

EDICIONES

PARTITURAS

MARTINÚ.—SINFONÍAS N.ºs 4 y 5.
(Ed. Boosey and Hawkes, Londres).

En formato de bolsillo, los impulsores editores londinenses, acaban de entregar a la venta las partituras de la Cuarta y Quinta Sinfonía del compositor checo Bohuslav Martinú. Ambas obras son de igual envergadura y ambición y no menos calificadas que algunas de las primeras composiciones de este mismo género vertidas de su pluma.

Martinú es indiscutiblemente un sinfonista, no sólo por cuanto evidencia en el trato de la masa sinfónica, sino que por el sólido concepto formal con que sabe conducir sus ideas, las que emanan en su esencia de la orquesta y se sirven al mismo tiempo de ella en la elocuencia de sus desarrollos. Estas últimas sinfonías tocan un aspecto más universal que las primeras, donde el elemento vernáculo de Checoslovaquia ocupaba un primer plano en su creación. Pero aun aquí, en que lo temático parecía impuesto por su posición folklorizante, éste adquiría bajo su técnica una fisonomía típicamente sinfónica, como si en su esencia misma, esos ritmos e ideas hubieran surgido de una concepción orquestal. De estos tempranos ejemplos, es sin duda la *Segunda Sinfonía* uno de los más aventajados y uno donde las cualidades que más tarde harían definir a su creador como un destacado cultor del género sinfónico, están presentes y defendidas sin titubeos.

La *Cuarta Sinfonía*, en cuatro movimientos, nos lo presenta en el pleno dominio de su técnica y ya francamente inclinado hacia una cuadratura formal que se dirige hacia las grandes proporciones sinfónicas, evitando lo concertante como si esto fuera un aspecto

que está reñido con el género en cultivo.

La diferencia entre dos fenómenos de la música contemporánea, el que podría representar Strawinsky y el que representa Martinú, queda plenamente planteada en la obra que comentamos. Mientras la orquesta del primero se dirige francamente hacia la explotación de los timbres puros, abundando en pasajes concertantes, la del segundo se remonta a la esfera del sinfonismo beethoveniano, extremando con respecto al gran genio romántico, el uso del «tutti» como germen de la creación sinfónica. Strawinsky hace música de cámara con una gran orquesta, mientras Martinú construye su edificio sinfónico a base de los grandes bloques que obtiene de sus combinaciones instrumentales concebidas a grandes rasgos.

No quisiéramos que de tal afirmación se desprendiera, ni en uno ni en otro caso de los aducidos como ejemplo, la exclusión total de las técnicas opuestas a las que han servido como base para definir sus posiciones. En el caso de Martinú y de su Cuarta y Quinta Sinfonía, abundan los pasajes concertantes como interludios entre sus «tuttis» parciales y totales. En Strawinsky sucede otro tanto, haciendo la salvedad de que aquí los interludios son los «tuttis», como sucede con su Sinfonía en tres movimientos dedicada a la Filarmónica de Nueva York.

Cabría preguntar entonces, si una u otra de las posiciones se acerca más a lo que estrictamente debía definirse como el principio único del sinfonismo contemporáneo. La respuesta presenta sus dudas, por cuanto nada podría inclinarnos, sino que la afición personal a señalar una de éstas como lo más propio al lenguaje contemporáneo.

Hasta no hace mucho tiempo atrás, se pensó en la sinfonía como en uno

de los géneros que constituían la cúspide en la carrera de un compositor. Es posible que en los bastidores de la conciencia de cada compositor subsista aún la superstición de que producir estas obras en la cantidad de nueve, es suficiente para pasar a la inmortalidad. Mientras se enfocó a este género con el trascendentalismo que por vía Bruckner-Mahler pasó al siglo XX, esto resultó más que explicable. Cuando se escribía una sinfonía había que dedicarla o a describir la tragedia bélica de la humanidad, a honrar a los caudillos de los pueblos, o a alabar al Dios Todopoderoso. Muchos de estos homenajes encontraron la justa proporción en las ideas y desarrollos sinfónicos que escogieron como medios y otros tantos fueron abultamientos de recursos insignificantes, inflados por la ambición que se creyó propia del género.

