

## EDICIONES MUSICALES

*Salazar, Adolfo.—«La Música en la Sociedad Europea». Tomos III y IV. Ediciones «El Colegio de México». México. 1947.*

Sin lugar a dudas, no hay en la esfera de la investigación o de la crítica musicales contemporáneas en lengua castellana una figura que pueda disputar a Adolfo Salazar el relieve alcanzado por su extensa y valiosa producción. No hemos de enumerar ahora a libros todos ellos de publicación relativamente reciente,—el más antiguo de hace unos quince años,—y de tanto significado que se hallan en la memoria de cuantos se interesan por los problemas de la música. Algún día hemos de considerar el conjunto de esa obra que no tiene parangón en ninguno de los aspectos que abraza con las llevadas a cabo por otros investigadores españoles o hispano-americanos de nuestros días. La continuidad en el esfuerzo, el tesón de Salazar se cuentan entre sus brillantes cualidades.

Desde hace unos dos años, Adolfo Salazar ha venido ofreciendo a sus lectores la aparición de un extenso tratado sobre «La Música en la Sociedad Europea». Los dos últimos tomos, tercero y cuarto, correspondientes a la transición del siglo XVIII al XIX y a un panorama completo del Romanticismo, seguido hasta las tendencias que de él se derivan y vienen a morir en las primeras décadas de nuestro siglo, son los que motivan la presente reseña bibliográfica. «La Música en la Sociedad Europea» se detiene alrededor de 1920. Un tomo sobre «La Música Moderna» enlaza con los cuatro ofrecidos por El Colegio de México para completar con el estudio de los músicos actuales la grandiosa perspectiva trazada por Salazar en más de tres mil páginas de apretado texto.

El tomo tercero de «La Música en la Sociedad Europea» contiene las partes sexta, séptima y octava de la obra general; se estudian en ellas las postrimerías del siglo XVIII y las etapas comprendidas entre 1800 y 1830 y entre esta fecha y 1860. Es decir, la incubación y el pleno desarrollo del movimiento romántico. Salazar aporta nuevos puntos de vista y una documentación prolija a la consideración del agitado período, que trata con la sagacidad y la finura que le son características. El desorden que en otras ocasiones hemos censurado a los trabajos de este escritor, está por entero vencido. Se ve que ha precedido a la redacción definitiva de las presentes páginas un intenso trabajo de síntesis y ello las beneficia en claridad de exposición, en lo concentrado de su contenido.

Como en las partes anteriores de «La Música en la Sociedad Europea»,—y en ésta con mayor motivo,—se consagra un extenso capítulo a relacionar las manifestaciones del Romanticismo en las otras artes para, a continuación, precisar el influjo que ejercieron sobre el mundo de los sonidos. El entrecruce y amalgama que en el París de 1830 se producen de tendencias,—poéticas, dramáticas y pictóricas,—de los romanticismos más tempranos inglés y alemán,

dan a la capital francesa y al arte que en ella nace un sello de *romanticismo revolucionario* hasta entonces inédito. Cuanto en los fríos climas ingleses o del norte de Alemania se mantuvo en la ensoñación brumosa del pasado, en el dulce, internamente apasionado, delirio lírico, crepita con extraordinaria violencia en el único romanticismo latino que tuvo resonancias auténticas fuera de los límites locales. En París y en 1830 nacen el «Hernani» de Víctor Hugo, la «Sinfonía Fantástica» de Héctor Berlioz y «Rojo y Negro» de Stendhal. Por relativo que sea el valor de estas obras, excluida la novela de Stendhal, el caudal que pusieron en movimiento ha alimentado lo mejor del espíritu de más de un siglo de febril producción artística.

París, centro del romanticismo musical, cuando menos en las décadas que se extienden de 1830 a 1850, irradia a toda Europa el nuevo sentido, la violencia batalladora que adquiere el movimiento. Hasta Wagner acudirá a la capital francesa en busca de los laureles que puedan unirla como auténtico reformador romántico. El episodio es de sobra conocido y sus consecuencias en el furioso germanismo de Wagner de sobra comentadas. A la manera de corazón gigante, cuyo último latido llega hasta los confines de la cultura del siglo XIX, París substituye por entero a Viena en su hegemonía. Adolfo Salazar, conocedor finísimo de aquel tiempo, traza un panorama lleno de sugerencias y de hallazgos. Toda esa gran época que en París o por París alienta, llena de brillantéz hasta las proximidades de años que nos son muy cercanos, es seguida por el crítico español en sus menores rasgos. Cuando la convulsión romántica se debilita y la música discurre por los pedantescos caminos del post-wagnerismo, para hacerse teosófica, psicológica, moralizante, etc., el buen gusto francés no toma de esas turbias corrientes sino el lé-gamo con que fecundar el arte de Debussy hacia rumbos opuestos.

