

EDICIONES

PARTITURAS

MIGUEL BERNAL JIMENEZ. —
CUARTETO VIRREINAL, *para
cuerdas (Ediciones Mejicanas de
Música A. C.).*

Desde que Manuel Ponce iniciara su labor de compositor y propulsor del ambiente musical mejicano hasta hoy, es fácil advertir en todos los compositores de ese país su adhesión permanente al nacionalismo musical, aprovechando el abundante material rítmico y melódico que les brinda el folklore criollo e indígena. En la misma tendencia, con ciertos ribetes de realismo, está el Cuarteto Virreinal de Bernal Jiménez, recientemente editado por Ediciones Mejicanas de Música, A. C.

La obra consta de cuatro movimientos. El primero es un «Allegro» en forma sonata basado en temas del folklore criollo. Todas las secciones se suceden sin solución de continuidad, por lo que se deduce que el autor se ha ajustado más al molde de la sonata clásica tal como la entendieron los primeros románticos, que como la observamos en los clásicos del siglo XVIII. El segundo movimiento es una «Sarabanda» con variaciones melódicas, contrapuntísticas y armónicas. El tercero es un «Minueto» muy movido, similar a lo que de la época que precede a la transformación de esta danza en «Scherzo». También el cuarto y último movimiento «Mosso e spigliato», está escrito a base de un tema de danza folklórica en seis octavos, ritmo que hallamos con mucha frecuencia en la música danzable del folklore criollo hispanoamericano.

En esencia, el cuarteto nos da una visión musical retrospectiva de la música popular y de salón, de la época del

Méjico Colonial. En efecto, los temas utilizados en el primero y último movimientos, así como la textura melódica, armónica, contrapuntística y rítmica general de ambos son de extracción popular, y nos recuerdan sus giros más corrientes. En cambio, la «Sarabanda» y el «Minueto» tienen menos sabor local, lo que es lógico si se considera que las danzas de los salones aristocráticos del tiempo de la colonia en muy poco o nada se diferenciaban de sus homónimas europeas, cuando no eran importación directa de la última pieza musicalailable, de moda en España.

Hemos detallado someramente la procedencia del material empleado por el autor de este Cuarteto, no porque la música folklórica nos merezca reparos de fondo en cuanto a sus posibilidades de explotación en creaciones artísticas de calidad. La Historia de la Música Occidental está plagada de ejemplos que demuestran hasta qué punto la música popular ha revitalizado las formas cultas del arte. Desde hace tiempo, los estetas marxistas, basados en la experiencia histórica, han sido los principales propugnadores del realismo artístico, incitando al estudio de las sanas y vigorosas formas de expresión del folklore para crear un arte más objetivo, accesible y humana, y restablecer así el nexo entre público y artista creador, perdido por causa del excesivo subjetivismo que ha predominado en el arte contemporáneo. Sin embargo, en ningún momento tales estetas han sostenido que la pintura debía ser fotografía, ni han confundido la crónica periodística con el cuento, ni menos, han propiciado en el arte musical la vuelta a un lenguaje que pertenece definitivamente al pasado, y cuya reactualización en nuestro tiempo

significa un anacronismo histórico. Si aplicamos por extensión las comparaciones citadas, podrá explicarse la objeción principal que hacemos al Cuarteto del compositor Bernal Jiménez: el trabajo de estilización es nulo o casi nulo, y el lenguaje empleado involucra una regresión a los primeros decenios del siglo XIX.

Existen dos posiciones que puede adoptar un compositor que pretende darnos una visión musical del pasado, o que utiliza formas y materiales que pertenecieron a una determinada época histórica: la de efectuar una reconstrucción apta para museo, lo que no tiene ningún interés como arte vivo, y es en definitiva una repetición inferior del estilo de los maestros de esa misma época. Esto se agrava cuando el estilo del compositor actual tiene concomitancias con el de Beethoven y Schubert, cuya música hoy es objeto de la más amplia difusión. Por su excesiva fidelidad histórica, el Cuarteto Virreinal debe ser incluido en esta categoría de obras. La otra posición es la del compositor que enfoca el pasado con la mente, la sensibilidad y los medios de nuestro tiempo, y el mejor modelo que se nos ocurre citar en este momento es el de la Sinfonía Clásica de Prokofieff. Creemos apenas necesario decir que nuestra manera de pensar está de acuerdo con este último punto de vista y no con el primero.