La grandilocuencia que en este sentido se observó, comenzó a perder terreno con el advenimiento del neo-clasicismo de esta última década. Las cuarenta y una sinfonías de Mozart y las ciento y tantas de Haydn, empezaron a aducirse como posibles ejemplos dentro del campo sinfónico y aunque esto tendió a corregir las anteriores posiciones, al mismo tiempo ofreció un campo abierto a la superficialidad en el trato de esta forma musical. Sirva de ejemplo a esto último la Novena Sinfonía de Schostakovich, como también la Séptima para ilustrar el reverso de la medalla.

Martinú, procediendo de la posición romántica en su concepción sinfónica, sabe equilibrar con acierto la grandeza de la forma con el colorismo más reservado de la orquesta moderna, y la justa proporción de revestimiento sinfónico que requieren las ideas escogidas. Sabe, como lo supo Brahms, aprovechar lo trascendental de la investidura sonora romántica, y despreciar el relleno con que Bruckner pretendió nivelarse a su contemporáneo alemán.

Sabe dentro de la cuadratura de su orquesta, producir amalgamas de timbres que en sus variadas combinaciones rompen la peligrosa monotonía de un trabajo en «tuttis» que reinciden con cierta frecuencia.

La Quinta Sinfonía, dedicada a Orquesta Filarmónica Checa, nos muestra a un Martinú más contemplativo, menos brillante por la sola prosecución del brillo, pero más luminoso por la personalidad misma de sus ideas. Esta sinfonía en tres movimientos, logra en las introducciones Adagio y Lento a su primero y tercer movimiento respectivamente, momentos de la mayor profundidad dentro de la obra de su autor, instantes de esos que se han producido con cierta frecuencia en la música contemporánea, en aquellos artistas que contemplan el caos del mundo actual, y traducen la tragedia que aqueja a la humanidad en sus creaciones. Corresponden estos fragmentos a lo que Vaughan Williams nos planteara en el final de su *Sexta Sinfonía* o Britten en la *Sinfonía de Requiem*.

En resumen, la Cuarta y Quinta Sinfonía de Martinú, son, a nuestro juicio, obras de un inapreciable valor en la música contemporánea, y es por esto que la reciente edición de Boosey and Hawkes constituye un aporte efectivo para los estudiosos de la creación musical de nuestros días y un estímulo para la difusión de estas composiciones y su ejecución en conciertos.

J. O. S.

ORREGO SALAS. — «CANCIONES CASTELLANAS», para soprano y conjunto instrumental. (Edición Chester. Londres. 1951).

La merecida buena fortuna que han corrido las Canciones Castellanas del compositor chileno Juan Orrego Salas, desde su estreno en 1948, las lleva ahora al puerto, pródigo en rutas, de una hermosa y responsable edición, con

que Chester de Londres las ofrece al mercado internacional de la música. Chester es el editor de la obra de Falla y de buena parte de las composiciones de cámara de Strawinsky, por no citar sino estos dos nombres de entre la pléyade de músicos, en el primer rango de la producción contemporánea, a cuya difusión ha contribuido la citada casa editorial. El prestigio que Chester mismo tiene, unido al indudable valor de la partitura chilena que acaba de incluir en sus catálogos, aseguran a las Canciones Castellanas el brillante porvenir que tiene bien ganado.

Como suele ocurrir, el definitivo espaldarazo que para una obra musical significa una edición como la que comentamos, es fruto de su precedente éxito en las esferas nacional e internacional. Las Canciones Castellanas recibieron el primer premio y la más alta votación entre las composiciones de cámara presentadas a los Primeros Festivales de Música Chilena de 1948 y fueron seleccionadas para figurar en los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea que se celebraron en Palermo, Italia, aquel mismo año. Se han anticipado a su edición otras señaladas interpretaciones de las Canciones Castellanas en Londres y Buenos Aires. Es, pues, ésta una obra que se ha proyectado fuera de nuestro ambiente y que ha hecho una buena parte del camino que le aseguran las prensas de tan importante editorial.

