

NOTAS DEL EXTRANJERO

A L E M A N I A

El legado de Schoenberg

Por primera vez en su historia, el Berlín Akademie der Künste, de Berlín Occidental, invitó al público a una reunión de sus miembros. En el hall del America Memorial Library se reunieron muchas personalidades para escuchar una discusión presidida por Hans Scharoun, presidente de la Academia. El tema fue "El Artista y la Vida", y los artistas que lo discutieron fueron el dramaturgo Ferdinand Bruckner, la bailarina Mary Wigman, el pintor Ernst Wilhelm Nay, el compositor Boris Blacher y el arquitecto Heinrich Lauterbach.

Blacher pidió nuevos métodos para la enseñanza musical. Dijo que formar a millones de pianistas a quien nadie necesita no es cosa importante, pero lo que sí lo es, encontrar una respuesta a la pregunta: "¿Qué puede seguir escuchando el ser humano y qué es la música en la actualidad?". Afirmó que las escuelas musicales del mundo todavía siguen proporcionando una educación como la de 1880.

Antes de iniciarse los discursos de los artistas nombrados, los invitados tuvieron la ocasión de escuchar un informe de gran importancia inmediata. Josef Rufer informó sobre la investigación realizada por él de los papeles dejados por Arnold Schoenberg, en Los Angeles y Washington, desde marzo a mayo de 1957. Destacó la extraordinaria importancia de los documentos encontrados, que incluyen los manuscritos de todas las composiciones de Schoenberg, con excepción del Coro para Voces Masculinas, Op. 35. La mayoría de las pinturas de Schoenberg, centenares de papeles, anotaciones y documentos que demuestran la infatigable actividad de este

espíritu universal. Las obras teóricas incluyen un tratado sobre instrumentación, las bases para un libro sobre composición y un volumen de una obra sobre contrapunto, la que planeaba extender a tres volúmenes.

Entre las obras desconocidas que fueron encontradas (algunas terminadas y otras no) está el Cuarteto de Cuerdas, en Re Mayor, que data de 1897; un Lied basado en un texto de Rilke, que pertenece al Op. 14 y que fue retenido debido al texto; 100 compases de un Scherzo de 1914, con un tema puramente de 12 tonos; 700 compases para la música del oratorio "La escala de Jacob", y muchos fragmentos del período norteamericano de Schoenberg. Entre las curiosidades, Rufer mencionó nueve Chansons, compuestas aproximadamente en 1900, para el Bunte Bühne, de Ernst von Wolzogen, y una marcha "Iron Brigade", que Schoenberg dedicó a uno de sus superiores en el ejército, en 1916, escrito en Bruck an der Leitha y que no le mereció ningún favor especial. El diario que escribió durante su segundo período en Berlín, en 1912, revela su estrecha amistad con los pintores Emil Nolde, Franz Marc y Wassily Kandinsky.

En 1931, defendiéndose de aquellos que ya trataban de negar su categoría y autenticidad de artista alemán, porque era judío, escribe en Berlín un manifiesto, "Música Nacional". Este documento es de los más importantes entre los que escribió este espíritu extraordinario. No influenciado por la música extranjera, intocado por el esfuerzo hacia una homogeneidad de los eslavos y romanos, Schoenberg dice que aprendió todo lo que pudo de Bach

y Mozart, y después de Beethoven, Brahms y Wagner. Define detalladamente todo lo que le debe a sus maestros. El manifiesto termina con estas palabras: "Me atrevo a asegurar que he escrito música nueva, la que, así como se ha beneficiado de la tradición, está destinada a convertirse en tradición".

