

## EDICIONES

*Jaime Pahissa.*—«*Vida y obra de Manuel de Falla*». Ediciones Ricordi Americana. Colección *Músicos Célebres*. Buenos Aires. 1947.

El compositor catalán Jaime Pahissa, hace años residente en Argentina, ha enriquecido la colección de biografías de músicos que publica Ricordi Americana con un volumen, bellamente presentado, sobre Manuel de Falla. Pahissa tuvo ocasión de estar en contacto con el primero de los músicos españoles contemporáneos durante la permanencia de éste en Córdoba. Visitó con una relativa frecuencia la casita de Alta Gracia donde el maestro trabajó los últimos años de su vida y donde la muerte vino a sorprenderle. Esta cercanía a Falla pudo haber sido de gran importancia para el libro que consideramos, siempre que hubieran existido otras cercanías. Pero, por la muy distinta posición que Pahissa y Falla ocupan en la música española y por lo ajeno de sus temperamentos y credos estéticos, el biógrafo, con toda la admiración y buena voluntad que guía a su pluma, no ha podido salvar distancias en cierto modo insuperables. «Vida y Obra de Manuel de Falla» es muy inferior en cuanto a interpretación profunda de la personalidad de que trata que el con justicia famoso «Manuel de Falla» escrito por Roland-Manuel. En el estudio de la obra, tampoco supera el libro escrito con este propósito concreto por J. B. Trend. Ofrece sí sobre los dos la ventaja de su reciente publicación, que ha permitido completar en detalles el material biográfico y recoger algunas interpretaciones de fecha más reciente sobre la obra de Falla. En cambio de ello, falta la mayor aportación que esperábamos fervientemente al abrir estas páginas. De «La Atlántida» nada concreto se nos dice, a no ser que se trata de un oratorio, considerable por su contenido y por su extensión, escrito para solos, coros y orquesta; datos ya conocidos. ¿Cuál es el estado real en que se encuentra una partitura rodeada de tanto misterio?, ¿hasta qué punto resume la caudalosa experiencia de su autor, como fruto que es de años prolongados de trabajo?

Al parecer, «La Atlántida» ha sido embarcada para España junto con los borradores y papeles en que el maestro se ocupó desde el estreno del Concierto para Clavincembalo. Después de esta obra sólo se ha interpretado como nuevo título de Falla la Suite «Homenajes», formada, como es sabido, por transcripciones orquestales de las piezas que consagró a la memoria de Debussy y Dukas, más unas páginas sobre temas de «La Celestina» de Felipe Pedrell. Si el más completo absurdo no rige las cosas de la música española, como las demás cosas, confiemos en que por estas fechas la suprema creación de Falla esté en manos de Ernesto Halffter, su mejor discípulo, y que pronto podamos escucharla en la revisión de lo terminado y por terminar que únicamente Halffter puede llevar a cabo con fidelidad al espíritu de que nació.

Nada más habría que agregar en la reseña de este libro. Sin embargo, y para que no se me culpe de caprichoso en mis apreciaciones, ofreceré la siguiente muestra del criterio de Pahissa al juzgar la producción de Falla. Dice Pahissa: «El Amor Brujo es acaso la obra más acabada y definitiva de Falla». Ni con el semi comprometedor *acaso* puede a estas alturas emitirse tal opinión. Menos aún para declarar poco después que la Pantomima de «El Amor Brujo», la página más débil de este ballet y de todo lo escrito por su autor, es uno de sus mejores momentos. En este caso, como en muchos otros a lo largo del libro que comentamos, se llega a sospechar que Jaime Pahissa no siente lo medular del estilo de Falla y, sin entrar en el fondo de su genio, goza casi en exclusivo de lo superficial y accesorio en la preclara personalidad.

S. V.

*Dika Newlin.—«Bruckner, Mahler, Schönberg». King's Crown Press. Nueva York. 1947.*

Dika Newlin, hoy Profesor Auxiliar de Música en el Western Maryland College de Estados Unidos, fué discípula de Composición de Arnold Schönberg en California. Subyugada por la especie de mágica personalidad del músico austriaco, caso que se repite con frecuencia, consagró su tesis de licenciatura al estudio de su maestro y de sus antecesores inmediatos. Dicha tesis fué la base para el libro a que nos referimos. Considerado desde este punto de vista, merece los mayores elogios. Incluso en aquel país, donde los estudios musicales se siguen con rigor absoluto en el plano científico, han de ser raros los trabajos de fin de carrera de esta categoría. Pero el libro se ha lanzado a la generalidad de los lectores, muy lejos de sus fines específicos, y debe ser otra la posición adoptada al juzgarle.

