

EDICIONES

Dukas, Paul.—«*Ecrits sur la Musique*». *Collection Musique et Musiciens*. Editorial S. E. F. I. París, 1948.

Acaba de aparecer, publicado por la Sociedad de Ediciones Francesas e Internacionales de París, un extenso volumen, de casi setecientas páginas, en el que se recoge la copiosa obra de crítica del compositor Paul Dukas. La revisión, selección y ordenamiento de estos artículos, publicados desde 1892 a 1932 por el maestro francés, singularmente en la «*Revue Hebdomadaire*» y en la «*Chronique des Arts*», fué hecha por la viuda de Dukas. Una breve biografía y un estudio sobre la personalidad de Dukas como crítico, obra de Gustave Samazeuilh, preceden a los artículos, dispuestos en riguroso orden cronológico.

La mayoría de los compositores franceses contemporáneos ha consagrado a las veces su interés al comentario de la vida musical. Pero sólo Debussy y Dukas puede afirmarse que han dejado una verdadera obra de crítica. Inquieta, aguda, llena de aristas irónicas, en el primero; un prodigio de claridad de juicio y de ponderación, en el segundo. La serie de artículos de Dukas, en los que se recoge tanto la reacción ante el hecho musical vivo como eruditas disertaciones sobre problemas eternos, ni del pasado ni del presente, de la música, descubre ante todo el admirable equilibrio de una personalidad que respondió a los dictados de la mejor vena clásica de la cultura francesa. «Eminente cartesiano, impecable arquitecto de sonidos» dice, con justicia, de Dukas su prologuista. Y esa implacable lógica y ese sentido del orden arquitectónico que distinguen a su música resaltan con la misma evidencia en sus escritos. Cuando se ha repetido que Dukas ocupó una posición ecléctica, y hasta escéptica, en el arte contemporáneo, se ha caído en el más craso error. Profundidad de juicio y sentido de la medida no se oponen a una auténtica pasión, sin la cual es imposible crear. Repásense estos artículos y, entre tanto de admirar como encierran, se advertirá el ardoroso impulso que condiciona la posición adoptada por Dukas en la música moderna.

Dukas dispuso de una formación intelectual mucho más cuidada que Debussy y extraordinaria entre los músicos. Antes de consagrarse definitivamente al arte, había recibido una educación esmerada, que jamás descuidó. Trabajador metódico, probo, lo mismo que no hay nota en sus composiciones que no fuera sopesada con el mayor escrúpulo, no hay palabra ni idea que no tenga una profunda razón de ser cuando escribe. Cuesta esfuerzo admitir que muchos de los artículos aquí incluidos se hicieron al correr de la pluma para comentar un concierto reciente. La forma literaria es de una perfección, incluso un poco académica; los pensamientos emitidos parecen fruto de una reflexión ya tamizada por el tiempo.

De ahí su sello de verdades definitivas y de ahí también esa serenidad que rebosan.

Del primer artículo al último es imposible descubrir una sola contradicción. Un criterio fundamental, se desarrolla y amplifica de uno a otro escrito, se irisa de nuevos matices según el motivo ocasional que mueve a la pluma. Dukas dijo que la música no evoluciona, que no cambia lo esencial de su contenido ni de sus principios y que las únicas modificaciones que en ella se constatan provienen del sello personal del compositor o del estilo de cada tiempo. «No hay música nueva; los nuevos, son los músicos», fué su lapidaria frase. Desde ese punto de vista se produce en sus artículos. Formada una idea substancial del arte, le sirve de ciudadela para otear el cambiante horizonte.

S. V.

Puig, Alfonso.—«Ballet y Baile Español». Ediciones Montaner y Simón. Barcelona, 1945.

En una lujosa edición que, sin embargo, es de buen gusto y cuidada desde el punto de vista tipográfico, ha aparecido este libro que representa, a lo que yo sepa, el primer intento de hacer una historia de las danzas artísticas y folklóricas de España. La materia es muy amplia, la documentación de que se dispone, demasiado dispersa y por clasificar. Merece que se elogie, por tanto, este intento, a pesar de sus defectos; es decir, a pesar de cuanto por fuerza tiene de primerizo, de intento tan sólo.