Similarmente a lo expresado en el párrafo anterior, un compositor que basa su obra en materiales folklóricos, puede tratarlos de varias maneras. Desde la adopción de una melodía en estado natural o la creación de temas sobre moldes folklóricos, hasta su desnaturalización por efecto del exagerado pulimento, existe un margen bastante amplio que el compositor puede aprovechar con relativa libertad. Se sabe que las melodías creadas por el pueblo tienen una armonía objetiva, natural, que es la que hace oír cuando las acompa-

ña con sus instrumentos característicos. En el caso particular del folklore criollo de hispanoamérica, cuando no han interferido influencias indígenas o no hay derivación de los modos arcaicos europeos, la armonía natural es la de los tres acordes principales. Pero el compositor contemporáneo no puede conformarse con esto, después de las conquistas armónicas realizadas desde hace un siglo a esta parte, y forzosa-mente tiene que apelar a la subjetivización armónica de la melodía, limitada solamente por la acertada valorización de los elementos autóctonos. Aquí empieza el arte; lo otro es academia. Y el mejor ejemplo que podríamos citar de lo que es la interpretación académica en la armonización que corresponde a una melodía, lo tenemos en las correcciones que Rimsky-Korsakoff efectuó en las obras de Mussorgsky. Se sabe quién tuvo razón después. Ejemplos que hasta donde puede llegar una buena estilización armónica y melódica en un compositor moderno, los tenemos en Falla y especialmente en Bartok.

En el aspecto que acabamos de comentar, el Cuarteto Virreinal de Bernal Jiménez padece de un simplismo que lo hace muy poco aceptable en nuestra época; porque entre la posición idealista del que crea música de avanzada para una «élite» y la regresión a un clasicismo que es remedo del tiempo en que tuvo su razón de ser, existe también un campo muy amplio en el que el compositor, aprovechando las posibilidades que brindan a su fantasía los recursos de la música moderna, puede hacer oír su individualidad funcionalmente, es decir, en un lenguaje comprensible para una mayoría que ha tenido algún contacto con la buena música.

Hasta ahora hemos formulado una serie de objeciones a esta obra; pero no todas sus facetas son negativas. Por ejemplo, sorprende en Bernal Jiménez su dominio acabado de la forma, el tra-

tamiento que da al movimiento de sonata que encabeza el cuarteto, así como el del «Minuet» y el del «Mosso e spigliato» merecen elogios. También ha sabido solucionar satisfactoriamente el problema de equilibrio total de la obra.

La técnica instrumental empleada es la misma que de la mayoría de los cuartetos de Beethoven y Schubert, y su ejecución no presenta más dificultades de las que se exhiben en las obras del mismo género de los autores citados.

Nuestras últimas palabras queremos dedicarlas al elogio de la imprenta mejicana. El Cuarteto Virreinal ha llegado a nuestras manos magníficamente editado por Ediciones Mejicanas de Música A. C. La calidad de la impresión es tal, que honra el progreso editorial de ese país y lo coloca a la misma altura de las mejores editoriales europeas y norteamericanas.

N. C.

DAVID DIAMOND.—PSALM, *para orquesta*. (*Southern Music Publishing Company. New York*).

Con el título antes mencionado, el distinguido compositor norteamericano presenta una obra breve, bien escrita, muy bien orquestada y clara que puede servir para integrar cualquier concierto sinfónico. De Salmo tiene el aspecto en cierto sentido coral y algo declamatorio de su parte central, en contraste con el recogimiento sombrío de los compases iniciales y finales.

D. S. C.

HECTOR VILLA-LOBOS.—FANTASIA DE MOVIMIENTOS MIXTOS, 1 ALMA CONVULSA, (*Southern Music Publishing Company Inc. New York*).

En una reducción con acompañamiento de piano, ha llegado esta obra

originalmente escrita para violín y orquesta. Se trata de una composición brillante y bastante exterior en que el autor de los «Choros» da rienda suelta a su facilidad innegable de escribir música. La obra no añade nada a lo que conocíamos de Villa-Lobos, pero se escuchará con agrado y dará margen para que un buen violinista luzca todas sus condiciones técnicas.

D. S. C.

AARON COPLAND. — TWELVE POEMS OF EMILY DICKINSON, (*Boosey & Hawkes Nueva York*).

Esta colección de canciones para canto y piano, dedicadas cada una a un compositor amigo, entre los cuales está Juan Orrego Salas, Alberto Ginastera y Camargo Guarnieri, comprende una nueva excursión del gran maestro Aarón Copland en el terreno del Lied que, él mismo dice, no había abordado desde 1928. En esta música uno advierte desde la primera hasta la última página la presencia innegable de un gran músico. Copland sabe, con los medios más económicos, animar los excelentes textos de Miss Dickinson, relativos a la expansión lírica de una notable poetisa frente a la naturaleza y a los problemas de la vida y la muerte. Uno piensa instintivamente en el espíritu de la música de los compositores de canciones del tiempo de John Dowland, con su buen gusto poético y el sentido de las proporciones tan bien ajustadas. Sin ningún formalismo ni sistema, Copland da la plena sensación de lo que es el buen lied: esto es concentrada esencia musical y fusión estrecha de literatura y música. A veces recurre a acompañamientos ambientales como en el primero de estos lieder y en el muy poético titulado «The world feels dusty» dedicado a Alexei Haieff. El N.º 6 «Dear March, come in!», dedicado a

Juan Orrego, es de una exquisita poesía. Copland agrega una excelente obra a su producción.