La última parte del tercer tomo de «La Música en la Sociedad Europea» se ocupa del período aludido, que se cierra con un interesante capítulo sobre el romanticismo español, ya dentro del volumen siguiente. El valor de la música que encierra este movimiento en España es bastante desmedrado, pero la importancia de los factores de toda índole que en él intervienen y su peculiarísima fisonomía son esenciales para comprender, no sólo la trayectoria de la música española en nuestro siglo, sino de la hispanoamericana. Mal conocido y peor estudiado aquel período en la mayoría de las historias de la música que gozan de gran circulación, Salazar ofrece un material de primera mano, inestimable para quienes se interesen por conocer el complejo fenómeno de la evolución musical en los países de habla española cuando el siglo XIX se cierra.

«La Música en la Sociedad Europea» termina con unas acertadas consideraciones sobre la música a comienzos de la etapa contemporánea. Ya dijimos que ésta es objeto de un estudio detenido en otro libro del mismo autor publicado con anterioridad, al que debe remitirse el lector para abarcar completa la amplia trayectoria.

La edición de la obra que comentamos, hecha por El Colegio de México, en su aspecto físico deja bastante que desear. Ello no sería

muy grave cuando, al parecer, se ha pretendido hacer una publicación barata, sin trabas en su alcance para cuantos se interesan por estas materias. Lo peor del caso es la cantidad de erratas de que están plagados los cuatro tomos. A pesar de las extensas fés de erratas agregadas, son muchas las que se dejan por subsanar al buen criterio del lector. Una obra del significado de estos libros de Salazar esperamos que pronto se reedite, con una presentación más cuidada, en el aspecto sustancial aludido y en los demás también. Sólo beneficios podrían deducirse de tal esfuerzo.

SALAS VIU.

*Beaumont, Cyril W.—«Ballet Design. Past and Present». The Studio Publications. Londres-Nueva York. 1946.*

La revista mensual de Bellas Artes y Artes Aplicadas «The Studio», una de las más prestigiosas de su clase, hace algún tiempo ha emprendido la edición de una serie de libros, excelentemente presentados, en los que se consideran diversos aspectos del arte contemporáneo.

No creemos que nadie pueda competir con Cyril W. Beaumont en su conocimiento de la danza artística, y del ballet en particular. Ha sido y es uno de los primeros historiadores que con sensibilidad y verdadero rigor científico ha desenmarañado los tortuosos caminos marcados por la evolución de este género de arte, desde el Renacimiento hasta los días que corren. Su «Complete Book of Ballets», publicado en 1937, sólo al lado de las obras de Levinson, Kirstein y Haskell puede colocarse entre las más notables escritas en nuestra época. Para no hablar de su «Romantic Ballet» que es ya un tratado clásico en estas materias. A Cyril de Beaumont encomendó «The Studio» ordenar las casi trescientas láminas que componen la publicación a que nos referimos y los breves y sustanciosos comentarios al pie de ellas. El trabajo realizado habla con elocuencia del acierto de los editores en la elección de su colaborador.

Los amplios conocimientos de Beaumont se aplican en este caso a presentar, en relevantes ejemplos, la historia del diseño artístico—vestuario, escenario,—en la historia del Ballet. Los modelos provistos en ambos aspectos por los más geniales animadores de la danza escénica, se nos ofrecen en una sucesión de cinco siglos sobremañera ricos de acontecimientos. Porque, al margen de lo que el Ballet mismo representa, esta colección de grabados es diáfano espejo en que se retratan cambios en el *estilo de vivir*, en las maneras y gustos sociales de las diversas épocas y naciones, que agregan otros intereses sobre el específico que la obra tiene.