Alfonso Puig comienza su obra por exponer, en apretada síntesis y casi en sola referencia cronológica, la historia del ballet artístico y, a continuación, los fundamentos teóricos elementales del ballet clásico. Esbozado así el panorama universal de este arte, pasa a considerar la fisonomía de la aportación española, comenzando por establecer unos apuntes sobre cuáles son las características privativas de la danza española. Enumera los bailes folklóricos por regiones, así como la historia de su cultivo y conservación por algunas sociedades de aficionados y técnicos que han rendido culto a un aspecto tan sutil de la cultura nacional, como, por ejemplo, los «Esvart de dansaires» de Cataluña, a quienes se debe la resurrección de la sardana y, en cierta medida, la plena recuperación de su popularidad.

El tesoro folklórico de España, en las canciones como en las danzas, es de una variedad y riqueza inimaginables. En Cataluña únicamente, que es donde los estudios folklóricos se han mantenido con mayor continuidad, están ya clasificados quinientos tipos diversos de danzas. Si consideramos que no es esta parte de la Península la de folklore más vigoroso, ello nos puede dar una idea de la labor que está por desarrollar en los campos a que nos referimos. El autor de este libro sólo en líneas muy amplias estudia las variedades dancísticas españolas, sin ahondar, por desgracia, en su con-

tenido ni en sus rasgos técnicos. Tan superficial es la información que ofrece al lector, que ni siquiera sobre la jota, especie de danza madre de muchas otras y que presenta una infinidad de tipos regionales, se extiende sino en breves líneas. Las imprescindibles para fijar los tres estilos esenciales de la jota aragonesa. «Además de estas jotas, dice, existen la navarra, murciana, castellana, riojana, mallorquina y valenciana». Pero, ¿qué son esas jotas que incluye en su *además*, en qué se diferencian de las aragonesas conocidas por todos?

La última parte del libro se consagra a seguir lo que el señor Puig llama orientaciones del baile clásico español y la evolución del ballet escénico moderno. Ambos capítulos pudieron haber sido de un máximo interés, de no hallarse afectados de la misma ligereza sobre la que tanto hemos insistido como el principal defecto de este libro. Después de todo, bailes como el bolero, la seguidilla y el fandango, partieron de su modestísimo origen, populachero a veces más que popular, para enriquecer la danza artística europea y americana en una de las manifestaciones más briosas del siglo XIX. El ballet artístico español, elevado por Falla al rango que ocupa en la música de nuestro tiempo, merecía otra cosa que la simple referencia, año por año, de su evolución en los hechos más significativos.

S. V.

Edgardo Martín y León Argeliers.—Textos varios del Conservatorio Municipal de La Habana. La Habana. 1944-1946.

Como reacción al procedimiento de estudio memorialista que prevaleció en la enseñanza musical, como en las otras, hasta comienzos de nuestro siglo, se cayó en el abuso de lo contrario: impartir tan sólo la instrucción de viva voz, recogiendo los alumnos en apuntes lo que podían captar en las clases. Parece ser que la pedagogía actual señala que la virtud está en el justo medio entre ambos sistemas. El estudiante debe disponer de textos de consulta adecuados para cada materia y el profesor explica y amplifica esos textos en un trabajo que se acerca mucho a la práctica de los llamados de seminario. En parte de las escuelas y conservatorios musicales del continente se estudian ya de esta forma la Acústica, la Estética, la Historia y demás ramas que se apartan del ejercitamiento instrumental. Pero, y aquí surge la gran dificultad, son muy escasos y de dudoso valer los libros que se poseen en castellano sobre las materias referidas. Se carece casi en absoluto de verdaderos textos y, como no es cuestión de improvisarlos, la recta norma pedagógica se aplica con desigual fortuna, según los medios de que cabe disponer.

El Conservatorio Municipal de La Habana y sus profesores han llevado a cabo un esfuerzo de mucha estima para resolver este problema. Desde 1944 hasta la fecha han aparecido una serie de escritos, reproducidos por copias en mimeógrafo u otras semejantes, mientras se espera su multiplicación por la imprenta, que tratan

en forma sucinta los diferentes aspectos de la teoría musical, de la Historia de la Música y ciencias afines. Tenemos a la vista los siguientes tratados: Acústica, de León y Bidot; la Música Hispanoamericana del Presente, Guía para el Estudio de la Historia de la Música, Introducción a la Historia de la Teoría de la Música, Ejercicios y Problemas para el Curso Superior de Teoría de la Música, Sistemas Musicales, Apreciación Musical, Psicología de la Lectura Musical y Tests Musicales de Edgardo Martín y León Argeliers. Todos los nombrados son profesores del Conservatorio de La Habana y mantienen alguna dependencia con el «Grupo Renovación», a cuya saludable influencia en otros campos de la actividad artística cubana nos hemos referido más de una vez en estas páginas.