D. S. C.

MANUEL M. PONCE.—TRES POEMAS DE LERMONTOW.—(*Ediciones del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*).

Junto a la obra anterior que acabamos de comentar, debemos señalar estas tres canciones en que Manuel Ponce nos da también una buena contribución a la música de canto y piano. Originalmente Ponce se sirvió no del texto ruso, sino de su traducción francesa y la edición acompaña dicho texto con las versiones al español y al inglés. Las obras son atrayentes y finas, muy bien adaptadas al sentido poético. Pertenecen a la música que debía ejecutarse a menudo.

D. S. C.

FLORO M. UGARTE.—SONATA PARA VIOLIN Y PIANO.—(*Ediciones del Departamento de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina*).

He aquí una extensa e importante composición de un hombre que sabe escribir, que tiene un lenguaje bien asentado pero que no dice absolutamente nada fuera de hacer una Sonata más en el mundo. La obra se escuchará con agrado y dejará en paz a la gente que tiene miedo de que todo lo que se escribe hoy día signifique un peligro para las buenas maneras musicales.

D. S. C.

GAIL KUBIK. — GERALD Mc BOING (*Cuento Infantil*). (*Southern Music Publishing Company Inc. New York*).

La Columbia Pictures presentó los dibujos animados de esta divertida historia del niño que no podía hablar, porque todos los sonidos que emitía eran los que corresponden a cuanto instrumento de percusión se puede imaginar, a veces xilófono, tambores, tam tam, gong, campanas, platillos, fusta, etc. La obra obtuvo un premio, uno de esos famosos «Oscar» de la costa del Pacífico. La obra está escrita para un narrador, un pequeño conjunto de instrumentos de viento, piano, viola, violoncello y todos los instrumentos de percusión existentes, de los cuales algunos son ejecutados por el propio narrador. Musicalmente es una obra divertida, muy animada y brillante, admirablemente hecha para un dibujo animado y nada más.

D. S. C.

ALAN RAWSTHORNE. — CONCIERTO N.º 2, para piano y orquesta. (*Ed. Oxford University Press, Londres*).

Esta obra escrita por Alan Rawsthorne respondiendo al encargo hecho por el Arts Council para el Festival de Gran Bretaña celebrado en 1951, fué estrenada en el Festival Hall, por el pianista Clifford Curzon y la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent. La grabación de esta misma, realizada por Decca y la partitura impresa por Oxford University Press, en formato un poco más grande que el corriente de bolsillo, contribuirán en forma efectiva a la difusión de una obra, que prestigia a su autor y corrobora la importancia que día a día adquieren los músicos ingleses de la nueva generación.

Sus cuatro movimientos, escritos dentro de un lenguaje contemporáneo sin toques de excentricismo, claramente tonal y con predominio de una posición ciertamente neo-clasicista en lo que respecta al empleo de las formas, se enlazan dentro de un total de gran unidad estilística, donde se manifiestan dos factores principales: claridad de ideas y espontaneidad rítmica y melódica. En el terreno puramente técnico, este Concierto demuestra ser el producto de un compositor de gran maestría, que maneja con soltura y conocimientos la orquesta, y conocedor a fondo de los aspectos más típicos del instrumento solista.

El piano aparece tratado conforme a exigencias de clara procedencia liztiana, adaptadas sin dificultad a los elementos armónicos y rítmicos más propios a un idioma de nuestros días. La orquestación, sin ser recargada, es siempre brillante y se equilibra en forma natural con el solista, sin que ninguno de estos dos elementos se imponga en desmedro del otro. Hay en este sentido, una inteligente distribución de sus partes dialogadas, con aquellas en que el solista desempeña funciones concertantes frente al conjunto, y con los pasajes en que el primero tiene responsabilidades de figuraciones armónicas o rítmicas y acompañantes del discurso temático entregado a la orquesta. Todo ello contribuye a la constitución de un orden interno sólidamente establecido a lo largo de toda la obra, cuya esencia es el equilibrio y no la innovación.