Esta declaración profética fue entusiastamente confirmada por el auditorio. Ruffer tenía en su poder (contando con el permiso de la Sra. Schoenberg) tres pequeñas obras para quinteto de cuerdas, quinteto de vientos, órgano (armonio) y celesta. Están fechadas el 8 de febrero de 1910, y la última está incompleta. Tocadas por 12 miembros de la Filarmonía de Berlín y repetidas al final de la reunión, estas obras hicieron recordar la música que componía en aquella época. Son aventuras por la *terra incognita* más allá de la tonalidad tradicional. Su estructura melódica es pura y audaz, alternando la más pequeña con intervalos gigantescos. Su armonía es libre, con acordes tonalmente indeterminados, extendiéndose hasta siete tonos y obedeciendo las leyes de lo complementario en su sucesión. Los motivos y los temas apenas si se repiten o se desarrollan. Un ritmo cambiante, que ignora los compases, impulsa estas formas cortas, delicadas y aforísticas.

Lo que más impresiona en estas obras es su color. Dominan los registros extremos de las maderas. En las cuerdas, los sonidos pulsados y arqueados son suplementados por aquellos que son ejecutados *col legno* y con armónicos. Su relación con las Cinco Piezas Orquestales de 1909 es obvia, principalmente en la última pieza fragmentaria, en la que el armonio mantiene un acorde de seis cuartos y la celesta repite soñadoramente una figura de cuatro tonos. La fantasía sonora de estas piezas (el primer movimiento dura 50 segundos, y los otros dos 30 segundos cada

uno), es arrobadora. Las formas colorísticas penetran con el mismo poder arrebatador de los simbolismos ópticos de Kandinsky.

Es extraordinario el poder de desafío que perdura en estos experimentos musicales después de casi medio siglo —"música nueva que está destinada a convertirse en tradición". Esta orgullosa aseveración ha sido confirmada por dos generaciones de músicos.

El Festival de Donaueschingen

La ciudad de Donaueschingen, en la Selva Negra, jamás había tenido una pléyade de distinguidos artistas, como en el Festival de este año, de música contemporánea.

Sobrepasando a los demás, debe mencionarse a Igor Strawinsky, quien dirigió la segunda presentación europea y la primera en Alemania de su suite de ballet "Agon".

En los dos días que dura el Festival, se estrenaron en primera audición ocho obras de compositores europeos y norteamericanos.

La tradición de Donaueschingen exige por lo menos un escándalo mayúsculo durante cada festival. Esta vez fue el italiano Luigi Nono el que lo proporcionó muy graciosamente con sus Varianti para violín solista, cuerdas e instrumentos de viento. Inclusive los más avezados asistentes al Festival, aquellos que a través de los años han logrado un alto grado de inmunidad hacia las disonancias, composiciones seriales y el "pointillisme", demostraron su furiosa reacción ante la partitura "atomizante" de Luigi Nono. Podría describirse como una serie de sonidos aislados, matemáticamente relacionados los unos con los otros. Pero no puede existir un mejor testimonio de que la unidad matemática y musical no son necesariamente idénticas.

La ejecución de las Varianti es increíblemente complicada. Difícil sería imaginar a otro violinista fuera del intrépido Rudolf Kolish, realizando semejante hazaña. Los silbidos y los gritos al final de la ejecución iban directamente dirigidos al compositor, porque Kolish fue ovacionado por su superhumana ejecución.

ESTADOS UNIDOS

Fantasia para piano de Aaron Copland

La Fantasia para piano de Aaron Copland, comisionada por el Juilliard School of Music para su 50 aniversario en 1955, y ejecutada por primera vez en el Juilliard Concert Hall, en octubre de 1957, por William Masselos, fue publicada por Boosey and Hawkes, para la premiere. Copland completó este trabajo en enero de 1957 y trabajó en él desde comienzos de 1950.

A pesar del cuidado y gran esfuerzo desplegado en este trabajo, esta música es extraordinariamente espontánea. Es, en realidad, una de las obras más frescas y dinámicas que Copland ha compuesto en los últimos años y puede colocarse al lado de sus Variaciones para piano (de 1930) y la Sonata para piano (de 1939 y 1940), que merecen ser consideradas como las obras pianísticas más importantes de Norteamérica.