Las perspectivas que se abren para las Canciones Castellanas de Orrego Salas significan un considerable paso para la música chilena actual que, en tan digna representación, va a ser considerada en medios a los que tuvo restringido acceso. Algo de lo más avanzado y auténtico de nuestra música cuenta desde ahora con una vía singularmente expedita para llegar a los grandes públicos de Europa y América. El espíritu y la técnica de las Canciones Castellanas, no circunscritos a manera

alguna de localismo, facilitarán también su comprensión y su auge en ambientes extraños. Porque las Canciones Castellanas responden a la tendencia universalista que ha venido a ser tónica de la música chilena contemporánea. Chile, como nación musical, en las últimas décadas ha vivido abierto a las incitaciones más hondas y más amplias que conmueven al arte de nuestro tiempo. Lo chileno de nuestra música estriba en la manera de asimilar y de interpretar con caracteres propios esos estímulos que por igual inquietan a los músicos de todas las latitudes en el momento presente. Hace mucho que no somos una región aislada del mundo, sumida en la morosa contemplación de algunos de sus rasgos privados. La música de Orrego Salas, como la de Santa Cruz, Letelier, Amengual o tantos otros de nuestros compositores, podrá hacer comprender en el extranjero que el nivel de nuestra producción es el mismo del de cualquier país avanzado en este aspecto de la cultura, en el nuevo o en el viejo continente, y que sus valores no residen en un exotismo pintoresco, sino en la altura de miras, profundo conocimiento y eficiencia técnica con que se sirven desde aquí los ideales que animan a la gran música de la época.

La edición hecha por Chester de las Canciones Castellanas, muy cuidada en todos sus detalles, incluye el acierto de una reducción para piano de la partitura orquestal, en exacta correspondencia con los compases del conjunto instrumental. Se facilita así al aficionado la lectura de la obra y se provee al solista del acompañamiento necesario para estudiarla sin desconocer la partitura.

S. V.

BERKELEY.—*SCHERZO para piano*
(Ed. J. & W. Chester, Londres).

La Casa Chester de Londres ha dedicado desde hace ya algunos años,

esfuerzos dignos de todo encomio a la difusión de las obras de Lennox Berkeley. Un compositor joven y de avanzada requiere de esta ayuda, la que en parte muy importante ha venido a suplir hoy día al mecenato que en otros tiempos ofrecieron los adinerados miembros de la nobleza a los artistas de mérito. Berkeley es uno de ellos, no sólo en virtud de sus años, sino que también por la madurez creadora alcanzada en una carrera artística que cronológicamente puede considerarse en sus comienzos.

Berkeley se distingue sin desmerecimientos, junto al grupo de los nuevos compositores ingleses que tan acertadamente integran Benjamín Britte, Michael Tippett, Edmund Rubbra y Alan Rawsthorne. Todos ellos señalan caminos nuevos en la música de su país y no obstante, permanecen fieles a una tradición, que aunque interrumpida en la Era Victoriana, encuentra sus raíces en los madrigalistas del siglo XV y XVI y en la ópera de Henry Purcell. En Britten hay más de lo segundo; en Rubbra y Tippett más de lo primero. En Rawsthorne interviene además de lo señalado, un poco del tardío Romanticismo inglés, algo de la cuadratura y pomposidad que vía Elgar partió desde Haendel. En Berkeley lo tradicional inglés está condimentado con lo que en las aulas de Nadia Boulanger recibió de la nueva escuela francesa.

Pero hablar de «nueva escuela francesa» no es simple hoy día, dada la diversidad de tendencias que los jóvenes compositores de este país representan. Hay algo de cierto en cambio en aquellas opiniones que tienden a clasificarlas en dos grupos; los boulangeristas o los músicos de la «boulangerie», como los llaman otros y los anti-boulangeristas. Con el simple propósito de no derivar por otros caminos nuestras consideraciones, aceptaremos este criterio, estableciendo por cierto, de que el contacto de Ber-

keley con Francia lo clasifica automáticamente en el primero de estos grupos.

Por vía de lo expresado llegaríamos a la conclusión de que Berkeley es pariente cercano de Ibert, Françaix y aun de Poulenc, o sea de que en su obra, como en la de ellos, prima un concepto neo-clasicista, un sentido muy esquemático de la forma, una simplicidad buscada como principio de acción artística, un lenguaje armónico muy variado y a la vez poco arriesgado en sus combinaciones tonales. Todo esto es cierto y puede descubrirse en la mayor parte de las composiciones del inglés, pero con un agregado y muy útil en su caso, la tradición inglesa no le ha permitido profundizar en estos conceptos para que no reaparezcan como medios exclusivamente destinados a amenizar, sino que también a expresar ideas de valor conceptual.