El valor de este Concierto N.º 2, para piano y orquesta de Rawsthorne, reside, por lo tanto, en la solidez de su elaboración, en la espontaneidad y buen gusto de sus ideas y en el interés de su parte solista y orquestal, que sin apartarse de conceptos más bien académicos, los sabe utilizar con soltura expresiva, aunque sin una marcada individualidad.

No obstante sus cuatro movimien-

tos, *Allegro piacevole*, *Allegro molto*, *Adagio semplice*, y *Allegro*, se escuchan con interés; con el agrado de enfrentarse a una obra ágil en sus desarrollos, luminosa en su orquestación, sobre todo en el último tiempo, cuyo tema principal muestra un curioso contacto con el folklore mejicano, con algo de lo que Copland ya había planteado en *El Salón Méjico*. Por otro lado, no dudamos de la atracción que esta obra pueda presentar a los pianistas, puesto que les brinda constantes oportunidades de lucimiento técnico, sin que por esto se descuide la música, o ella se sacrifique en aras de un virtuosismo descontrolado.

J. O. S.

LUKAS FOSS. — CONCIERTO PARA OBOE Y ORQUESTA. (Ed. *Southern Music Publishing, Inc. Nueva York*).

Entre los músicos más dotados de la joven generación de compositores norteamericanos, figura el nombre de Lukas Foss, en quien su origen alemán, no le ha impedido adaptarse a todo lo más propio de la expresión artística del país de su residencia, lo que se ha manifestado con meridiana claridad en sus últimas obras, tales como sus dos cantatas «The song of song» o «The song of anguish» y en su ópera «The Jumping Frog», basada en un cuento de Mark Twain y grabada recientemente en discos por la compañía Lyricord.

En una cuidada y fina edición, *Southern Music Publishing, Inc.* acaba de entregar al comercio su Concierto para Oboe y Orquesta, escrito por Lukas Foss, respondiendo a un encargo de Whitney Tustin, durante los años 1947 y 1948.

La obra es ágil y expresiva, brillante en la parte solista y rica en todo su aporte temático; pero por sobre todo llama la atención, la efectividad de ésta,

lograda con las más absoluta economía de medios, hasta a veces, como sucede en las introducciones de los movimientos extremos, con un simple dibujo del oboe, sobre un pedal sostenido de la orquesta. La elegancia y variedad de la línea, bastan para llenar las necesidades expresivas de tales pasajes.

Hay en toda la composición un acento popular, exteriorizado con finura e inteligencia, que a excepción de su segundo movimiento donde el título puntualiza que está basado en «un canto folklórico siciliano», no establece referencias a un folklore determinado, sin embargo evoca la atmósfera propia a algunas obras de Bela Bartok. Esto se percibe especialmente en el tercero de sus movimientos, Moderato-Allegro, donde incluso la fisonomía rítmica y tratamiento armónico, nos recuerda algunos trozos del Mikrokosmos.

Sin embargo en medio de esta sólo aparente dispersión de elementos, la obra aparece unificada, dentro de formas de expresión muy personales, donde el sello norteamericano se hace sentir con nitidez y espontánea asimilación.

Este Concierto para oboe y orquesta de Foss, no reviste dificultades extremas, ni para el solista ni para la orquesta, lo que además de todas las razones aducidas para demostrar su valor artístico, aumentará sus posibilidades de ejecución.

J. O. S.

VIRGIL THOMSON. — SERENATA PARA FLAUTA Y VIOLIN. (Ed. Southern Music Publishing, Inc. Nueva York).

Entre París y Nueva York ha transcurrido la existencia de este insigne compositor y crítico norteamericano, y este hecho no es indiferente a su creación, que recoge por iguales partes una influencia marcadamente francesa jun-

to con aquellas características propias a la música de su país natal.

Decir que su Serenata para flauta y violín, recientemente publicada por Southern Music Publishing, Inc. se da a veces la mano con Copland o Piston y otras con Poulenc o Ibert, es definirla en lo que es la síntesis de su estilo.

Esta obra fué escrita en París (Noviembre de 1931), y el aporte americano se percibe más bien en su fisonomía técnica, mientras lo francés aparece constantemente planteado en su contenido, donde predomina una cierta ironía y frivolidad muy propia de los nuevos músicos parisienses, o más bien de los que en la época en que Thomson escribió su Serenata, constituyan su admiración. Si entonces lo eran, Poulenc, Ibert e incluso el recuerdo de Satie, con quien el compositor americano demuestra un estrecho contacto, hoy es Messiaen, quien le debe en gran parte la difusión de su obra en Estados Unidos.