«Ballet Design», como pórtico al material gráfico que lo informa, contiene una valiosa síntesis del desarrollo de la danza teatral desde sus orígenes. Sobre ese panorama, las reproducciones de decorados y vestidos aportan una visión inapreciable, por su precisión y riqueza, de la historia de la danza. Muchas de esas reproducciones son fruto

de una investigación de varios años en bibliotecas y archivos particulares y aparecen por primera vez al alcance del público. El material está dispuesto por orden cronológico. Desde los «trionfi» italianos y las mascaradas inglesas al «Ballet Comique de la Reine», de éste a los ballets de corte de Luis XIV y a los de Rameau y Noverre, en la etapa final del clasicismo francés. El Ballet Romántico y la infinitud de las tendencias modernas ocupan la mayor parte de las doscientas seis páginas del libro. Una idea de hasta qué punto ninguna de las corrientes contemporáneas es olvidada, puede darla el hecho de la atención prestada, no sólo a escuelas como la de Jooss, Mary Wigman, Laban, Rolf de Maré, Sadler's Wells u otras de parecido relieve internacional, sino a las más recientes de países americanos. Los ejemplos del «American Ballet» de Estados Unidos o de la Compañía de Ballets Mexicanos son elocuentes del progreso y la vitalidad que el arte de la danza está logrando en este hemisferio.

S. V.

*Boletín Latinoamericano de Música. Publicado por el Instituto Interamericano de Musicología del Uruguay. Año VI. Tomo VI, consagrado a la música de Brasil. Río de Janeiro. 1946.*

El emprendedor espíritu y la inagotable capacidad de trabajo de Francisco Curt Lange, nos muestran, en el último tomo del Boletín Latinoamericano de Música, un fruto más de los muchos alcanzados por ese destacado animador del americanismo musical. El Boletín Latinoamericano ya consagró algunos de sus volúmenes anteriores a trazar la fisonomía, en cuanto a la música se refiere, de varias naciones de este Continente. La ahora elegida es el Brasil y basta nombrarla para comprender cuál es la envergadura del trabajo propuesto... y cumplido sin merma.

El tomo VI del Boletín Latinoamericano fué dirigido por el profesor Curt Lange y por una Comisión de especialistas brasileños nombrada al efecto por el Ministerio de Educación de aquel país. La integraron:

Oscar Lorenzo Fernández, Andrade Muricy, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Brasílio Itebere da Cunha, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Heitor Villa-Lobos. Este último como Presidente de la Comisión.

Planearon los distinguidos músicos e investigadores de la música nombrados la realización de los trabajos que componen el volumen, dándole un carácter panorámico de la vida musical brasileña en todos sus aspectos. A pesar de la rigurosa selección de los trabajos encomendados que se impusieron los confeccionadores del Tomo VI del Boletín Latinoamericano de Música, el número y la extensión de aquéllos hizo imposible su cabida en un solo volumen. Así el tomo consagrado al Brasil constará de dos grandes volúmenes; el ya aparecido, que contiene seiscientas páginas en gran formato, más un suplemento musical de casi doscientas páginas, y una se-

gunda parte, aproximadamente del mismo tamaño, formado también por una serie de ensayos y un suplemento musical en ediciones separadas. A estas fechas, los editores creen que una tercera parte tal vez sea necesaria para recoger la totalidad de los estudios llevados a cabo por prestigiosos eruditos en la música culta y folklórica de esa nación.

Nada puede dar mejor idea del contenido de esta obra ingente que el sumario de los trabajos que encierra. Lo transcribimos a continuación. El primer volumen está formado por los siguientes trabajos: Lange, Francisco Curt: A manera de prólogo.—Andrade, Mario de: As danças dramáticas do Brasil.—Herskovits, Melville J.: Tambores y tamborileiros no culto afro-brasileiro.—Sinzig, Pedro: Uma raridade bibliográfica. A primeira edição da «Arte de Canto Chao» de Pedro Thalesio.—Santos, Samuel Arcanjo Dos: Memorial de um ex-aluno de Conservatório.—Ferreira, Ascenso: O Maracatú.—Sprague Smith, Carleton: Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte América.—Souza Lima, Joao: Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos.—Oliveira, Valdemar de: O frevo e o passo de Pernambuco.—Belfort de Mattos, Dalmo: O Caterete.—Grassi Fagundes, Heloisa: Novas bases para o aprendizado musical infantil.—Mello Carvalho, Irene da Silva: O Fado. Um problema de aculturação musical luso-brasileiro.—Estrela, Arnaldo: Música de Câmara del Brasil.—Lorenzo Fernández, Oscar: A contribuição harmonica de Villa-Lobos para a música brasileira.—Sinzig, Pedro: O Pontifical de Santa Cruz, Coimbra.—Itibere, Brasílio: Ernesto Nazareth na música brasileira.—Braunwieser, Martim: Cegos pedintes cantadores do Nordeste.—Bevilacqua, Octavio: Música sacra de algunos autores brasileiros.—Alvarenga, Oneyda: A influencia negra na música brasileira.—Lange, Francisco Curt: La música en Minas Geraes. Un informe preliminar.—Villa-Lobos, Heitor.—Educação Musical.—Villa-Lobos, Heitor: Oscar Lorenzo Fernández.—Sa Pereira, Antonio: A cultura geral do músico (Problema a resolver).—Braunwieser, Martim: O cabalçal.

