

EDICIONES

PARTITURAS

**BLACHER: ORNAMENTE FÜR
KLAUIER, OP. 37.—(Ed. Bote &
Bock, Berlin).**

Entre los muchos intentos recientes de sistematización de la materia sonora surgidos a la luz de la técnica dodecafónica o en forma paralela a ella, se cuentan las investigaciones sobre el ritmo hindú de Messiaen (cánones rítmicos por aumentación y disminución de valores, etc.), los estudios sobre series de valores (serie cromática de ritmos) y las experiencias con series numéricas aplicadas al metro de Boris Blacher. Los "Ornamentos para piano", compuestos por este músico alemán en 1950, resumen algunas de estas experiencias en un conjunto de siete estudios, de interés más teórico que musical.

Un primer estudio aparece basado en una progresión aritmética aplicada a la corchea, de modo que el primer compás contiene dos corcheas, el segundo tres, hasta el octavo de nueve corcheas, para decrecer otra vez en forma sistemática a las dos corcheas, proceso que se repite sin variación hasta el fin de la pieza. De manera análoga, otros trozos se construyen por variación cíclica de cuatro dígitos (4532, 5324, 3245, 2453...), por series de sumas (2, 3, $2+3=5$, $3+5=8$,

$5+8=13$) y otros procedimientos aritméticos análogos.

Todos estos recursos métricos de Blacher son en realidad una cristalización de procesos empleados abundantemente por Strawinsky, Bartók y otros compositores contemporáneos, ordenados aquí de acuerdo a un sistema teórico preconcebido. Este sistema es, en sí, perfectamente lícito y, empleado con talento, puede producir resultados interesantes. Blacher, sin embargo, no consigue en sus Ornamente ningún resultado estético alto por el empleo continuo de un material temático-melódico ingenuo y pobre, basado en escalas (diatónica, cromática, pentáfona) y arpeggios, y un tratamiento armónico rudimentario en base a pedales o recursos impresionistas de escaso gusto (N.º 2), o bien técnicas bartokianas (N.º 5) y strawinskianas (N.º 7) agotadas por el exceso de repetición. Hay que señalar, en cambio, aciertos parciales de gran atractivo, como el final del quinto estudio, con la repetición insistente de un acorde tenso en diferentes posiciones agógicas y separado por pausas variables, o el comienzo del número siete, que evoca levemente el Preludio de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky.

M. A.

WEBERN: CUARTETO OP. 22.—
(*Ed. Universal, Viena*).

Compuesto en 1930, este Cuarteto conserva aún hoy, 24 años después, toda su novedad y el desconcertante atractivo de su sonoridad, mezcla particular de intelecto y sensibilidad sonora, de audacia expresiva y serenidad clásica de la forma. En primer lugar, la combinación instrumental, de admirable disposición por analogías y contrastes: la calidad sensual del Clarinete y el Saxo-tenor, el timbre frío e impersonal del piano, el color emotivo del violín se compensan y contraponen en múltiples e inesperados matices. Luego el ritmo, anhelante, entrecortado, nervioso, pero regido siempre por lógica implacable, que produce el milagro del equilibrio y la contención emocional. Más aún, la depuración increíble de la armonía y el contrapunto, ese "hacer con nada", ese vocabulario restringidísimo de intervalos tensos manejado con alucinante variedad, en un juego en que intervienen por junto el ritmo, la dinámica, la ubicación espacial del sonido y el colorido instrumental, colorido que se transforma en elemento creador, de activa función orgánica. Síntesis, en suma, del más depurado proceso selectivo.

En sus aspectos melódicos, este Cuarteto responde de la manera más estricta a los principios de la composición serial en doce tonos llevados a un límite de pureza en lo referente a los intervalos empleados y a un máximo de lucidez e ingenio en la combinación de las diversas formas de la serie.

El empleo de la serie original con su inversión, en desplazamien-

tos irregulares, produce un permanente equilibrio de tésituras y la necesaria variedad rítmico-polifónica. En el primer movimiento, el piano emplea este principio como entidad independiente, diferenciada del conjunto, lo que le otorga especial consistencia a su participación, sin que por ello pase a ocupar una situación de predominio solístico.