La Serenata para flauta y violín de Thomson, escrita dentro de modestas exigencias técnicas para cada uno de los instrumentistas, se divide en cinco movimientos cortos, pequeñas caricaturas, finamente realizadas, de una Marcha, Aria, Fanfarria, Fioritura e Himno. Cada uno de ellos, son microscópicos bosquejos, productos más bien de una improvisación intrascendental, que no se resiste a ser escuchada con cierto agrado y olvidada con la misma velocidad con que transcurre la obra.

J. O. S.

BENJAMIN BRITTEN.—LACHRYMAE, OPUS 48, para viola y piano. (Ed. Boosey & Hawkes, Londres).

La capacidad productora de Britten es un fenómeno único en nuestro siglo, y por el contrario de lo que a nuestro modo de ver han declarado con cierta

superficialidad algunos críticos, de que esto lo ha impulsado a escribir obras que revelan un escaso sentido autocrítico, pensamos que cada una de sus composiciones están animadas por una musicalidad digna de un talento tan excepcional como el número de obras que de tiempo en tiempo entrega al público, ya sea respondiendo a los encargos que se le hacen, como a la fuerza incontrolable de sus necesidades creadoras.

Acaba de llegar a nuestras manos una obra que pertenece a la primera de estas categorías, es decir escrita para William Primrose, titulada «Lachrymae, reflections on a song of Dowland» para viola y piano, en una cuidada edición de Boosey & Hawkes, publicistas de la totalidad de sus creaciones. Ella es una prueba más del dotado temperamento de Britten, el que nunca deja de expresarse sino en términos de la más cálida emoción, de la más auténtica musicalidad y de una técnica digna de un maestro de la más alta jerarquía.

Sin solución de continuidad se suceden en esta creación, una serie de movimientos cortos, que más bien corresponden a un cierto tipo de comentarios musicales alrededor de un tema de John Dowland, que propiamente a variaciones. Es una especie de «tombeau» destinado a recordar al insigne madrigalista inglés del siglo XVI, en que cada una de sus partes, recogen con abierta sensibilidad el espíritu arcaico de esta música y lo adaptan a una atmósfera armónica muy típica de este compositor, que tanto nos recuerda los Sonetos de Miguel Angel como los de John Donne, ciclos de canciones que pueden tenerse como lo más hermoso que se haya producido en su género en la música contemporánea.

En Lachrymae se constata la presencia de una música estrictamente organizada y con la natural fluidez y libertad de un temperamento que sólo res-

ponde a la necesidad de los dictados emocionales, es decir de la diversidad arraigada en la unidad, donde por simple y común que sea el material empleado, el genio le imprime constantemente un carácter de revelación espontánea.

Britten ha sido siempre un maestro completo en el dominio de sus procedimientos técnicos y elementos musicales, sin que por ello haya caído en fórmulas o arquetipos determinados. Su constante recurrencia a las formas de variación, empleadas en el movimiento lento de su Sinfonietta opus 1, o en el «Young Person's Guide to the Orchestra», opus 34, presente en cierto sentido en la obra que comentamos, lo ha impulsado naturalmente a enfocarla en las formas más diversas, hasta el punto que a pesar de su común procedencia, no se puede establecer un plan constructivo general; su ingenio e inventiva, lo conduce siempre a tomar caminos diferentes sin atentar contra la necesaria unidad de conceptos o la clara orientación de sus ideas.

La forma ha sido siempre un motivo de fundamental preocupación en este compositor, pero en su empleo ha sabido apartarse de lo académico, adaptándola con soltura y creciente experiencia a las necesidades propias de la música.

Tales conceptos aparecen sintetizados con elocuencia en la obra comentada, que a pesar de sus modestas proporciones significa un valioso aporte a la escasa literatura originalmente escrita para viola y piano.

J. O. S.

LUIS GIANNEO. — *COPLAS, para canto y piano. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires).*

Basadas en poesías populares argentinas, estas seis Coplas de Gianneo, editadas por Ricordi, constituyen un aporte más al amplio repertorio de com-

posiciones para canto y piano que figura en los catálogos de esta empresa publicitaria.

Luis Gianneo, en ésta como en otras de sus creaciones, demuestra ser un compositor de ideas claras, un inteligente adaptador del folklore a las necesidades técnicas de la música contemporánea y un artífice de probada competencia. La estilización de los ritmos folklóricos de cada una de estas coplas, ha sido realizada con finura de conceptos, sin que por la prosecución de un deliberado eclecticismo, se encubra la esencia del espíritu popular, como tampoco, por irse al extremo opuesto, se caiga en una mera reconstitución de lo regional. En esta obra se ha mantenido el justo término medio, dentro de un total bien equilibrado, donde las preferencias por algunas de sus seis canciones, no es más que materia de gustos personales, puesto que en todas se hacen presentes por parejo las bondades de la creación.