En Berkeley hay ingenio armónico, vivacidad rítmica, fresca temática e imaginación orquestal y existe la utilización de éstos con fines más hondos que los que se detienen sólo en la correcta aplicación de sus facultades técnicas. Es decir, en su producción se constata la presencia de una técnica al servicio de una filosofía, simple en su planteamiento, pero no por eso menos valiosa que otras más complejas y atormentadas.

Lo expuesto se puede apreciar tanto en una obra de cierta envergadura como su «*Divertimento*» para orquesta, su «*Stabat Mater*» para voces y pequeña orquesta o sus *Poemas de Santa Teresa*, como en sus obras menores, como el Scherzo para piano que acaba de publicar la *Casa Chester*.

Esta obra, dedicada a Colin Horsley, para quien escribiera hace algunos años un *Concierto para piano y orquesta*, es una típica pieza de concierto, destinada a complacer las necesidades de exhibicionismo técnico de que por lo común padecen los virtuosos, pero a la vez llena de ingenio, vivacidad, riqueza de

elementos y dinamismo rítmico. No debe durar más de tres minutos, pero en ellos se comprime un bagaje artístico de primera calidad, que no deja vacíos espirituales, como tampoco admite prolongaciones inútiles que vayan más allá del rinde natural de cada una de sus ideas y de los propósitos trazados. Este Scherzo de Berkeley tiene el mérito de tantas grandes obras pequeñas, cuyos ejemplos ennoblecen a muchos autores del «*lied*» o de la pieza instrumental romántica.

J. O. S.

WALTON.—DOS PIEZAS para violín y piano (Ed. Oxford University Press, Londres).

No abundan las creaciones de cámara en la lista de composiciones de William Walton, pese a la frecuencia con que en los últimos años se ha consagrado a este género de obras. Una Sonata para violín y piano precedió a las Dos Piezas que ahora comentamos y que han sido recientemente publicadas por Oxford University Press, editorial que cuenta en sus catálogos con la mayor parte de las composiciones de este autor.

Walton ha debido reducir sus medios, acostumbrados a encontrar soluciones de envergadura en el terreno sinfónico-coral, a la intimidad planteada por pequeñas asociaciones de instrumentos solistas, y no podemos negar que el proceso de adaptación ha sido inmediato y positivo en sus resultados. Las Dos Piezas para violín y piano, sin resumir lo más característico de su propio estilo, revelan seguridad de conceptos, buen gusto e inteligente tratamiento del medio instrumental en uso.

La primera de éstas, Canzonetta, basada en una melodía trovadoresca, se inclina hacia lo lírico sin caer en excesos de sentimentalismo o por reprimirlos en procedimientos melódicos demasiado intelectualizados y fríos. La línea cantante del violín embebida en

un marcado color hipodórico, planteado por la melodía tradicional empleada, encuentra un fácil complemento en el acompañamiento pianístico, que en un fondo de armonías figuradas o simples ornamentaciones diatónicas, sigue los vaivenes de ésta, procurando subrayar sus características modales y no de entorpecerlas con pretensiones politonales que no vienen al caso.

La segunda de estas piezas es de inclinación virtuosista, titulada *Scherzetto* y destinada a contrastar con el espíritu de la que la precede. Aunque las exigencias del violín se tornan aquí a un grado de mayor complejidad, éstas se mantienen dentro de la técnica característica del instrumento y por lo tanto dentro de las posibilidades de un intérprete corriente, principio éste que puede aplicarse a sí mismo al acompañamiento pianístico.

La personalidad de Walton, se encuentra más claramente delineada en esta segunda pieza que en la primera. La vitalidad rítmica y el dinamismo típico a tantas de sus obras como la cantata bíblica «*El Festín de Baltasar*», reaparecen aquí encauzadas dentro del ámbito sonoro reducido del piano y violín, pero no por ello privadas de la efectividad ejemplarizada en sus demás creaciones.

Si en la primera de estas piezas prima lo melódico y lírico, en la segunda prima lo rítmico y en cierto sentido, erótico, lo que ofrece un atrayente contraste entre ambas y las une en forma que resulta casi imprescindible la audición conjunta de ellas, lo que estamos seguros, tuvo «*in mente*» el compositor.

Constituyen estas obras un valioso aporte de Oxford University Press al repertorio contemporáneo de los violinistas. Esperamos que éstos tengan la sensatez de emplearlas, aunque mal no sea en reemplazo de los ya tan añejos Zapateados de Sarasate, *Vuelos del Moscardón* o *Claros de Luna*.

J. O. S.