Igual en su apariencia física que en su contenido muestran estos trabajos que son remedio de urgencia a unas circunstancias precarias, sin pretensiones de parecer obra definitiva. Lo que no debe olvidarse al juzgarlos. De acuerdo con los fines que persiguen, vale elogiarlos por la honestidad con que han sido trazados y por su indudable utilidad. Siempre que no haya de aplazarse por largo tiempo la aparición de aquellos otros a que sustituyen. En la bibliografía americana sobre música hay una inmensa labor por realizar y ojalá que llegue a cumplirse a un *tempo* más enérgico del que hasta ahora existe.

S. V.

Rodolfo Halffter.—Sonata para piano. Ediciones Mexicanas de Música. 1948.

Esta obra, una de las más recientes de este compositor español residente en México, acaba de aparecer en una cuidada edición registrada en 1948.

La obra se mantiene dentro de una línea neo-clásica, con los típicos dejos de estilizado arcaísmo que caracterizan a todos los músicos que proceden de la última época de Falla. La presente Sonata no muestra en esencia una excesiva preocupación por aquellos aspectos directamente relacionados con la obtención de efectos pianísticos a gusto del virtuoso. Sin embargo, es una composición que cumple con las exigencias instrumentales de un ejecutante competente. Por sobre todo, domina en la obra un sólido concepto formal y constructivo, que se desprende de cuanto pudiera entorpecer su nueva fisonomía armónica por una excesiva aceptación de los moldes de la sonata académica. El lenguaje armónico de Rodolfo Halffter se mueve dentro de un marco tonal, entendido de manera más bien libre y, por ello, sin doblegarse ante los principios de la cadencia clasicista. La tonalidad es un medio o base que sirve directamente al proceso unitario general de la composición, más que un fin destinado a caracterizar armónicamente cada una de las ideas de la sonata. No hay por ello justificativo alguno en que la «exposición» presente sus ideas en Tónica y Dominante, como lo habría hecho un maestro de épocas anteriores. El primer

movimiento se mueve preferentemente en Re menor, tonalidad alrededor de la cual gira todo el proceso de desarrollo temático, sin necesidad de supeditarse a una jerarquía tonal determinada, desprendida de ésta.

El segundo movimiento, tal vez el de mayor interés de la obra, está concebido abiertamente dentro de una fisonomía politonal, dividida entre la mano izquierda y derecha. Ocasionalmente esta dualidad de coloridos tonales es presentada en simples armonías a tres o cuatro voces en cada plano, resultando en el conjunto superposiciones armónicas de gran densidad. Como en la parte central y final de este movimiento, en que el compositor monta sobre una triada, construída sobre Fa natural en inversión de cuarta y sexta, otra construída sobre Fa sostenido en la misma inversión, resultando un acorde a ocho voces (Do sostenido - Fa sostenido - La sostenido - Do sostenido - Do - Fa - La - Do natural). Con estos trozos puramente armónicos se alternan aquéllos en que predomina un trabajo contrapuntístico, logrado a base de las más simples imitaciones canónicas, a dos y tres voces.

El tercer movimiento, «Allegro con spirito», aparece más bien dominado por el deseo de mantener en constante acción rítmica la idea temática, expuesta directamente en los primeros compases. Este hecho lo acerca al espíritu del Scherzo, sin que por ello tampoco pueda decirse que el compositor se doblegue ante los moldes clásicos de los scherzi o rondos de sonata. Acentúa aquel carácter las constantes «reprises» del tema inicial, alternado con motivos temáticos que aparecen como variaciones del primero.

Puede decirse en general que la obra procede de la pluma de un compositor de sólida técnica, nuevo en el más auténtico sentido de la palabra (esto para quienes saben la diferencia que hay entre lo nuevo y lo novedoso), e interesante en lo que respecta a la explotación de las posibilidades, del piano dentro de un concepto estético y no puramente virtuosístico.

J. O. S.

José Pablo Moncayo.—«Tres piezas para piano». Ediciones Mexicanas de Música. 1948.

