más genuino que a este respecto exhiben sus obras posteriores. Cuanto de esto fué realizado por Serly y cuanto por su padre espiritual no lo sabemos, pero en todo caso, si la fuente de origen no está en Bártok mismo, Serly ha sabido interpretar con acierto las intenciones evidenciadas por el maestro en otras obras de su misma época.

En el primer movimiento «Modera-

to», la parte de Viola, tratada dentro de un estilo claramente virtuosístico, exhibe todo lo más característico en la técnica de este instrumento, recursos que tan luego se amoldan al contenido temático mismo, como se apartan de éste en pasajes de carácter rapsódico y de arrebatado lirismo. La orquesta se mantiene en el papel de elemento puramente acompañante, con ocasionales incorporaciones a planos de mayor relieve temático. Excepcionales resultan en este sentido los fragmentos sinfónicos entre los compases 173 y 185, y el del 210 adelante; en el primero el instrumento solista abandona por completo el campo de acción y en el segundo, inserta ocasionalmente los contrastes breves que conducen directamente a una especie de «cadenza» que en precipitada escala descendente desemboca a una breve coda de carácter monódico, en el registro bajo de la orquesta.

El «Adagio religioso», segundo movimiento, nos coloca nuevamente ante el Bártok de los últimos tiempos: arcaico en sus melodías y de un controlado romanticismo en sus constantes alternaciones de consonancias y disonancias, a cuyo respecto no podría hablarse de resoluciones en el sentido clásico de la palabra, puesto que en su estilo éstas obedecen más bien a conceptos de tensión y relajación dramática. La misión de la orquesta en este movimiento obedece exclusivamente a este propósito, ofreciendo a la línea melódica del instrumento solista, ambientes armónicos, simples acordes o pasajes de figuración tremolada destinados a rodearla de atmósferas diferentes y contrastantes.

Un breve interludio «Allegretto» conduce al tercer movimiento, «Allegro vivace» donde el espíritu de la danza folklórica húngara surge de improviso en el ritmo de $\frac{2}{4}$ de la orquesta. Es éste el movimiento de mayor responsabilidad, y diríamos, complejidad vir-

tuosística para el solista. Creemos que a algunos fragmentos de éste se refería su autor al escribir a Primrose diciendo que era «probable que algunos pasajes probarán ser incómodos o tal vez inejecutables» para el violista. Descartada la última conjetura del maestro, la que imaginamos una broma, debemos asentir de que la aseveración hecha por éste es justificada. El pasaje en dobles cuerdas, en los alrededores del compás 200, aunque perfectamente posible para el instrumento, no deja de presentar dificultades si se considera la velocidad exigida. El «estilo virtuosístico» de la obra queda probado de pleno en este movimiento, el que no por este motivo decae en interés puramente musical con respecto a los dos primeros.

La obra en general puede considerarse entre las más importantes del difunto maestro, a la vez de ser un valioso exponente dentro del panorama general de la música contemporánea.

J. O. S.

MILHAUD: OCTETO PARA CUERDA (doble cuarteto). Ed. Heugel et Cie. Paris.

Dentro de la misma línea del «Kunst der Fugue» de Bach, del «Ludus Tonalis» o de «Ihn und Zurück» de Hindemith, Darius Milhaud entregó a la publicidad a comienzos de 1949 su «Octeto para Cuerdas», el que para hacer efectivo el «calambur» es a su vez la superposición de dos Cuartetos, los números catorce y quince en la lista completa de sus obras. Con ello el compositor ofrece una composición que encierra tres posibilidades: la ejecución por separado de cada cuarteto y la superposición de ambos en un octeto.

Heugel y Cie., dedicados desde hace algún tiempo a la publicación de la obra de este compositor, han editado

la presente en formato de bolsillo, ofreciendo al mismo tiempo en venta el material completo para su ejecución.

La composición escrita en tres movimientos de una duración total de quince minutos, es exponente genuino del estilo de Milhaud, derivado de un expresionismo que día a día acentúa en forma más notoria una derivación neo-clasicista. Si la última de estas inclinaciones pudiera ser atribuida a la influencia que el ambiente norteamericano haya ejercido sobre el maestro, en todo caso subsiste en él una vena musical muy cercana a la que compartiera con sus colegas franceses pertenecientes al grupo de los Seis.

A este punto, la influencia Afro-brasileña, que Milhaud recogiera durante su permanencia en Río de Janeiro como agregado cultural a la Embajada Francesa en esta ciudad, ha pasado a un plano algo distante en su estilo. No dejan de descubrirse, sin embargo, señas de su afición por ciertos elementos de extracción primitivista en el tercer movimiento «Vif» aunque ello pueda responder exclusivamente a la marcada inclinación rítmica que siempre ha sido atributo estilístico de Milhaud.

En su aspecto técnico, la obra comentada se adapta funcionalmente a una escritura instrumental bien típica al medio empleado. Sin asomos de una forzada simplicidad en la realización de cada parte, Milhaud sabe distribuir con propiedad entre cada uno de los instrumentos, la complejidad rítmica de su pensamiento, resolviéndose ello en soluciones parciales perfectamente posibles para un ejecutante de mediana técnica.