A nuestro modo de pensar, y en el terreno señalado anteriormente, preferimos la primera, la quinta y la sexta, por encima de las otras tres, sin que por ello se entienda que las que no aparecen favorecidas por nuestra selección merezcan ser descartadas en una serie que consideramos debe cantarse completa.

J. O. S.

DARIUS MILHAUD. — VIGESIMOSEXTO CUARTETO DE CUERDAS. (*Ed. Heugel et Cie. Paris*).

Este músico francés cuya experiencia en el Cuarteto de Cuerdas, puede contarse entre las más desarrolladas de hoy día, dedica la vigésimosexta obra de este género, a su esposa Madeleine «pour le 25e anniversaire de notre mariage».

Como todas las demás, ésta demuestra un fácil manejo del mencionado conjunto, dentro de un estilo donde la acos-

tumbrada politonalidad de las últimas obras de Milhaud, aparece suavizada por sus figuraciones melódicas donde predomina el movimiento conjunto, por encima de los grandes saltos de intervalos. No podría decirse que en este cuarteto se ha hecho uso de una técnica preferentemente contrapuntística, no obstante cada una de las líneas aparecen tratadas como partes reales dentro de un conjunto que en sus fundamentos responde a las necesidades de un esqueleto armónico, que es germen regulador de la obra. La imitación por ejemplo, se produce dentro de los marcos de determinadas armonías, establecidas «a priori», o de encadenaciones de acordes ordenados conforme a un sentido cadencial perfectamente libre, o en todo caso desprendido de cualquier concepto académico.

Hay en esta obra un elemento poético, que tan pronto se resume en atmósferas de gran intimidad, como traduce sentimientos de un impulsivo optimismo. Lo primero lo encontramos planteado en sus movimientos impares, «Tendre» y «Doux et calme», aunque en el último de éstos con una mayor dosis de patetismo; y lo segundo en los movimientos pares, «Vif» y «Animé». Cuanto de todo esto responde a un plan previamente establecido por el compositor no lo sabemos, pero el caso es que esta secuencia dramática resulta ser lo más característico de la obra, hasta el punto de hacernos pensar que su desarrollo está regulado por un programa literario. Incluso pueden establecerse algunas recurrencias temáticas, o más bien de incisos melódicos, como sucede con las primeras tres semicorcheas muy típicas del primer movimiento y el tresillo con que se inicia el cuarto movimiento, también motivo dominante en éste.

Una escritura sólidamente encauzada dentro de los preceptos técnicos más propios a los instrumentos de arco, es la que mantiene el interés constante

de la mencionada obra, a lo cual se agrega para favorecerla, toda la frescura de sus ideas, la claridad con que éstas se expresan y el tratamiento muy personal de un compositor cuyo estilo es inconfundible, y que en esta obra se manifiesta sin titubeo alguno. Las exigencias técnicas de esta obra, no son desmedidas, si en esta categoría extrema pudiéramos situar, por ejemplo, los cuartetos de Bela Bartok, pero al mismo tiempo exigen un profesionalismo bien experimentado en obras contemporáneas, es decir, requiere su ejecución de intérpretes de la madurez suficiente como para dar relieve a partes instrumentales que pueden serle cómodas desde un punto de vista mecánico, pero que necesitan de una gran concentración musical.

J. O. S.

DOMINGO SANTA CRUZ. — CANTARES DE PASCUA OP. 27, *para voces femeninas «a cappella»*. (Ed. Peer International Corporation, Nueva York).

En los momentos de entrar en prensa este número de la R. M. CH., recibimos la excelente edición que Peer International Corporation, ha hecho de la colección de Cantares de Pascua de Domingo Santa Cruz, en diez cuadernillos separados, tamaño octavo, impresos con claridad tipográfica, hermosa composición y buen papel.

Los textos de cada uno de estos cantares, algunos originales del compositor y otros tomados de la tradición popular, —a excepción de los N.ºs 6 y 7 que pertenecen a la liturgia de Navidad,— han sido traducidos al inglés por Hugh Ross con profunda penetración del espíritu literario de éstos y acertada sincronización con la línea vocal.

El tratamiento coral de esta colección va desde los más simples ejemplos

escritos a dos voces (soprano y contralto), hasta el empleo de un doble coro de sopranos, mezzo-sopranos y contraltos. Todos ellos revelan la mano maestra de un compositor formado dentro de la más recia disciplina del contrapunto y el más absoluto dominio de la tradición coral del renacimiento y del barroco, aplicada en el caso presente, a un lenguaje de amplias proyecciones contemporáneas, cuyo parentesco con el de Hindemith no impide que el compositor chileno se exprese en los términos más personales, especialmente individualizados por sus constantes referencias al folklore (N.ºs 2, 3, 5 y 8) al motete arcaico castellano (N.ºs 6 y 7) o al romance tradicional español (N.º 10). En las citadas referencias se percibe claramente la posición de un músico auténtico, que recurre a los elementos del folklore, —como sucede en los casos señalados—, sin tratar de hacer una falsa reconstitución de éste, sino que adentrándose en el espíritu mismo de su contenido y materializándolo con miras a expresarse en los términos más puros de su arte.