La música y los músicos del post-romanticismo y de comienzos de siglo se encuentran todavía pendientes de una revisión objetiva de sus valores. Cuantos aportes se encaminen hacia tal revisión deben ser acogidos con entusiasmo, no importa sus limitaciones. En último caso, significarán una acumulación de materiales útiles para el investigador que, con mayor amplitud de miras, considere este período cuando las aguas se clarifiquen. Dika Newlin recoge en su libro interesantes sugerencias y originales conceptos sobre la estética y la técnica de Bruckner, Mahler y Schönberg. Los señala como fruto de un mismo ambiente, que analiza con detenimiento, —el vienés, en el paso del siglo XIX al nuestro,—y pretende establecer entre ellos una línea lógica de evolución. En este segundo propósito, fracasa. Lo que es muy lamentable, por tratarse del fundamento de su obra. El lector a duras penas logra descubrir qué relación verdadera existe entre esos tres músicos ni por qué caminos se llega al arte de Schönberg, después de las últimas conse-

cuencias alcanzadas por Bruckner y Mahler dentro del legado común de la técnica, armónica y orquestal, wagneriana.

S. V.

*Marc Pincherle.—«Antonio Vivaldi». Ediciones Fleury. París. 1948.*

Marc Pincherle empezó a recoger apuntes sobre su «Vivaldi» antes de la guerra de 1914, proponiéndose hacer de este estudio una tesis de doctorado en Letras para la Sorbona. En los primeros meses de las hostilidades, un obús pulverizó sus manuscritos. Pincherle se armó de paciencia y, al terminarse la guerra, se puso nuevamente a la obra. Un viaje a Italia le permitió descubrir nuevas fuentes de información y, de descubrimiento en descubrimiento, su tema se ensanchó tanto que le fué preciso limitarlo. Los dos volúmenes que hoy nos ofrece comprenden solamente la música instrumental, dejando para mejor ocasión el estudio de la producción vocal y dramática del maestro italiano. El primer tomo, adornado con numerosas ilustraciones, retratos y facsímiles, está consagrado a la biografía y análisis de las obras; el segundo constituye un inventario metódico, por temas, de la copiosa producción instrumental de Vivaldi, incluyendo la mención de todas las transcripciones modernas.

Al paso de sus investigaciones, el autor descubrió algunas singulares supercherías. Intrigado por la forma inesperada de un Concerto cuyo segundo movimiento, de carácter elegíaco, le recordaba una sonata de Locatelli, se empeñó en descubrir a toda costa el manuscrito original de este trozo. Kreisler, que suele tocarlo en sus recitales, acabó confesándole ser el autor; trampa anodina, si se la compara a algunas falsificaciones apoyadas en documentos truncos no tan raras en el dominio de la musicología.

R. D.

*J. G. Prod'homme.—«Gluck». Ediciones S.E.F.I. París. 1948.*

El «Gluck» de J. G. Prod'homme nos convida a un paseo a través de la Europa del siglo XVIII; paseo instructivo y agradable, porque nos pone frente a personajes ilustres o curiosos y nos hace penetrar en sitios infinitamente variados. El destino del «juglar de Bohemia» fué, en efecto, de los más singulares que pueden considerarse y su biógrafo ha sabido aclarar los puntos que hasta aquí permanecían oscuros.

Muchos errores se han repetido a propósito de Gluck sobre todo en cuanto a sus orígenes. Su infancia y su juventud eran mal conocidas. Gracias a los más recientes trabajos de los musicólogos alemanes y a sus propios descubrimientos, J. G. Prod'homme nos revela detalles de gran interés. Asimismo, nadie hasta ahora señaló con la precisión que conviene la importancia de las primeras obras de Gluck, particularmente de los ballets como *Il convitato*

*di pietra* (Don Juan), que se representó en Viena en 1761, y de las óperas cómicas francesas, como *La Fausse Esclave*, estrenada en 1758, y seguida de cerca por *L'Isle de Merlin*, *L'Arbre enchanté*, *Cythère assiégée*, *Le Diable à quatre*, *L'Ivrogne corrigé*, *Le Cadi dupé* y, por fin, *Orfeo et Euridice*, estrenada en Viena en 1762. El autor nos muestra a Gluck como al creador de un género en que demostró, si no más ingenio, más musicalidad que la mayor parte de sus contemporáneos franceses. Numerosas citaciones y análisis de obras de este período lo demuestran.

