

EDICIONES

PARTITURAS

TRES OBRAS DE CHARLES IVES.—*Peer International Corporation, 1954.*

En la historia de la música contemporánea, la figura de Charles Ives ocupa un lugar particularísimo, comparable en más de un sentido a la posición de Berlioz en el siglo diecinueve. Innovador innato, revolucionario por naturaleza, practicó todas las técnicas modernas de composición, anticipándose a Bartók en el uso de armaduras distintas para cada una de las manos en la música de piano y a Schoenberg en el uso de series de sonidos. Dueño de un caudal inimaginable de ideas brillantes y de un alto grado de talento, Ives pecó de polímorfo por el exceso de fórmulas diversas que empleó en casi cada una de sus composiciones, que se nos aparecen así heterogéneas y desiguales de calidad y nos muestran al artista desprovisto del indispensable sentido de autocrítica. Sus obras son ricas de contenido, ágiles, siempre plenas de vida y hallazgos novedosos, pero todas estas bondades se resienten ante la ausencia de un verdadero sentido constructivo y de una lógica continuidad de las ideas y, sobre todo, por la falta de discriminación entre lo que es musicalmente bello y lo que es simple banalidad, yuxtapuestos en los contrastes más violentos que podamos concebir.

Tal es el caso de la Primera So-

nata para piano (1902-1910), obra extensa, rica en sugerencias, de brillante y compleja escritura instrumental (aunque pálido reflejo de los alucinantes pasajes de la Concord Sonata del mismo autor), recorre en sus cinco movimientos toda la gama emocional romántico-impresionista-postromántica-neoclásica y alterna secciones del más evidente tonalismo con otras de recargada y densa escritura cromática con citas folklóricas y jazzísticas abundantemente distribuidas a lo largo de toda la obra, pero especialmente en los dos scherzi (II y IV). En verdad que una comprobación semejante en una obra de inventiva normal bastaría para que el crítico más paciente la dejara de lado con una sonrisa despectiva y buscara materiales de mayor interés, sólo que el caso de Charles E. Ives es diferente; saltando por encima de todos los escollos y despropósitos, el compositor sale adelante con lo que tiene que comunicar y llega hasta la última página dejando en el ánimo esa impresión de verdad difícilmente falsificable que distingue las genuinas obras de arte de los híbridos productos de laboratorio. Y, por último, se pasa por alto la ampulosidad de la técnica y el mal gusto de ciertos pasajes.

Porque Charles Ives es músico de bríos. Allí está el Adagio con moto que abre su Sonata, reminiscente del Op. 1 de Alban Berg en su

primera frase, cálida y vigorosa, y el final (Ej. 3); y el motivo de delicadamente elaborada sobre dos quintas ascendentes (marcado en motivos principales (Ej. 1): el grupo el ejemplo con pequeñas cruces)

ADAGIO CON MOTO (1.30-42)

Ej. 1

po de sexta menor y segunda mayor que introduce la mano derecha, desarrollado y variado en diversas formas (marcadas por arcos rectos en nuestro ejemplo), de las cuales va a tener principal importancia la de segunda menor y tercera menor, base del último movimiento, del que citamos el primer compás (Ej. 2)

importante en todo el trozo y fundamento de la segunda idea (Ej. 4) transformado también en cuartas descendentes como puede observarse en el Ej. 5, en que aparece con un refuerzo a la quinta acompañado por el otro motivo variado (segunda mayor, tercera menor) reforzado por terceras alter-

ANDANTE MAESTOSO

Ej. 2

Fig. 3.

Fig. 3. Musical score for piano. The score consists of three systems. The first system has two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and many accidentals. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a 'Crescendo' marking with a hairpin symbol and a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line.

ANDANTE (OBI MOTO) (or a kind of slow allegretto)

Fig. 4.

Fig. 4. Musical score for piano. The score consists of two systems. The first system has two staves with a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piece ends with a double bar line.

Fig. 5.

Fig. 5. Musical score for piano. The score consists of two systems. The first system has two staves with complex rhythmic patterns and many accidentals. The second system continues the piece with similar notation. Dynamics include 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piece ends with a double bar line.

nativamente mayores y menores. La combinación melódica de estos dos motivos da origen a la hermosa frase que inicia el tercer tiempo (Ej. 6), tratada también por refuerzos a la quinta en ambas manos.

recorren el teclado en sugerencias acuáticas reminiscentes de La Catedral Sumergida de Debussy y, más adelante, con el carácter enérgico del Allegro risoluto (Ej. 7), con sus enlaces paralelos de acordes de séptima.

Ej. 6.