El analizar, aunque superficialmente estos Cantares de Pascua de Santa Cruz, nos hace ver la inmensa capacidad de su mente creadora y el insospechado alcance de su dotada naturaleza de artista, capaz de llegar a una perfecta síntesis y estilización de aquel torrente contrapuntístico, que por otro lado fluye en sus obras corales de mayor envergadura, como lo son su Cantata de los Ríos de Chile opus 19, para coro y orquesta, o sus Madrigales «a cappella» del opus 16, 17 y 28.

En los más simples como también en los más elaborados de estos cantares, se percibe una profunda apreciación de lo que es en esencia la materia coral, de la perspectiva que debe existir entre las diferentes partes reales del conjunto, de la necesidad de mantenerse dentro de un trazado lineal muy nítido, sobre todo en aquellos pasajes

en que entre las voces se producen roces armónicos de cierta complejidad. La consideración de los aspectos señalados, permite a estas obras el poder ejecutárselas con relativa facilidad, sin que la novedad de sus elementos musicales constituyan un escollo para alcanzar una apropiada interpretación.

Aunque la impresión en cuadernillos separados de cada una de sus partes, anticipa la posibilidad de una ejecución parcial, la serie completa ha sido

ordenada de manera que contrasten unas con otras, dentro de un total bien proporcionado y de la necesaria variedad.

Los sentimientos de ternura, austeridad, regocijo, meditación y vivacidad que en estos cantares se hacen presentes, son la médula de su discurso expresivo y la solidez de una realización plenamente lograda, su mérito artístico más sobresaliente.

J. O. S.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

SINFONICAS

LUDWIG VAN BEETHOVEN.—Sinfonía N.º 5 en do menor op. 67. Orquestación: 3223-2230-timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

LUDWIG VAN BEETHOVEN.—Obertura Coriolán op. 62. Orquestación: 2222-2200 timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

JOHANNES BRAHMS. — Variaciones sobre un tema de Haydn. (Coral de San Antonio) op. 56 a. Orquestación: 2223-4200 - Timbal, percusión y cuerdas. Con una nota biográfica de Hubert Foss e Introducción de Gordon Jacob. (Ed. Pinguin Books Limited, Harmondsworth, Midlesex, Inglaterra).

DAVID DIAMOND. — Salmo para gran orquesta. Duración, 7 minutos. Orquestación: 3333-4331-Timbal, percusión, 2 arpas, piano y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

FELIX MENDELSSOHN. — Sinfonía N.º 5 en re mayor op. 107 «Reforma». Orquestación: 2223-2230-timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—Cosi fan tute. Obertura. Orquestación: 2222-2200, timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—La Flauta Mágica. Obertura. Orquestación: 2222-2230, timbal y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

W. A. MOZART.—Sinfonía N.º 39 en mi bemol K. 543. Con una nota biográfica de F. Bonavia e Introducción de Gordon Jacob. (Pinguin Books Limited, Harmondsworth, Midlesex, Inglaterra).

FRANZ SCHUBERT.—Sinfonía N.º 8 en si menor «Inconclusa». Con notas analíticas de E. Lindenberg y reproducción de dos páginas del manuscrito original de Schubert.

JOHN STRAUSS.—El Murciélago. Obertura. Orquestación: 2222-4230, timbal, percusiones y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

ORQUESTA DE CAMARA

CHARLES E. IVES.—Tone Roads N.º 3. Duración: 9 minutos. Orquestación: flauta, clarinete, trompeta, trombón, percusión, cuerdas y piano

«ad Libitum». (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

GAIL KUBIK.—Folk Song Suite, duración: 10 minutos. Orquestación: 1121-2210, timbal, percusiones, piano y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

SILVESTRE REVUELTAS. — Ocho por Radio. Duración, 6 minutos. Orquestación: clarinete, fagot, trompeta, percusión y cuerdas. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

SOLOS CON ORQUESTA

ALAN HOWHANESS. — Oración de San Gregorio, para trompeta y orquesta de cuerdas. (Ed. Peer International Corporation Nueva York).