La nota escrita por Copland sobre la Fantasia es esclarecedora. Nos dice que no ha usado temas folklóricos o populares, lo que es aparente al escucharla. Su meta fue "realizar una composición que sugiriera la calidad de la fantasía, o sea, la secuencia espontánea y no premeditada de "acontecimientos" que transportaran al

auditor (si esto era posible) desde la primera a la última nota, al mismo tiempo que, ejemplarizara en forma clara e inconventionalmente, los principios estructurales".

Que esto lo logró plenamente es algo que no puede dudarse después de haber escuchado la inspirada ejecución de Masselos, quien repitió la obra después de un breve intermedio.

La textura de la obra es de una originalidad fascinante, aunque tiene características en común con las obras anteriores. Copland describió su procedimiento: "La estructura musical de toda la pieza se basa en una secuencia de diez tonos diferentes de la escala cromática. A éstos se les agrega, subsecuentemente, los dos tonos no usados de la escala que son usados como una especie de intervalo cadencial. Inherentes al material se encuentran elementos que pueden ser asociados al método de los doce tonos y con música concebida tonalmente. La Fantasia para Piano no es una obra rigurosamente controlada por los doce tonos, pero se hace uso en ella, muy libremente, de las fórmulas que se asocian con esa técnica".

La Fantasia se desarrolla a través de secciones, cada una de las cuales tiene su forma y ritmo característico aunque se ligan muy bien entre sí. Aunque la obra no es rígidamente de doce tonos en su estructura principal, la secuencia de los diez tonos serpentea sutilmente a través de la textura.

Lo más importante es que no se necesita saber nada sobre la música de doce tonos o la armonía moderna para sentirse conmovido y excitado por esta música. Aunque no siempre tonal en sus efectos, la dirección no falla jamás, ni tampoco su lógica interna ni su tensión temática. Copland la escribió con enorme devoción e inspiración al mismo tiempo que con maestría. Dedicada a William Kapell, es un homenaje espléndido.

Nueva obra de Roger Sessions

En honor del centenario de Minnesota en 1958, se le encargó una sinfonía a Roger Sessions, la que, según ha informado el compositor, tendrá una duración de 20 a 25 minutos y tendrá tres movimientos. La premiere mundial la realizará la Sinfónica de Minneapolis, en el otoño de este año. Anteriormente se le había comisionado una sinfonía al gran compositor noruego Haral Saeverud, para celebrar este centenario, la que será dirigida por Sixten Ehrling, destacado músico sueco.

El Festival de Washington

El Festival de Washington ha sido organizado por el Inter-American Music Center, cuya sede es la Pan-American Union en Washington. Se iniciará el 16 de abril hasta el 20 del mismo mes. Habrá dos conciertos de cámara en la Biblioteca del Congreso y tres sinfónicos en el Lisner Auditorium de la George Washington University. Los primeros dos conciertos sinfónicos estarán a cargo de la National Symphony, bajo la dirección de Howard Mitchell, y el tercero de la Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Herrera de la Fuente.

Estará representada toda América en este Festival y las primeras audiciones mundiales incluirán la Sinfonía N° 12 de Heitor Villa-Lobos, un cuarteto de cuerdas de Alberto Ginastera y otro del norteamericano William Bergsman, estas dos últimas obras fueron comisionadas por la Coolidge Foundation.

Entre las obras comisionadas por la International House de Nueva Orleans, figurará el Primer Cuarteto de Juan Orrego Salas y obras de Luis Sandi, México; Violet Archer, Canadá; José Ardévol, Cuba; Caamargo Guarnieri, Brasil; Roberto Caamaño, Argentina; y Héctor Tosar, Uruguay.

I N G L A T E R R A

International Folk Music Council

El Consejo Internacional de la Música Popular celebrará su Undécima Conferencia Anual desde el 28 de julio al 2 de agosto de 1958, en el Palais des Congrès, recientemente construido en la ciudad de Liege (Bélgica) y ha sido invitado por el Collège des Bourgmestre et Echevins.