Un valioso aporte al repertorio contemporáneo de música de piano es la hermosa edición de estas tres obras de Moncayo. Se trata de un Allegro, Lento y Allegro Molto, concebidos casi como una sucesión de trozos difíciles de ser separados y escritos en general dentro de una simple estructura contrapuntística a dos voces. De los tres tiempos, el Lento central es el que preferentemente se mueve dentro de los marcos de una escritura más armónica que los otros dos. Los dos Allegros están, en cambio, más inclinados a ser clasificables dentro de lo que podría llamarse una invención a dos voces, basada en elementos temáticos muy simples.

La obra se presta, por sus características conceptuales y por la sencillez de sus exigencias técnicas, para ser empleada dentro del

repertorio exigido a un estudiante de piano en el grado medio. Muestra en general una clara línea tonal, no hay rarezas ni excentricidades y el material temático empleado pertenece al de un compositor de tendencia neo-clasicista, con ciertas referencias al lenguaje armónico de Béla Bartók. Dentro de la simplicidad de su estructura rítmica, existen problemas de gran interés en la alternación de compases de diferentes valores (3/4, 5/8, 7/8), en soluciones de gran similitud con algunas encontradas en el «Microcosmos» por el compositor húngaro nombrado.

La tercera de estas piezas tiene más bien contacto con el estilo de alguna de las obras para clave de Haydn o Mozart, en lo que se refiere al material temático empleado, no obstante estar su estructura armónica dentro de un concepto perfectamente actual. El neo-clasicismo de este Allegro Molto resulta especialmente acentuado por el empleo de una idea temática (2/4) en figuraciones de negras y corcheas, sobre una bajo arpegiado semejante a los que comúnmente empleara Mozart en sus Sonatas y Sonatinas. La escritura a dos voces, a la cual Moncayo permanece fiel a lo largo de todo este trozo, resulta especialmente fresca y al mismo tiempo rica, por su constante pulsación rítmica y por el ambiente armónico implícito en el bajo figurado.

J. O. S.

Lehmann, Lotte.—«*My Many Lives*». Boosey and Hawkes, Inc. Nueva York. 1947.

La personalidad de Lotte Lehmann en el arte lírico de nuestros días no precisa de mayores comentarios. Un libro en el que se recoge su varia experiencia de cantante, sus «muchas vidas» en escena y fuera de ella, tenía que alcanzar el rotundo éxito que acompaña desde su aparición, hace unos meses, al que glosamos ahora. Porque Lotte Lehmann no es tan sólo la artista insuperable, de una técnica perfecta y de un contacto ininterrumpido con las obras maestras de Wagner, Strauss y otros destacados renovadores de la escena musical, a través de una serie de años crecida. Es una intérprete para quien lo vital cuenta en primer término y que ha recibido de la vida precisamente sus mejores conocimientos. Desde la juventud, su despierta sensibilidad se ha enriquecido, antes que por lecciones o por textos, porque *supo vivir* el arte a cuyo servicio está. De los músicos, del presente o del pasado, con quienes ha tenido relación directa o por medio de sus obras, de los directores de orquesta con los que ha actuado y de sus compañeros en la interpretación de óperas y dramas líricos, ha extraído, como con sinceridad confiesa en estas páginas, lo esencial de cuanto nutre su espíritu de artista. «Nunca fui dueña de una gran técnica, dice; si todavía canto «bastante decentemente» es porque poseo una técnica que he desarrollado en años de experiencia directa de la música, más que por concentrados estudios».

La cantante que deslumbró a los espectadores de teatros euro-

peos, como la Opera del Estado de Viena, el Municipal de Hamburgo, la Gran Opera de París y el Albert Hall de Londres, y que en la actualidad es uno de los astros de primera magnitud en el Metropolitan de Nueva York, abarca en su «My many lives» la crónica sagacísima de sus propias vidas y de todas las otras que se movieron en torno. Parte de una pintura de cuerpo entero de Marie Gutheil-Schoder, «que fué mi modelo cuando yo era una joven cantante», para hacer desfilar por su escrito, y analizarlas en cuanto son, a personalidades como las de Leo Slezak, Richard Schubert, Lauritz Melchior y figuras de idéntico relieve, parejas inmortales de Lotte Lehmann en la Tetralogía de Wagner, en Otello de Verdi, en Ariadna en Naxos de Strauss, en el Wozzech de Berg, en tantas otras ocasiones decisivas...