LARGO

Obsérvese también en la primera frase (Ej. 1) de la Sonata el brusco e inexplicable descenso de la tensión armónica antes de la coma, que después de un elaborado tratamiento cromático se desmorona en una serie de acordes en segunda inversión, de escasa tensión relativa. Ejemplos como éste abundan en la obra y hacen peligrar su consistencia sonora.

Y de qué manera injustificada contrasta con esta primera frase el tratamiento impresionista del puente con su fondo de quintas que

La enorme densidad de la escritura es, con frecuencia, resultado del empleo de refuerzos a gran variedad de intervalos y acordes. Ya hemos hecho referencia a varios ejemplos de este recurso, pero llamamos la atención ahora en forma especial al ejemplo tres, en un tratamiento de típica sonoridad medieval (!Hindemith!) del refuerzo a la cuarta y a la quinta superpuestos y al final del primer movimiento (Ej. 8), indicado por el compositor y matizado en forma casi inaudible, como también en el

Ej. 7.

ALLEGRO RISOLUTO

Ej. 8.

Ej. 9, en que se sugiere se le ejecute con leve retraso respecto a las otras partes.

La originalidad de las soluciones de Ives puede comprobarse en el acertado uso de la cadencia plagal en el fin de la obra (Ej. 3) precedida por la dominante novena de la subdominante, con la delicada referencia al motivo principal de la composición levemente audible en un plano politonal sobre la función de tónica. Merecen también una mención especial los reiterados pedales que estructuran la primera sección del cuarto movimiento, de entre ellos mencionamos dos (Ejs.

10 y 11), de cualidad strawinskiana el primero (Les Noces) y bartokiana el segundo (Microcosmos: Diario de una mosca).

De aciertos y errores como los ya señalados está compuesta esta Primera Sonata para piano, todavía novedosa después de 45 años fecundos para la evolución musical, abundante de métodos que otros emplearon con más consistencia e hicieron suyos, pero casi siempre con posterioridad a este ejemplar típico del músico de vanguardia norteamericano, generoso en ideas y métodos, víctima de la misma inquietud que lo llevó a in-

Ej. 9.

Ej. 10.

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two staves. The upper staff is for a violin, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two phrases of music, each marked with a slur and an accent (^) above it. The first phrase starts on a G4 and ends on a B4, while the second phrase starts on a G4 and ends on a B4. The lower staff is for piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one flat. It features two chords, each marked with a slur and an accent (^) above it, and a descending line of notes below them.

Ej. 11.

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The upper staff is for a violin, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains two phrases of music, each marked with a slur and an accent (^) above it. The first phrase starts on a G4 and ends on a B4, while the second phrase starts on a G4 and ends on a B4. The lower staff is for piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of one flat. It features two chords, each marked with a slur and an accent (^) above it, and a descending line of notes below them.

vestigar todas las posibilidades del lenguaje musical y aplicarlas en obras siempre atractivas, si bien a veces desorganizadas.

En el Cuarteto N.º 2 lo vemos abordar con humor una sencilla idea programática que no es sino el símbolo de la escritura para cuarteto de cuerdas: una acalorada discusión entre cuatro personajes, que responden por último, en el tercer movimiento, al "llamado de las montañas", olvidando la discusión y los argumentos por las delicias de la vida a pleno aire. Y las citas humorísticas abundan. Allí está en el segundo movimiento ese personaje romántico y dulzón, amante de los discursos y el lirismo, deseoso de acaparar sobre sí la atención (solo y cadencia), para

ser interrumpido abruptamente en sus sueños por sus furibundos compañeros de discusión (Ej. 12). Y es un pasaje notable en otros aspectos también: la disposición polirrítmica entre los violines (tres octavos) y violas y cellos (cuatro cuartos), la ambiciosa sonoridad orquestal, los enérgicos ritmos de los acordes interruptivos, la consistencia en sonoridades de máxima tensión del violín primero, etc.

Pero donde Ives realmente demuestra sus condiciones de "enfant terrible" es en el inverosímil tratamiento de melodías conocidas (Ejs. 13 y 14), presentadas en los ambientes más increíbles. Sin duda, Ives no es músico para tontos graves. Pero mucho menos es músico para oídos blandos y venerables.

Obsérvese, por ejemplo, un pasaje (Ej. 15) concebido, por lo visto, dentro de los límites más ortodoxos de la técnica de doce tonos tal como la emplea Anton von Webern (¡y que nadie cuente los tonos del violín primero, porque si falta el fa

natural es pura mala suerte!; después de todo es más importante el espíritu que la letra), y no olvidemos que Ives no había oído hablar ni de doce tonos, ni de serie, ni de Webern. Tampoco es verosímil que antes de 1913 hubiera podido es-

Ej. 12.

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The first system begins with a box containing the number '24'. The second system contains a box with '25' and the instruction '(Solo)'. The third system includes the instruction '(verisimil reducción)' and a dynamic marking 'p'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'rit.' and 'ff'.