Los temas que se tratarán serán los siguientes:

1) Tema principal: La Tradición en el Folklore Musical, incluyendo la Danza: sus aspectos estáticos y dinámicos a través de los cambios suscitados por las condiciones modernas de vida; 2) Los métodos de Notación manual y mecánica de las Danzas; 3) Una tercera sección será consagrada a las proyecciones de películas y de discos, específicamente de los países no europeos. Estas presentaciones serán acompañadas de breves explicaciones.

La Asamblea General del Consejo Internacional de la Música Popular tendrá lugar durante la Conferencia. Además se han planeado algunos conciertos y dos excursiones: una a Bobrijk y otra a los Ardennes, donde bailarines y cantantes tradicionales ejecutarán obras folklóricas de las regiones mencionadas.

Para mayores detalles hay que dirigirse al Secretario de la IFMC, 12 Clorane Gardens, Londres, N. W. 3.

F R A N C I A

*Dos obras líricas sobre Juana de Arco**André Jolivet y Henri Tomasi*

RENÉ DUMESNIL

Dos obras líricas nuevas, y que no se parecerían mucho si no tuvieran ambas a Juana de Arco como tema, se han dado

muy recientemente en primera audición. Una es un oratorio de André Jolivet, y tiene por título *La Vérité de Jeanne*; la otra es un drama de Henri Tomasi, con libreto de Philippe Soupault, y que está destinada a la escena, pero que sólo ha sido presentada en concierto y también como oratorio.

El texto de *La Vérité de Jeanne* ha sido establecido por la señora Hilda Jolivet, según la minuta del proceso de rehabilitación. Ha agregado a esas palabras históricas, con gran discreción y mucha delicadeza, algunos pasajes de poemas de Christine de Pisan, de Charles d'Orleans y Martial d'Auvergne. El tono es muy coherente, y la obra se divide en cuatro partes y un intermedio. La primera se inspira en la escena que se desarrolló el 7 de noviembre de 1455, en Nuestra Señora de París, donde ante las autoridades eclesiásticas reunidas, Isabelle Romée, Jean y Pierre d'Arc asistieron a la apertura del proceso de rehabilitación de la joven mártir, quemada en Rouen veinticuatro años antes, el 4 de mayo de 1431. A las imploraciones de la madre, la multitud mezcla sus lamentaciones, y, en seguida, incluso sus amenazas. Pero los muertos son los acusados, esos jueces inicuos del proceso de Rouen, ese Pierre Cauchon, obispo de Beauvais, que esperaba conquistar el arzobispado de Rouen sirviendo muy servilmente a los ingleses; ese Warwick, que pagó con la sangre de Juana su título de regente de Francia; y ese Rey Carlos que debió su trono a la humilde hija de Lorena y que no hizo nada por sacarla de la prisión donde estuvo cautiva durante suficiente tiempo como para que él hubiera podido ayudarla. Ha llegado la hora de la justicia humana, la de proclamar la nulidad del juicio y la iniquidad de la sentencia. André Jolivet ha sabido crear, con potente sobriedad, la atmósfera de esta escena que basa su grandeza en

la simplicidad de los hechos. Las mismas cualidades se encuentran en la segunda parte: ahora son los testigos los que tienen la palabra. Los supervivientes del drama son los que hablan, desde Mangette, la compañera de juegos infantiles en Domrémy, que cuenta cómo Juana iba a bailar con las otras muchachas alrededor del árbol de las Hadas, hasta esos hombres que, jóvenes entonces, llevaban a Juana a Vaucouleurs, y después a Chignon. Páginas emocionantes, que cierra un *Amén*.