No resistimos la tentación de transcribir las palabras de Lotte Lehmann en las que aclara su posición respecto a la guía de sus primeros pasos que fué, a la vez, quien la obligó a buscar, entre atracciones y «defensas», su propio camino. «Marie Gutheil-Schoder era una fanática de la exactitud. Sus papeles eran preparados hasta el último detalle, hasta la extrema perfección. Después, jamás alteraba nada, ni el matiz más pequeño. Se sentía perturbada en extremo ante la menor desviación de aquello que había establecido como bueno y definitivo, de aquello que terminaba por constituir su hábito. Cualquier variación, la consideraba inartística y como falta de disciplina. Claro es que al mismo tiempo era una actriz de gran temperamento, a pesar de que, como se ha dicho con frecuencia, tenía solo cabeza y no corazón (lo que yo no creo); podía uno quitarse el sombrero, de ser así, ante una cabeza que la permitía actuar aparentemente con tan genuina pasión. Pero su exactitud se hallaba muy lejos de mi carácter. No he podido nunca encadenarme a un gesto prescrito sin posibilidad de modificarse, ni menos a un «tempo» que no tuviese la suficiente fuerza de convicción para mí. Hubiera perecido de tener que ajustarme siempre a la misma cosa. De la misma manera que me es imposible comprender cómo un cantante de conciertos puede interpretar el mismo programa a lo largo de un país durante meses e incluso años, únicamente por estar seguro de su éxito, es imposible para mí entender a los actores que dicen: «ahora está bien; la ejecutaré de esta forma, de una vez para siempre, tantas veces como tenga que cantar esta parte».

La posición que en el párrafo anterior se descubre, firmemente mantenida por Lotte Lehmann a lo largo de su carrera, ha hecho de ella una artista en continua evolución, abierta a todo cambio, a toda sugerencia, dispuesta siempre a asimilar lo nuevo; el polo opuesto, en suma, de esas figuras anquilosadas en su celebridad, incapaces, cerrilmente obstinadas en mantener el gesto con que una vez fueron sorprendidas por la fama. No hay que decir el daño que han hecho y hacen al arte, que es cosa viva, los intérpretes autoplasmados, a favor de un éxito cualquiera, en lo que sientan por verdades inmovibles.

Esa inquietud vital, esa amplitud de espíritu de Lotte Lehmann fueron producto de un momento, por desgracia al parecer desvane-

cido, del arte europeo en que el impulso renovador contaba sobre todo. Se actuaba en ansia permanente de autenticidad, despreciando las glorias estereotipadas y «lo consagrado», a favor de la expresión sentida de verdad. El museo, las copias muertas de glorias remotas, cedieron su lugar a un arte, en la creación y en la interpretación, con razón de ser en cierto lugar y en cierto tiempo. La excepcional cantante vuelve a mostrarnos el secreto de uno de los rasgos sobresalientes de su personalidad cuando nos habla del ambiente en que se formó y lo compara con el de Estados Unidos, donde ahora se mueve. «Existe una gran diferencia, nos expresa, entre el concepto del repertorio que tenían los teatros alemanes de ópera y el de los norteamericanos. En Norteamérica no hay «premières». En Viena, durante años, yo acudí de una «première» a otra; los ensayos en escena no se interrumpían y apenas había terminado de aprender un papel, tenía que comenzar con otro nuevo. Parecerá que si de esta forma ganábamos en experiencia de la escena, decreciera nuestro dominio de lo fundamental. Pero cuanto más cantábamos, más avanzábamos en experiencia y en dominio del arte, más apreciábamos lo que significaba situarse ante un auditorio, lo que representaba vivir para sostener una reputación... Se acababa por llegar a un punto donde se comprendía cuánto era lo esperado de nosotros y lo arduo de satisfacer esa esperanza».

S. V.

LIBROS APARECIDOS

PARTITURAS

- BAL, ROSA, «Preludio», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- BAL Y GAL, JESÚS, «Cuatro Piezas», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- CHÁVEZ, CARLOS, «Canto a la tierra», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- GALINDO, BLAS, «Dos Canciones», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- GALINDO, BLAS, «Cinco Preludios», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- HALFFTER, RODOLFO, «Homenaje a Antonio Machado», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- HALFFTER, RODOLFO, «Sonata», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- MONCAYO, J. P., «Tres Piezas», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- SANDI, LUIS, «Diez Haikais», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- TELLO, RAFAEL J., «Pequeña Misa Fúnebre». Coro a Capella. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- STRAWINSKY, IGOR, «Orpheus». Ballet in three scenes. Full Score and Miniature Score. Boosey & Hawkes Ltd. Londres. Nueva York, 1948.
- MOZART, W. A., «Concerto for Oboe».