CONJUNTOS DE CAMARA

HENRY COWELL. — Sailors'Hornpipe, para cuatro saxofones. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

DAVID DIAMOND. — Chaconne, para violín y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

ROGER GOEB.—Prairie Songs para Quinteto de vientos. (1. Evening, 2. Dance, 3. Morning). (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

ROGER GOEB.—Suite para trío de vientos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

VINCENT PERSICETTI. — Senade N.º 3 op. 17, para violín, cello y piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

SILVESTRE REVUELTAS. —Cuarteto de Cuerdas N.º 1. (Ed. Southern Music Publishers, Inc. Nueva York).

ROBERT STARER.—Cinco Miniaturas para Quinteto de Instrumentos de bronce: 2 trompetas, 2 cor-

nos y un trombón. (Ed. Southern Music Publishing, Inc. Nueva York).

ROBERT WARD.—Primera Sonata para violín y piano. (Peer International Corporation. Nueva York).

CORALES

JACOB AVSHALOMOV.—«Of man's mortalitie». Ciclo Coral en tres partes. Para cuatro voces mixtas a cappella. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

HENRY COWELL. — «Spring at Summer's end» para coro femenino a cappella. SSA (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

ALEXANDER EGOROV. —«Spring Round», para coro mixto a cappella.

SSAATTBB. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

HERBERT HAUFRECHT.—«Speak, for you must!» para coro masculino a cappella TTTBB. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

WALLINGFORD RIEGGER. — «In Certainty of Song» op. 46. Cantata para voces solistas, coro mixto con Orquesta de Cámara. Reducción para canto y piano. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

TIBOR SERLY.—«The Playful Shepherd» para coro mixto. SATTBB y piano. (Ed. Southern Music Publishing Inc. Nueva York).

FERNANDO FRANCO.—«Oh señora» «Parse Mihi Domini» «Plegaria de la Virgen» para voces mixtas a cappella. SATB. Colección de Motetes de los Archivos Mejicanos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

FRUCTUS DEL CASTILLO. — «Monstra te Esse Matrem» para voces mixtas a cappella SATB. Colección de Motetes de los Archivos Mejicanos. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

PIANO

- GUILLERMO CASES. — Música de España; 14 bocetos para piano, escritos a la memoria del pianista español Ricardo Vignes. (Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires).
- ANDRES SAS.—Preludio y Toccata, sobre un tema del Folklore Peruano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- A. ADNAN SAYGUN.—«Inci 'nin Kitabi», Siete Piezas para piano. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

DOS PIANOS

- W. A. MOZART.—Sonata en do mayor K. 19 D., editada por Howard Ferguson con una introducción de Hyatt King. (Ed. Oxford University Press. Londres).

ORGANO

- TIBOR SERLY.—Elegía Americana. Con registración para órgano Hammond. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).

CANTO Y PIANO

- RICHARD BALES.—«Mary's Gift», Canción de Navidad sobre un texto de Dorothy Calaway. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- SUZANNE BARON.—Nueve Canciones Andaluzas, sobre textos de García Lorca. (Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires).
- DAVID DIAMOND.—«My Spirit will not Haunt the mound», sobre un texto de Thomas Hardy. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- WILLIAM FLANAGAN. — «Heaven Haven» sobre un texto de Gérard Manley Hopkins (Ed. Peer Inter-

- national Corporation. Nueva York).
- CHARLES E. IVES.—«A night Song» (Texto de Thomas Moore). «Ilmenau». (Texto de Goethe). «Lincoln, the Great Commoner». (Texto de Edwin Markham). (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- MIGUEL SANDOVAL. — «Lullaby». Texto de Miguel Sandoval. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- SERGE SAXE. — «Wedded Souls». Texto de Percy B. Shelley. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- CLIFFORD SHAW. — «To you». Texto de Walt Whitman. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).
- ELIE SIEGMEISTER. — «Lonely Star». Texto de Elie Siegmeister. (Ed. Southern Music Publishing Company, Inc. Nueva York).
- ROBERT WARD. — «Sorrow of Mydath». Texto de John Masefield. (Ed. Peer International Corporation. Nueva York).

LIBROS

- VICENTE T. MENDOZA. — FOLKLORE DE SAN PEDRO PIÉDRA GORDA. (Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes. Méjico. 1952).

Esta monografía, recién publicada en Méjico, instituye un modelo en su género. Está editada lujosamente en gran formato y 500 páginas. Música anotada, croquis, mapas, figurines y estampas en colores, dan carácter exhaustivo al paciente y magno trabajo de los folkloristas Vicente T. Mendoza (del Instituto de Investigaciones Estéticas) y Virginia R. R. de Mendoza (de la Sociedad Folklorica de Méjico).

No solamente esta obra honra a los autores, sino al Congreso Mejicano de Historia, al cual contribuye; y, al Instituto Nacional de Bellas Artes (Se-