Un interludio sinfónico precede el relato de Dunois, que viene a contar la epopeya de Orleans, con lo que comienza la tercera parte. Un coro canta la cabalgata que lleva a coronar a Reim al "gentil rey que Dios ha mantenido". A este episodio pintoresco sucede el último testimonio, la declaración de Martin Ladvenu, sacerdote de la orden de los Hermanos Pecadores, que asistió a Juana en la hoguera, y declara: "Quisiera que mi alma llegue donde creo que está la suya". Los primeros violines, solos, son los encargados de dar un relieve muy simple y emocionante a este trozo que hace resaltar el relato confiado al contrabajo solo. Un coro breve, escondido por la batería, termina esta parte. La conclusión comienza por una fuga titulada "preludio en forma de proceso". Trozo potente, incluso violento, al que sigue un coro que proclama: "¡He aquí la verdad de Juana, a la luz del Derecho!". Y es la lectura de la sentencia, por el Arzobispo de Rouen. Un amplio unísono magnifica la gloria de la "hija de Lorena, Dama de Dios, Amiga...". Después, un versículo del Salmo CXVII conduce hacia el triunfal *Aleluya*. Obra conmovedora por su fuerza, por la extremada sencillez de una realización cuyo gran mérito reside en una especie de desaparición del autor ante su obra, o más bien ante su heroína; no hay una

nota de la partitura que busque efectismos. Y esa música, a veces ruda, parece casta como la propia joven mártir.

El libreto de Philippe Soupault proponía a Henri Tomasi una tarea menos simple, puesto que había adoptado la forma de ópera, con toda la diversidad que ello significa: tres actos, el segundo de los cuales es incluso un tríptico. La división es lógica: primero el adiós de Juana a su país natal, a sus compañeras, a sus padres; es la preparación de la muchacha, toda temblorosa, ante el deber para el cual las voces de "sus" santas Catalina y Margarita la han propuesto y que San Miguel viene a imponerla en nombre de Dios. Y nosotros pasamos así, después de un breve prelude, a las rondas de muchachitas cantando el nuevo mayo, a la aparición de San Miguel; finalmente, a la partida de Juana. La primera parte del segundo acto comienza con conjuntos de trompetas, de baterías, de todo un aparato guerrero. Estamos frente a Orleans. Pero un *lamento* se eleva de la orquesta: Juana está herida. Desfallece, vuelve en sí, y retorna a su tarea. Segunda parte del tríptico: estamos en Reims, en medio de cantos de alegría, del repique de las campanas y el rey Carlos VII y Juana hacen su entrada; como lo había deseado, la humilde hija de Lorena, ha logrado la primera parte de su tarea: ha hecho a un rey y se lo ha dado a Francia para que la salve de los ingleses. La tercera parte nos la muestra presa, cubierta de ultra-

jes, y llevada al suplicio para que pague con su vida la salvación del país. Oye gritos, injurias, que son las palabras de la inicua sentencia: "Bruja, cruel, relapsa..." Cobra mayor fuerza la llama de la hoguera, y expira lanzando un gran grito: "¡Jesús, San Miguel!"...

Transcurren veinticinco años antes de que se reconozca la iniquidad de la sentencia y de que se haya acordado la revisión del proceso; este es el tema del tercer acto, y nos encontramos ante el coro de Nuestra Señora de París, como antes, en el oratorio de André Jolivet. Van a desarrollarse las mismas escenas: requerimientos a la justicia, súplicas de la madre de Juana y de sus antiguos compañeros, del pueblo que se impacienta por oír el decreto reparador. Sería vano comparar las dos partituras: en obras semejantes, en las que el tema es tan grande, tan conocido, es tanto el retrato del autor como el del personaje central el que se encuentra. Tomasi está ahí, en su *Triomphe de Jeanne*, con su habilidad y también con su sinceridad, como Jolivet en su *Vérité de Jeanne*, con su ruda franqueza y sus audacias. Ninguno de los dos —y es su mérito común— ha buscado ser astuto frente a la dificultad de la tarea. Han querido aportar, cada uno, su homenaje, como Honegger veinticinco años antes, a una de las más grandes y puras figuras de la historia.