La organización formal del lento inicial, de secciones muy bien delimitadas y proporcionadas, depende, más que de un criterio contrastante, de una curva que recorre el grado de complejidad polifónica: los cinco compases de introducción exponen la serie y su inversión, los motivos rítmicos y melódicos principales, y los timbres instrumentales en forma casi aislada. Los diez compases siguientes conforman un núcleo expositivo ya más elaborado, en el que destaca la participación del saxofón. El desarrollo comprende 12 compases de escritura más compacta y con abundantes "stretti" de los motivos básicos y se cierra con una breve cadencia que remata en un calderón, después del cual se inicia la sección reexpositiva, como la exposición de 10 compases, en que predomina la parte del piano y que enlaza en forma cerrada con una breve coda realizada en forma análoga a la introducción.

El segundo movimiento, muy rápido, presenta una forma muy estilizada de Rondó rítmico, con tres motivos principales, uno basado en fraseos de dos notas de corcheas y sincopas de dos tiempos incompletas, otro que da valor temático a la ornamentación (acciatura), y un tercero de tresillos de negra in-

completos. En su carácter, este movimiento es aparentemente muy libre por los frecuentes cambios de tiempo, pero las relaciones entre ellos son siempre muy lógicas y naturales. La dinámica, que en el primer tiempo emplea de preferencia los matices de piano y pianísimo, alcanza aquí contrastes más amplios, se hace frecuente el forte y el fortissimo y culmina cuatro compases antes del fin con *fff* en los cuatro instrumentos, para terminar en pianísimo, ¡después de una pausa!, en una nota larga del saxo-tenor.

M. A.

WEBERN, SINFONIA OP. 21. —
(Ed. Universal, Viena).

Muchas veces se ha observado ya la reacción de los compositores contemporáneos frente a las orquestas monumentales del romanticismo, en especial la orquesta de Wagner y sus continuadores: Bruckner, Mahler, Strauss, el Schönberg de *Gurre-Lieder*, etc. Los músicos actuales han vuelto a considerar como fundamental el estilo de cámara y, en muchos casos, han descartado la escritura sinfónica propiamente tal como una característica específica del último romanticismo, transformando la orquesta sinfónica ya tradicional en un grupo flexible de instrumentos, más reducido, y tratado en un estilo concertante propio de la música de cámara. El mismo Arnold Schönberg en su Sinfonía de Cámara trata de liberarse de las imposiciones de la gran orquesta, aunque su resultado en ese sentido es sólo parcial por la densidad de su

lenguaje armónico, lenguaje que conserva todo el sentido de la armonía romántica.

En esta búsqueda de un vehículo instrumental apropiado para el carácter mismo de la música moderna, la Sinfonía de Webern representa en muchos aspectos la adquisición fundamental, no tanto por la combinación elegida, la de una pequeña orquesta de cámara, como por la escritura misma, de textura violentamente antisinfónica. A un conjunto de cuerdas del que se han excluido los contrabajos, Webern agrega un arpa, dos cornos, un clarinete y un clarinete bajo, agrupación que le permite el empleo de una amplia gama de matices, desde el forte al *ppp*, al mismo tiempo que le da la posibilidad de explorar múltiples disposiciones colorísticas con el empleo de las sordinas, tanto en los cornos como en los instrumentos de arco, y mediante el aprovechamiento de los concertinos del grupo de las cuerdas. La técnica concertante característica de Webern aplicada a este conjunto lo transforma en un verdadero caleidoscopio sonoro cuyas sonoridades casi no se repiten en todo el transcurso de esta breve composición.

Organizada, como el Cuarteto Op. 22, en dos movimientos, el primero presenta un tratamiento abierto de Sonata monotemática, de división ternaria, análoga al analizado en el comentario anterior. La serie de doce tonos aparece expuesta junto con su inversión, en forma desplazada, yuxtaponiendo primero los dos cornos, luego el clarinete con el clarinete bajo, etc. Cada sonido aislado adquiere aquí una importancia decisiva, lo mismo

que la manera como el sonido es atacado: intensidad, arco o pizzicato, con sordina o sin ella, etc., en un sistema sutil y de alta consistencia interna. Este virtuosismo en la dinámica y el fraseo, que no responde sino a una íntima necesidad del contenido expresado, junto al empleo de posibilidades extremas en todos los instrumentos, hace que la Sinfonía sea de muy difícil ejecución, y obliga, al mismo tiempo, a que la interpretación sea perfecta en todos sus detalles a riesgo de falsificar por completo su sentido de no obtenerse dicha perfección.