Ej. 12 (continuación)

Musical score for Ej. 12 (continuación). The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The tempo is marked **LARGO**. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a key signature of one flat (B-flat).

Musical score for Ej. 13. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). The tempo is marked **60**. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a key signature of one flat (B-flat).

Ej. 14.

tudiar la instrumentación despolarizada del Ej. 16, si bien en este pasaje hay otros intervalos aparte de tritonos, segundas menores y séptimas mayores.

Estos casos recién expuestos son dignos de consideración, tanto más cuanto en una obra contemporánea a este Cuarteto, el Scherzo "Over the Pavements", encontramos una extraordinaria cadencia del piano con el tradicional ensanchamiento de la escala cromática empleado por Schönberg en innumerables obras concebidas dentro y fuera del sistema dodecafónico (Ej. 17). Ese mismo recurso lo aplica Ives a la escala diatónica en su segundo

cuarteto (Ej. 18). Cuarenta y un años más tarde lo encontramos en las "Shakespearean Songs" de Strawinsky (ver número anterior Revista Musical Chilena).

Como en Berlioz, estos avances inusitados de técnica y lenguaje derivan espontáneamente de la búsqueda de mejores medios descriptivos. Al comenzar el segundo movimiento del Cuarteto ("Argumentos"), los motivos breves y precisos, los incisivos acentos y las agrias disonancias (Ej. 19) retratan no sólo la animación de la discusión sino los gestos mismos. Y por eso, también como en Berlioz, el lenguaje musical sacrifica su

Ej. 15.

80

Ej.:16.

Musical score for Example 16, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff*. A box containing the number '80' is located at the top left of the first staff.

Ej.:27.

PIANO

Musical score for Example 27, a single staff in piano dynamics. It features a melodic line with slurs and a 'etc.' marking at the end. The key signature has two flats.

Ej.:28.

Musical score for Example 28, a single staff with complex rhythmic patterns, slurs, and a box containing the number '80'.

ALLEGRO con SPIRITO

Ej.:19.

Musical score for Example 19, consisting of three staves. The tempo marking 'ALLEGRO con SPIRITO' is positioned above the first staff. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

coherencia a las necesidades extramusicales y, junto a los pasajes atonales que hemos discutido, aparecen secciones construidas en la escala por tonos (el extenso bajo obstinado antes de la cadencia final) y partes de un tonalismo odioso (Ej. 20). La falla más sen-

Ives (Ej. 17) sobre el fondo de los acordes de clarinete, fagot y trompeta. Sorprende que la edición consulte la posibilidad de suprimir este pasaje singular en las ejecuciones, por cuanto con ello la forma se mostraría más tiesa y convencional. M. A.



sible de la composición, como en muchas obras contemporáneas, es la ausencia casi total de buenas conducciones melódicas. Da la impresión de descuido en este factor tan importante en todo lenguaje, imposible de compensar con agregaciones verticales interesantes o con polirritmias de efecto.

En contraste con estas obras de contenido denso y de extracción romántica, el Scherzo "Over the Pavements" (1906-1913) hace gala de una inspiración más fresca, una construcción más precisa y una sonoridad más cristalina, debidas en gran parte a la instrumentación. Flautín, clarinete y fagot, trompeta y tres trombones, percusión y piano son empleados en forma concertada y ágil, en ritmos vivaces y pequeños motivos melódicos o figurativos que, combinados en forma ingeniosa, producen una impresión chispeante y jovial, no exenta de imaginación. La forma es la tradicional del Scherzo y trío, completada con una cadencia de transición hacia la repetición del Scherzo que constituye uno de los más notables aciertos sonoros de

VIRGIL THOMPSON.— *Symphony on a Hymn Tune.*—Southern Music Publishing Company, 1954.

Se ha discutido mucho sobre la inconveniencia de basar una Sinfonía en melodías folklóricas o populares. Incluso Arnold Schönberg ha dedicado un estudio a este tema, refiriéndose principalmente a la ausencia de elementos de desarrollo en ese tipo de melodías, elementos que constituyen la esencia misma de la obra sinfónica, sin los cuales no tiene otro camino que recurrir a repeticiones relativamente variadas y progresiones de interés escaso, o bien a la yuxtaposición de pasajes contrastantes, mediante la introducción de nuevos materiales melódicos. Ninguno de estos métodos conduce a la creación de composiciones sinfónicas de auténtico cuño.