El tratamiento por separado en dos cuartetos, ha apartado al compositor de toda posibilidad de duplicaciones, con lo que obtiene una fisonomía perfectamente individualizada de cada una de las voces instrumentales. Sin embargo el politematismo que de ello debía necesariamente desprenderse, es sólo

relativo, puesto que domina un tratamiento rítmico de carácter fragmentario, que nunca resuelve en un verdadero trabajo de superposición de voces reales en el sentido melódico. Si en algún movimiento esta característica está evidenciada con mayor claridad, es en los dos extremos; en el central «Moderado» hay tentativas de elaboración contrapuntística concebida en líneas temáticas de mayor vuelo y extensión, sin llegar ello a dar la sensación de un trabajo que tal vez en Hindemith sería característico.

Armónicamente, la obra se mantiene con persistencia dentro de un tipo de politonalismo muy propio a Milhaud, o tal vez a los franceses que durante la primera guerra mundial vieron en ello una liberación del academismo imperante en este terreno. El mencionado recurso se produce especialmente en el Octeto de Milhaud debido a la dualidad de ejes tonales provocados por la superposición de dos cuartetos; y aun no son escasos los pasajes que resisten incluso ser analizados como superposiciones de tres y cuatro tonalidades diferentes. Son precisamente éstos, los que posiblemente durante su ejecución, puedan darnos la impresión de estarse empleando la técnica Schoenberguiana de los «Doce tonos», la que sólo persiste hasta el momento en que claramente ambos cuartetos estabilizan un eje tonal propio, o talvez común a ambos.

«El Octeto para Cuerdas» de Milhaud, dedicado a Paul Collaer, es una obra digna de ser conocida por el interés que encierra, aunque digámoslo con franqueza no puede tenerse entre las más valiosas de este maestro.

J. O. S.

HOPKINS.—PARTITA EN SOL MENOR PARA VIOLÍN SOLO. (Ed. J. y W. Chester. Londres.)

Poco conocemos de este compositor; le sabemos muy joven y su talento es

considerado por algunos de sus colegas ingleses como una efectiva promesa para la música de este país. La Casa Chester le ha ofrecido un lugar en su catálogo, el que hasta el presente han ocupado algunas obras corales, otras para piano, para canto y piano y ahora una Partita para violín solo.

Esta última se defiende de la aridez que en general tienen las obras creadas para violín sin acompañamiento, por el interés de su escritura instrumental. El «fugato» del primer movimiento, atestigua no sólo un profundo conocimiento de las posibilidades del violín, sino que también un perfecto dominio de los recursos técnicos de la composición.

Una sucesión bien equilibrada de ambientes musicalmente diferenciados, constituyen los cinco movimientos de

esta obra, sobresaliendo entre éstos, el cuarto «Mesuré», que siendo el menos elaborado ofrece todos los atractivos de una monodía cantante altamente expresiva en su fraseología.

El empleo de la doble cuerda, recurso casi obligado en una composición de este género, ha sido enfocado con la prudencia necesaria como para no hacerse cansador al oído. Especialmente acertado, nos parece en este sentido, el agradable contrapunto a dos voces del tercer movimiento y menos placentero el cierto abuso de ornamentaciones armónicas del primer «Andante».

La «Partita» de Hopkins es una obra ampliamente recomendable para el violinista, tanto por sus conquistas instrumentales, como por el atractivo de su factura musical.

J. O. S.

LIBROS

A. DELLA CORTE Y G. M. GATTI.
—«DICCIONARIO DE MÚSICA»,
con un apéndice sobre Música y
Músicos de América, por Néstor R.
Ortiz Oderigo. Edición Ricordi Ame-
ricana. Buenos Aires, 1949.

No hace mucho comenté en esta sección de la Revista Musical Chilena el «Diccionario Bio-Bibliográfico Musical», de Vasco Mariz, publicado en Río de Janeiro. Me referí extensamente al incremento actual de las ediciones y estudios sobre música americana, producto de un interés asimismo en aumento, y a la labor, cada día más seria desde un punto de vista científico, que los musicógrafos americanos realizan para satisfacer ese interés. Todos los conceptos expresados en aquella ocasión podrían ser repetidos en la presente, cuando, a tan corta distancia y con los mismos excelentes resultados, se pu-

blica un segundo diccionario que consagra a la música iberoamericana y a sus cultivadores una parte substancial de su contenido.

El Diccionario de la Música de los señores Della Corte y Gatti debe ser señalado como aportación capital en nuestro idioma, dentro del tipo de diccionarios breves a que pertenece. Este constituye un tomo, de cuidada y manejable presentación, con más de seiscientas páginas, donde se reúne una información al día, perfectamente orientada, resumen de un vasto conocimiento de las materias que abraza. Las algunas que se advierten en obras similares en castellano, como la Enciclopedia Musical que se editó en Barcelona hacia 1934, aquí han sido salvadas, tanto en las reseñas técnicas, como en las biográficas o históricas. Es este Diccionario un meritorio compendio de obras considerables como el Grove's