La segunda parte de la Sinfonía es un Tema con Variaciones organizado de acuerdo a muy estrictos principios de simetría. El esquema total consulta el Tema, compensado con la Coda, y un grupo de siete variaciones, y tiene como eje la variación lenta, la única de ritmo ternario en todo el movimiento. El Tema (Ej. 1) comprende 11 compa-

vecha en las siete variaciones en una escritura cancrizante, de modo que a partir de ese compás central la variación se devuelve en sentido contrario a su punto de origen, para enlazar con la variación siguiente, escrita de manera similar, y así hasta la coda. Hacen excepción a este procedimiento el solo del corno en la Var. II y el Tema.

La serie es expuesta por el Clarinete, acompañado por el arpa y los dos cornos, que se distribuyen la misma serie por movimiento retrógrado, pero la serie es simétrica alrededor de un tritono central, de modo que su movimiento retrógrado es idéntico a su transposición al intervalo de tritono. Se desprende de esto que el tema presenta una estructura simétrica desfasada en un tritono, ascendente en el clarinete, descendente en los cornos y arpa.

La Var. I, para cuerdas, presenta un curioso tejido de motivos desplazados en el tiempo, con un juego

Ej. N.º 1.
Sehr ruhig

The musical score consists of three staves. The top staff is for Clarinet (Cl.), the middle for Horns (Corns), and the bottom for Harp (arpa). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line in the Clarinet, with dynamic markings ranging from *pp* to *f*. The Horns and Harp provide harmonic and rhythmic support.

ses, cantidad que se mantiene constante en las diferentes variaciones y en la Coda. Este número permite una disposición simétrica en torno al compás sexto, lo que se apro-

diestro de arcos y pizzicati, en el que violines primeros con cellos y violines segundos con violas se compensan en un canon inverso desplazado en una negra. A su vez,

la serie empleada por los violines segundos es la retrógrada de la de los primeros (transposición a la quinta del Tema), de modo que aquí están presentes en forma simultáneas los cuatro aspectos básicos de la serie. El carácter misterioso de la compleja textura de esta variación se acentúa por el empleo de la sordina y una matización pianísima.

La Variación II, muy ágil, se caracteriza por un solo staccato en cuartinas del primer corno, reforzado por pizzicatos y staccatos de los violines y violas, del arpa, y del clarinete y el clarinete bajo que aparece por primera vez. El pasaje del corno está construido por una distribución simétrica de intervalos en torno a una nota imaginaria entre el fa y el mi.

En las Vars. III y VII se elabora a base de pequeños motivos compensados como en la primera, pero distribuidos ahora en todo el conjunto instrumental (si se exceptúa el clarinete bajo en la Var. III). La Var. lenta, compuesta por el entrelazamiento de tresillos incompletos en fraseo de dos notas, tiene como centro, y centro también de todas las variaciones, un compás sincopado separado por calderones, de textura muy diversa al resto del trozo.

La Var. V, muy rápida, escrita para cuerdas (incluida el arpa), es eminentemente rítmica. La serie aparece aquí dispuesta en forma vertical, constante para toda la variación. Las violas y cellos divisi (con los sonidos fa, fa sostenido, sol, sol sostenido) se oponen como un cuerpo a los violines divisi (sí, do sostenido, re) en un motivo rítmico de cuartinas incompletas

con acentos distribuidos irregularmente. (Sobre este fondo, el arpa expone en una figuración de tresillo los cuatro sonidos restantes. Como contraste a este tratamiento en bloque, la variación siguiente es un trío en contrapunto del clarinete bajo, el clarinete (en canon inverso) y el primer corno.

La Coda tiene un claro sentido conclusivo, tanto por la reexposición de la serie y su retrógrada en el tono original, como por la escritura melódica acompañada que caracteriza al Tema. El instrumento melódico aquí es un violín solo, acompañado por pizzicati del violoncello solista y acordes del arpa, instrumento que cierra la Sinfonía.