Considerados estos antecedentes, cabe todavía preguntarse cuales podrían ser las exigencias mínimas de una Sinfonía así gestada, puesto que efectivamente son, pese a todas las improbabilidades teóricas, creadas en grandes cantidades. La

moda se inició con el nacionalismo musical del siglo pasado, cuando surgió ampliamente en América del Sur y ahora ha invadido los Estados Unidos del Norte. Nosotros resumiríamos nuestra respuesta en

¿de picardía?) y esquemas rítmicos cuadrados, repetidos con una majadería digna de mejor causa. Como nuestra opinión puede parecer exagerada, nos limitamos a remitir al lector al Ej. 21 para que

Ej. 21.

un punto capital: una exuberancia imaginativa capaz de compensar la pobreza temática del material melódico. Cumplida esta condición, la Sinfonía presentaría una orquestación atractiva, una elaboración rítmica rica, una armonía plena de colorido y novedosa.

¿Qué nos ofrece en cambio Virgil Thompson? Una orquestación académica (alternada con grotescas cadencias del trombón y diálogos inverosímiles, graciosos cuando los usaba Strawinsky por primera vez), una armonía seca y rutinaria basada en interminables progresiones de terceras (con tensiones

admire junto con nosotros la belleza melódica del bajo, la tercera duplicada en a), las quintas paralelas entre tenor y bajo en b), el enlace de Dominante y Subdominante en c) y las quintas paralelas en d). No creemos necesario referirnos a la conducción de las voces ni al valor rítmico y melódico del ejemplo; "el crimen se delata de viva voz".

Al menos en la ópera "Cuatro Santos en Tres Actos" el libreto ingeniosísimo de Gertrude Stein hacia perdonable la escasa inventiva musical. Aquí, nada.

M. A.

OTRAS PARTITURAS RECIBIDAS

BEESON, JACK.—*Five Songs, para voz y piano. (Ed. Peer International Corporation, New York).*
DIAMOND, DAVID.—*Love is more, para voz y piano. (Ed.*

Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

JIMENEZ BERNAL, MIGUEL.—*Antigua Valladolid (The Ancient*

- City), para piano. (Peer International Corporation. New York).
- FLANAGAN, WILLIAM.—*Billy in the Darbies*, para Coro Mixto (S. A. T. B. y piano). Peer International Corporation, New York).
- MOZART.—*Sinfonía N.º 34 en Do mayor*. (Southern Music Publishing, Inc. New York).
- PERGOLESI, G. B.—*Concerto en Sol maggiore, para flauta, cuerdas y cembalo*. (Boosey & Hawkes. London).
- SCHUMANN.—*Genoveva. Overtu-* re. (Southern Music Publishing Company, Inc. New York).
- SOKOLOFF, NOEL. — *Epithalamium*, para violín y piano. (Ed. Peer International Corporation. New York).
- STEVENS, HALSEY.— *Four Carols*, para coro masculino (T. B. B. a cappella). (Peer International Corporation. New York).
- WAGNER, JOSEPH. — *Northland Evocation*, para gran orquesta. (Southern Music Publishing Company, Inc. New York).

LIBROS

LEON, ARGELIERS: "*El patrimonio folklórico musical cubano*" y "*El paso de elementos por nuestro folklore*". La Habana, 1952.

Al considerar la incierta fórmula con que se ha venido concentrando el zumo del cubanismo en la producción musical y folklórica de su país, el eminente profesor habanero Argeliers Leon, en los ensayos precitados, recurre con gran ingenio y acierto a evocar el proceso que se opera tanto en la marmita como en el alambique. A esta marcha evolutiva la llama "mecánica de interacción de los varios aportes de la cultura folklórica"; y, para encarar esta faz cultural, el autor se extiende y relaciona los varios elementos que se diluyen, las aleaciones, los agentes que se infiltran o asimilan y otros fenómenos de ósmosis; considerando, asimismo, las selecciones y desintegraciones presuntivas.

Solamente un folklorista de la autoridad musical del profesor Leon puede abordar plenamente el examen de esas particularidades en

ese magno campo de experimentación que se llama Cuba. Al través de los grupos urbanos y rurales, y con elementos étnicos los más disímiles, da fórmulas para precipitar los reactivos, decantar y trasvasar los caldos, soluciones y extractos, trasegando líquidos con condimentos e ingredientes de las enigmáticas mezclas, juntas y agregaciones, pronunciadas por la obra secular del criollismo.

Al final de uno de los ensayos concluye por fijar nueve elementos estilísticos que han hecho cristalizarse la cubana música folklórica. Dos con potencia de canto, dos con potencia de danza y los restantes clasificados por la mera sonoridad o la concepción melódica determinante, integrando un ingenioso cuadro de posibilidades.

El estudio en referencia, disgregado en los dos ensayos, merece calificarse como una obra de consulta dedicada a los folkloristas americanos. Encara con valentía y sapiencia hechos consumados y toda una serie de complicaciones bien características de la producción