El suplemento musical, contiene en su primera parte:

Lange, Francisco Curt: Prólogo sobre la creación musical en el Brasil contemporáneo.—Braga, Francisco: Diálogo sonoro ao luar (Seresta) (Saxofon contralto y bombardino).—Villa-Lobos, Heitor: Bachianas Brasileiras N.º 6 (Flauta y fagot).—Vianna, Fructuoso: Seresta (Flauta y fagot).—Guerra Peixe, César: Sonatina 1944 (Flauta y clarinete).—Ovalle, Jayme: Dois Improvisos (Tres clarinetes).—Gnattali, Radamés: Valsa (Cuarteto de cuerdas).—Lorenzo Fernández, Oscar: Tres Invenções Seresteiras, a duas vozes (Clarinete y fagot).

La segunda parte, en curso de impresión, la forman:

Lange, Francisco Curt: Vida y muerte de Gottschalk en Río de Janeiro.—Silva, Paulo: Bandas militares.—Ferreira Ascenso: Presépios e Pastoris.—Cabral, Oswaldo R.: A música em Santa Catarina no século XIX.—Bevilacqua, Octavio: O samba carnavalesco carioca.—Lavenere, Luis: Nossas cantigas.—Oliveira, Clovis

de: O movimento musical do Estado de Sao Paulo.—Sette, Mario: Músicas que o Recife ouviu.—Correa de Azevedo: Luiz Heitor: Bibliografía musical brasileira (1820-1943).—Neves, Víctor: Música folklórica do Rio Grande do Sul.—Ferreira, Ascenso: Notas acerca do Bumba-meu-boi.—Sinzig, Frei Pedro: Tesouros numa Biblioteca.—Sinzig, Frei Pedro: Um Graduale alemão de 1522.—Sinzig, Frei Pedro: Uma voz gregoriana no século XV.—Santos, Benedicto Nicolau dos: Simbología musical.—Herskovits, M. J. & Waterman, R.: Música de culto afro-baiano.—Leite, Serafim: A música nas Escolas jesuíticas.—Andrade Muricy, J. C.: Panorama da vida orquestral no Brasil.—Almeida, Renato de: A música na América latina.—Cosme, Luiz: Classificação e catalogação de música.—Helm, Everett: Dos obras de Camargo Guarnieri.

Completa la segunda parte, otro suplemento musical, que abarca las siguientes obras:

Lorenzo Fernández, Oscar: Duas Invenções Seresteiras, a tres vozes (Flauta, clarinete y fagot).—Vieira Brandao, José: Choro (Flauta, corno inglés, clarinete y clarinete bajo).—Lemos, Ibero: Ismália (Soprano o tenor, tres violines y viola).—Silva, Paulo: Preludio y Fuga (Saxofones soprano, contralto, tenor y barítono).—Santorio, Claudio: Música de Cámara 1944 (Flauta y flautín, clarinete, clarinete bajo, piano, violín y violonchelo).—Cosme, Luiz: Bombo (Canto onomatopéyico-mímico), (Flauta, dos clarinetes, fagot, trombón, bombo, pandereta, dos tamboriles y voz de barítono).—Mignone, Francisco: Urutáu (O pássaro fantástico), (Flautín, flauta, clarinete, fagot y dos pianos).—Siqueira, José: Pregao para 11 instrumentos (Flauta, óboe, clarinete, fagot, trompa, piano, violín 1.º, violín 2.º, viola, violonchelo y contrabajo).—Camargo Guarnieri, M.: Tostao de chuva (Lundú) (Flauta, corno inglés, clarinete, fagot, dos trompas, arpa, cuerdas y voz).—Itibere, Brasílio: Contemplação (para orquesta de cámara y coro femenino) Pereira, Arthur: Poemas da Negra, N.º 1 (Voz y orquesta).—Carvalho, Dinorá de: Ou-le-le-le (Coro a 4 voces mixtas, a cappella).

«Lamentaciones de Jeremías Profeta», de Alberto Ginastera (Coro a voces mixtas). Ed. Music Press, Inc. Nueva York. 1947.