J. G. Prod'homme ha explorado fructuosamente los escritos, memorias y correspondencias de los contemporáneos; los extractos que publica contribuyen a dar a su libro mucha vida, colocándonos, puede decirse, en la atmósfera de un tiempo, que fué el de María Teresa y María Antonieta. Viena y París, con sus intrigas, sus pasiones, reviven, en estas páginas en que la erudición del autor, su conocimiento profundo de las obras y de los hombres, se afirman a cada paso sin la menor pedantería, haciendo de su libro, sólidamente documentado, una lectura de las más amenas.

R. D.

*Igor Strawinsky.—«Orfeo» (Ballet). Ed. Boosey & Hawkes, Londres. 1948.*

Un nuevo ballet se agrega ahora a la lista de obras que, dentro de este género, llenan casi el ochenta por ciento de la producción del gran músico ruso-francés-americano. El tema escogido por Strawinsky para su última obra ha sido motivo de inspiración para un crecido número de composiciones dramáticas a lo largo de la historia y lo trata dentro de una representación coreográfica que dura treinta minutos y con una partitura reducida en comparación al número de instrumentos empleados en sus primeros ballets.

El neo-clasicismo strawinskiano, que en forma tan completa comenzara a manifestarse en *Apollo* y *Persephone*, está presente en *Orfeo*, con el solo agregado de aquellos elementos que durante los últimos años se han incorporado al estilo del compositor haciendo de éste tal vez uno de los de mayor nobleza y emotividad que existan en la música contemporánea. El especial empleo del contrapunto lineal, claramente planteado en una obra que sólo precede en algunos meses al *Orfeo*,—su *Sinfonía en Tres Movimientos*—llega aquí a constituir un elemento abiertamente predominante como expresión musical asociada a la acción de la danza. Dicho propósito se ve recalcado a lo largo de la partitura por un consciente aprovechamiento de los espacios vacíos entre las voces reales, matizado por constantes y acertados cambios de coloridos instrumentales dentro de cada una de ellas. En el total de la obra, hay sólo algunos compases tratados en «tutti», cuando las Bacantes lanzan su ataque final a *Orfeo*, lo que contribuye en forma efectiva a la claridad de los propósitos horizontales trazados por el compositor como base de su partitura y a dar relieve dramático a la citada esce-

na. En ésta se nos presenta Strawinsky dentro de los atributos más geniales de sus aciertos dramáticos. El climax del referido «tutti» se produce sobre un acorde perfecto de La menor sobre un agrio Sol sostenido en el bajo. El empleo de esta simple columna armónica, esparcida en el total de la orquesta, aparece, por contraste con el resto de la obra tratada polifónicamente, con el maravilloso efecto dramático con que el músico tratara los acordes de introducción de su Sinfonía de los Salmos. Sin embargo, ésta es quizá la única escena que se mueve dentro de esa típica estructuración rítmica propia de las obras anteriores del compositor. Digo esto porque en general la obra está basada en líneas melódicas de carácter ondulante, muchas de ellas con un vuelo que podría ser característico a las creaciones dramáticas de Mozart o Haendel. El Aria de Orfeo, llevada por oboes y corno inglés, pertenece a las melodías que no presentan inconvenientes para ser «tarareadas» por aquellos que no creen en la música mientras ésta no ofrece esta facilidad. El universalismo melódico del Orfeo es en el fondo un producto del lirismo de todas las épocas, donde tan pronto Strawinsky aparece evocando el concepto que sobre éste se formaran los músicos de la Camerata Florentina, el que al través del Barroco llegara a Gluck, y aún el que, pasado por el tamiz del Romanticismo, fuera el arma de batalla del propio Tchaikowsky. Ello es lo que primordialmente hace de la obra comentada una creación de fácil acceso aún al público menos versado en la música de nuestros días.

El trabajo armónico se mueve dentro de lo que podrían llamarse los cánones más convencionales del tonalismo clásico, ornamentado con elementos de raigambre contemporánea, como también en un tratamiento de audaces choques verticales, consecuencia directa de la conducción de las voces y suavizado sabiamente por ciertos recursos de orquestación apropiados al caso.