M. A.

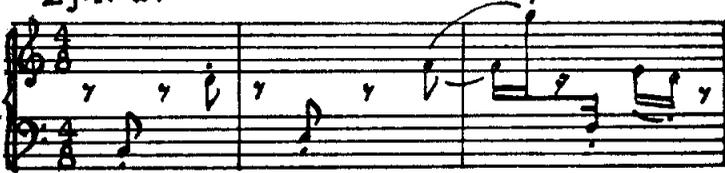
STRAWINSKI: TRES CANCIONES DE W. SHAKESPEARE.
(Ed. Boosey & Hawkes, New York, 1953).

Estas canciones, de la última producción de Strawinsky (1953), son características de la influencia que ha ejercido sobre este compositor la obra de Anton Webern. En ellas, como en el Septeto, se acentúa el empleo de un auténtico estilo concertante y contrapuntístico de los instrumentos, en lugar de la escritura netamente armónica de las anteriores obras strawinskianas, y al mismo tiempo una preocupación por los aspectos constructivos, expresada tanto en el empleo de series, de un número variable de tonos, como de cánones y otros recursos análogos. Así, el comienzo de la segunda canción, "Full fadom five", es un canon a tres

voces por disminución de valores. En el estilo rítmico también se advierte esta influencia: motivos breves, gran cantidad de síncopas, grupos rítmicos incompletos, etc. La melodía, incluso en la voz, hace uso con mucha soltura de intervalos muy tensos y de amplia tessitura. El lenguaje armónico se basa de preferencia en intervalos disonantes y pitagóricos (cuartas y quintas), evitando las terceras y sextas. En la última canción se observa con mayor facilidad lo típico strawinskiano que se conserva en

práctica para la juventud que en muchas ocasiones se siente satisfecha con lo que ya ha aprendido, Strawinsky expone su propia posición frente a la técnica serial de composición, aprovecha sus ventajas y pone en evidencia algunos de sus vicios tontos. Véase por ejemplo (Ej. 2) al comienzo de "Musick to heare", la caricatura de uno de los métodos favoritos en ciertas composiciones de Schönberg y otros dodecafónicos, que por el simple desplazamiento en octavas de los sonidos tratan de convertir in-

Ej. N.º 2.



esta obra, en particular por los pedales armónicos del acompañamiento.

Estas canciones, mezcla singular de admiración e ironía sutil hacia el idioma expresivo del maestro vienés, ponen de actualidad una vez más al siempre despierto músico ruso, atento a toda adquisición que pueda enriquecer y vigorizar su propio vocabulario, fiel a sus principios estéticos y a la tradición que representa, pero joven en su curiosidad por lo que es la música del momento actual. En una lección

genuos fragmentos de escalas (sea ésta diatónica, cromática, pentafónica o de seis tonos) en elementos melódicos de interés.

M. A.

**CLAVECINISTAS ITALIANOS
DEL SIGLO XVIII.— (Edición
Schott Frères, Bruselas).**

De todos los clavecinistas italianos, Domenico Scarlatti ha sido el más difundido, así, creemos que no se le ha hecho justicia a una in-

finidad de compositores, sobre todo a los pertenecientes al grupo que colaboró en la formación de las escuelas clásicas del siglo XVIII. Existe entre ellos valores prácticamente desconocidos, que merecen ser sacados de un anonimato injusto. Partiendo seguramente de esta base, la Edición Schott Frères imprimió en 1953 una colección de volúmenes titulado: "Música Persæcula", destinados a divulgar la música de aquella época. En el volumen dedicado a los clavecinistas italianos, G. Piccioli, profesor del Conservatorio Verdi de Milán, presenta una colección de autores del siglo XVII y XVIII entre los que figuran Galuppi, Gasparini, Grazzioli, Marcello, Martini, Paradisi, Pescetti y Rutini. Muchos de estos trozos son publicados por primera vez. Celebramos esta cuidada edición y esperamos que tenga distribución en nuestro país para que los estudiantes de piano puedan enriquecer su repertorio, que en música de aquella época se ve reducido sólo a unos pocos nombres ilustres.

C. B.

JEAN ABSIL: MARINES OP. 36.

—(Ed. Schott Frères, Bruselas).