Esta obra reciente del joven compositor argentino Ginastera, es su segunda creación coral, junto al Salmo CL, escrito para coro y orquesta y estrenado en Buenos Aires, bajo la dirección de Albert Wolf, hace algunos años. En la presente composición Ginastera prescinde de la orquesta u otro acompañamiento para tratar el texto bíblico del libro de Jeremías con un coro «a cappella», el que muchas veces aparece «divisi» en las cuatro voces principales del conjunto. La obra se compone de tres partes: I. O Vos Omnes, II. Ego Vir Videns Paupertatem Meam, y III. Recordare Domine.

Ginastera, en general, se ha movido dentro de un lenguaje conscientemente derivado del folklore de su país. Así lo revela en sus ballets «Panambí» y «Estancia», en sus múltiples obras para piano

y en la mayoría de sus composiciones de cámara. En el caso de las «Lamentaciones de Jeremías», como el texto lo impone, ha debido apartarse de este tipo de expresión musical, para trabajar, en cierto sentido, dentro de los márgenes de un lenguaje contemporáneo internacional. Si pretendemos señalar alguna referencia, tal vez lo más acertado sería afirmar que las «Lamentaciones de Jeremías» están escritas dentro de la línea de las obras corales de Darius Milhaud. Sin embargo, hay en la obra de Ginastera mayor soltura y libertad que la que en general exhibe este gran maestro francés al escribir para coros a cappella, quien reincide con cierta regularidad en *clisés*, como el emparejamiento de voces en intervalos de cuartas justas trabajadas por movimiento contrario.

Parece ser el móvil principal de la obra de Ginastera el significado dramático del texto, sin que se transforme por ello en una obra de programa. Efectos corales de puro significado musical se presentan a cada paso, a tal punto que el creador requiere el servirse de elementos silábicos extraños al texto, con el objeto de situar en el ambiente dramático necesario a la idea poética que los sigue o precede. Es el caso del comienzo del primer coro, en que sopranos y contraltos «divisi», vocalizan en la sílaba «Ah» una especie de lamentación cromática, que sirve de preludio a la frase «O Vos Omnes qui transitis per viam» de bajos y tenores. Hacia la mitad de este primer coro nos encontramos nuevamente con un recurso dramático de gran calibre expresivo, coincidiendo éste con la palabra «mors» repetida cuatro veces seguidas «gridando», por contraltos y bajos, mientras tenores y sopranos mantienen «divisi» la quinta justa re-la, en el registro agudo respectivo. Adaptándose a una forma de canción muy libre, el «O Vos Omnes» vuelve a los compases iniciales vocalizados en apoyaturas cromáticas, tratados ahora con doble fuerza sonora, correspondiendo al texto «Persequeris in furore».

El segundo coro «Ego Vir Videns Paupertatem Meam» está escrito en el estilo de un motete tratado en grandes valores rítmicos. No sólo contrasta con los coros primero y tercero en lo referente a movimiento, sino que hay en éste, a diferencia con los mencionados, un especial colorido sonoro que mantiene a las voces en los límites más graves de sus respectivos registros, produciendo así un ambiente sombrío, en contraposición a la luminosidad timbrística de los extremos. Interesantes pasajes, casi recitados en una o dos notas, de algunas voces, se presentan hacia el fin de este coro, recordando en cierto sentido los «laudate dominum» del tercer movimiento de la Sinfonía de los Salmos de Strawinsky.

«Recordare Domine» tercero y último de esta serie de coros, es una composición de alto vuelo contrapuntístico. Domina en su escritura un sentido horizontal en la conducción de las voces, empleándose la libre imitación temática como elemento de unión entre éstas. La disonancia o consonancia se presenta en este coro como una resultante natural de la marcha polifónica de cada parte. Hay un equilibrio bien logrado entre trozos de carácter silábico y pasajes melismáticos de amplias vocalizaciones. Un predominio de choques en quintas y cuartas justas entre las voces imprimen a la obra

cierto colorido arcaico, muy bien matizado con un concepto actual en el empleo de lo que podríamos llamar la «disonancia liberada», o sea la disonancia que no responde directamente a una función armónica determinada (apoyatura o anticipación), sino que se emplea con sentido colorístico, resultado, como ya hemos dicho del encuentro circunstancial de las voces en una escritura eminentemente contrapuntística. De gran efecto dramático es el «fugatto» final (Allegro), correspondiendo al texto, «Tu autem Domine», el que remata en una semicadencia de carácter homofónico con la palabra «generationem». Sigue a este trozo, una nueva entrada de las voces casi en el carácter de un «stretto», en que aparece la idea del «fugatto» anterior, invertida y «piu mosso», la que conduce a una gran cadencia final, «Largo», de sabor un poco palestriniano, recalcando en valores rítmicos alargados la palabra «Domine».