Los más simples elementos contrapuntísticos, como ser el tratamiento polifónico a dos voces entregado a instrumentos del mismo tipo, es común en la partitura de Orfeo: dos fagotes en la Escena Vernal del primer cuadro, dos oboes en el Aria de Orfeo, dos cornos en movimiento fugado en la escena final, Apoteosis de Orfeo, basada en el tema que antes se había hecho presente en el *Pas de Deux*.

El empleo del arpa como parte integrante del movimiento polifónico no es raro en Strawinsky, puesto que ya en su Sinfonía en Tres Movimientos había tratado el segundo de ellos dentro de este concepto, apartándose así del obligado «arpeggiando» o «glissando» que los compositores impresionistas parecen haber legado a la posteridad como algo inviolable en la escritura de este instrumento.

En resumen, el Orfeo de Strawinsky, fuera de aquellas características que envuelve la coreografía, en el presente caso realizada por George Balanchine y la cual no hemos ni intentado comentar, es una obra que presenta al músico en la máxima perfección obtenida dentro del giro que su estilo ha tomado en los últimos años, acentuado por su larga experiencia en el campo del ballet.

---

La partitura de bolsillo de la editorial Boosey & Hawkes, aunque acompañada de una larga fe de erratas, es clara, bien dispuesta y cumple con el interesante propósito de difundir la obra del más genial de los compositores de nuestros tiempos.

J. O. S.

*Enciclopedia Espasa. Suplementos de 1936-39 y de 1940-41. Editorial Espasa. Madrid-Barcelona.*

Los tomos suplementarios de la Enciclopedia Espasa, correspondientes a los años 1936 al 41, acaban de llegar a nuestro país. En su parte musical, ambos grandes tomos presentan un interés destacado para nosotros, porque el director de esa sección de la importante enciclopedia y principal colaborador ha sido el musicólogo chileno Carlos Lavín, colaborador también de esta revista y miembro del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

Carlos Lavín se encargó de la parte musical de la Enciclopedia Espasa durante los años azarosos de la guerra civil española. En su residencia de Barcelona, prosiguió una labor de investigador y de publicista, múltiple e intensa, cuyas características más destacadas se recogen en el gran número de escritos debidos a su pluma que estos tomos recogen. Casi la totalidad de las biografías de compositores, intérpretes, críticos e historiadores de la música contenidas en los volúmenes que comentamos han sido redactadas o completadas por Carlos Lavín; igualmente son fruto de su acucioso trabajo la mayoría de las biografías y estudios que figuran sobre personalidades iberoamericanas en general y sobre los más importantes acontecimientos producidos en el mundo artístico de la América Latina durante esos siete años. Sin embargo, no son ambos aspectos los de mayor relieve en la labor realizada por Carlos Lavín para la Espasa. Sobrepásanlos en interés una extensa Crónica Musical, que abarca la actividad de cuarenta países donde la cultura musical tiene desarrollo más espléndido en todo el mundo; una monografía sobre el Jazz de extraordinario valor documental y amena prosa y una monografía sobre el ballet y la danza artística del siglo XIX. Las dos monografías están profusamente ilustradas con fotografías y ejemplos musicales.

S. V.

*Ernesto de La Guardia. «El Anillo del Nibelungo». Traducción del texto y análisis de las partituras. Biblioteca de Manuales Musicales. Edición Ricordi Americana. Buenos Aires. 1948.*

Hace ya algunos años, el estudioso argentino de la música, Ernesto de La Guardia, ofreció una traducción completa y un análisis musical de la obra capital de Wagner: la tetralogía «El Anillo del Nibelungo». La obra fué acogida como merecía y la edición no tardó mucho en agotarse. Ricordi ha vuelto ahora a ofrecer el estu-

dio de La Guardia sobre la Tetralogía, con una cuidadosa revisión, hecha por el autor, de la edición primera. La obra, que abarca dos tomos de la Biblioteca de Manuales de Música, se distribuye entre una exposición cronológica del proceso de creación de la ingente serie de dramas líricos en que ocupó el genio de Wagner la mayor parte de su vida, y un estudio minucioso de cuantos elementos artísticos intervienen en cada uno de los cuatro dramas. El texto literario, en exigente versión castellana, precede, como dijimos, al análisis de las partituras.

S. V.