El mar ha ejercido gran atracción sobre los músicos. Recordamos a Mendelssohn y a Wagner en el siglo pasado, a Debussy y a Ravel en el presente. Ahora cae en nuestras manos el Op. 36 de J. Absil: *Marines*, tríptico para piano sustentado por las tendencias de los dos músicos franceses. Es peligroso intentar una nueva descripción de olas, de brisas, ade-

más de horas crepusculares en homenaje al mar, después de lo hecho por Debussy en sus tres bocetos sinfónicos o en aquel "Miroirs" de Ravel titulado "Un barque sur l'océan", y es más peligroso aún cuando se contenta hacerlo en un lenguaje similar al de este último, empleando recursos que ya le consideramos propios y que fijaron su tan característico estilo. En materia de descripciones, el piano es un instrumento limitado para producirlas. De él los compositores modernos han exigido nuevas rutas; carece de interés insistir en esta tendencia en repetir algo dicho en demasia. En cuanto a tendencias impresionistas, Debussy y Ravel dijeron todo: desde la primera a la última palabra. Por algo los músicos franceses que le sucedieron buscaron nuevos lenguajes para liberarse de aquello ya plenamente realizado y no caer en imitaciones. Desgraciadamente, "Marines" de Absil se precipita a esta tendencia. No se justifica el haberlas concebido, salvo si Ravel no hubiera escrito "Juegos de Agua" o su obra ya citada de los "Miroirs". Producidas con criterio, utilizando todas las posibilidades timbrísticas y mecánicas del instrumento, falta aquí algo que podía salvarla de acusación: originalidad desde lo sugestivo del título hasta la cualidad del contenido sonoro. No es fácil hoy en día ser original, pero tampoco es difícil intentar nuevas manifestaciones expresivas evitando decir lo que dijeron "los grandes". Se puede agregar aún otras cosas, pero si no hay ingenio para ello, bien, repítase lo dicho, pero por lo menos con otras palabras.

C. B.

LIBROS

THEO BRANDAO: O REISADO ALAGOANO. (*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo, 1953*).

Mereció esta obra el primer premio del Concurso de Monografías sobre el Folklore Nacional (1949), instituido por la Discoteca Pública Municipal de la ciudad paulista. Corresponió el segundo premio a la obra de Melo y la Mención Honrosa al trabajo de Lessa, todas reseñadas en estas columnas.

La monografía de las fiestas rituales en la región de Alagoas, se señala como uno de los estudios más completos y exhaustivos de América Latina sobre el particular. A la mayoría de estos ritos de supervivencia africana los moteja el autor de "entrelinos" y describe sus personajes, sus trajes, sus versos, su música y sus danzas. El aspecto argumental se nota bastante descuidado; y por ello es imposible investigar por los países del Atlántico las huellas del singular personaje de María Bonita que también surge en el litoral del Pacífico.

El acopio de versainas y anotaciones al pentagrama es valioso; y, en no menos estímulo se pueden señalar las ilustraciones fotográficas, las nóminas de los participantes y la antología final de un ciento y medio de estrofas rituales.

C. L.

VERISSIMO DE MELO: RONDAS INFANTIS BRASILEIRAS. — (*Edición del Departamento de Cultura, Sao Paulo, 1953*).

Aunque el autor se somete a la clasificación de Hoyos Sainz ("Manual de Folklore"), no logra destacar claramente los cinco grupos de cánticos de la niñez (amorosos, satíricos, imitativos, religiosos y dramáticos) que ha coleccionado. Además de que las rondas aparecen mezcladas con los juegos y con las danzas infantiles, en la letra de algunas se sorprenden dilecciones propias de los adultos.

El contraste es evidente con la nómina de los aires de este festivo género que nos ha dado a conocer en su obra especial el folklorista mejicano Vicente Mendoza. El estudio que reseñamos es minucioso y demarca hasta la evidencia las diferentes corrientes culturales de España con sus colonias y de Portugal con sus posesiones brasileñas. Resulta valioso, en extremo, el acopio de variantes ofrecidas para cada estrofa aplicadas a un sólo texto musical.

C. L.

LUIS CARLOS LESSA: CHIMARRAO.—(*Edición del Departamento de Cultura de Sao Paulo, 1953*).

Aunque este estudio agota la materia en un plano característico del folklore, no deja de consultar perfiles de arte musical vernáculo.