La edición de las «Lamentaciones de Jeremías» de Ginastera, obra que pone una vez más en evidencia la importancia y valor de este compositor sudamericano, ha sido finamente realizada por Music Press Inc. en partitura de tamaño octavo, y llevando en la portada una reproducción del profeta Jeremías, grabado del artista rumano André Racz.

JUAN ORREGO SALAS.

«*Diana de Poitiers*» (Suites Primera y Segunda) de Jacques Ibert.  
Ed. Alphonse Leduc, París. 1947

Esta obra de Jacques Ibert es un extracto de ballet del mismo nombre estrenado en el Teatro Nacional de la Opera de París en 1934. La obra ha sido dedicada a Mme. Ida Rubinstein, quien la interpretó por primera vez, escrita para un escenario de Elisabeth Gramont.

La primera de estas Suites se compone de siete trozos diferentes que deben ejecutarse sin interrupción, seleccionados de un conjunto de escenas dramáticas del ballet, a excepción de la Introducción (especie de preludio) y del Final. La segunda, en cambio, se compone de una introducción y Allegro, Intermezzo y Adagio, y Marcha y Final, lo que nos hace ver que se trata de trozos concebidos con un sentido musical puro, o sea desprendidos de la trama dramática de su argumento.

La partitura exige una orquesta más o menos grande, incluyéndose en ésta un oboe de amor en *la* y un clarinete agudo («corno di bassetto»), ambos instrumentos difíciles de obtener. Indica, sin embargo, el compositor la forma en que éstos pueden ser reemplazados por instrumentos modernos y más comunes.

En líneas generales, la orquestación no se aparta en forma notoria de lo que ya puede constituir claramente un lenguaje orquestal francés post-impresionista. En cuanto a estilo, se remonta a una libre evocación del arte instrumental de la corte francesa del siglo XVI y XVII, tomando a veces temas de danzas de esta época, como

---

el ritmo de pavana de la Introducción, extractado de las *Danceries* de Claude Gerbaise y tratado dentro de un colorido armónico de raigambre raveliana. Se observa un justo equilibrio entre pasajes de «tutti» y aquéllos en que sólo participan pequeños grupos instrumentales. Estos últimos aparecen casi siempre tratados con el carácter de concertantes, con efectos de eco o repeticiones literales de los motivos presentados previamente en el «tutti».

El principio de transparencia orquestal, tan sabiamente logrado por Debussy, es una constante timbrística de ambas suites. Aparecen, a pesar de ello, y en forma esporádica, trozos de un corte más clasicista, en que el elemento temático predomina sobre un tratamiento exclusivamente colorístico, y aunque en éstos no pueda hablarse de la existencia de claros desarrollos contrapuntísticos, hay un principio de imitación armónico de voces que se mueven dentro del espacio de un acorde determinado. Es éste el caso del comienzo del segundo trozo, titulado, Entrada de los Pajes, o del Intermezzo y Adagio (segunda suite).

El material temático es simple; de una simplicidad que muy a menudo parecería ingenua, si no estuviera sustentada por el peso sonoro que constantemente está surtiendo la concepción orquestal debussyana común a toda la obra. En cuanto ésta pierde fuerza, tal vez en aquellos trozos en que con un sentido arqueológico se quiere evocar estilos tradicionales, caemos en cierta superficialidad musical, aunque siempre defendida por lo que seguramente Rolland habría descrito como «*musique pour divertir les oreilles*». Sin embargo, son estos mismos trocitos los que en la música francesa actual buscamos como descanso después de sufrir el trascendentalismo musical germano de fines de siglo, cuyo fantasma aun extiende su mano a ciertos compositores de nuestros días.

Ibert, sin traicionar aquellos principios que lo sitúan claramente como directo descendiente del impresionismo, ha experimentado en los principales campos planteados por la creación musical de los últimos veinticinco años; tan luego fué tentado por el jazz (Concertino para saxofón), como por la sátira musical de origen strawinskyano (Divertimento para orquesta de cámara) y ahora le vemos inclinado hacia una especie de neo-clasicismo, cuyas referencias históricas tal vez puedan encontrarse en la época de Gossec.

JUAN ORREGO SALAS.