

necesarias para expresar libremente sus ideas, sin que éstas tengan que doblegarse ante conceptos teóricos establecidos «a priori».

Holzmann demuestra preferencia por lo simple; rehuye en sus obras sinfónicas a todo relleno, y sus composiciones de cámara, como *Remembranzas* son concisas, directas y sin rebuscamiento alguno. Es por esto que su lenguaje perfectamente contemporáneo y que ningún tributo debe pagar a la academia, resulta claro a todo auditor abierto y preparado a recibir el mensaje musical de nuestro siglo. Sus «*Remembranzas*» contienen esto y mucho más, puesto que aquí pesa el hecho de existir un inteligente aprovechamiento de las características propias al instrumento para el cual fueron escritas, el piano. Sin pertenecer al tipo de música esencialmente virtuosística, se han contemplado los aspectos técnicos del piano en lo que puedan contribuir al realce del discurso musical de cada una de las tres piezas que componen este pequeño ciclo. Las dos extremas son lentas, de tono elegíaco y de un sano lirismo; en la central hay mayor despliegue de brillo y se acerca un poco más que las anteriores al tipo de escritura instrumental romántica. Común a la totalidad de ellas, es un proceso armónico muy nítido, donde un bien entendido tonalismo es combinado con muy buen gusto con superposiciones verticales de atrayente factura y novedad. La vena contrapuntística

muy típica a las obras de Holzmann ha sido un tanto abandonada en estas *Remembranzas* para piano, supliéndose ella por un esqueleto armónico y formal, que da consistencia y unidad a la obra.

En cuanto a sus exigencias técnicas, la obra reviste una mediana dificultad para el intérprete penetrado de los problemas de la música actual y requieren de una formación instrumental de cierto grado.

Esta nueva obra de Holzmann sintetiza en todos sus aspectos la importancia que su autor tiene dentro del panorama de la música contemporánea de América y la excelente adquisición que Perú ha hecho con su presencia como profesor del Conservatorio Nacional de Lima.

J. O. S.

J. S. BACH CONCIERTOS BRANDENBURGUESES N.^{os} 1 Y 2.
SCHUBERT, SINFONÍA N.º 8 EN SI MENOR «INCONCLUSA». (*The Penguin Scores, Editor, Gordon Jacob*).

Acompañados de un conciso estudio biográfico y analítico de cada autor y obra, se han editado en formato pequeño las composiciones mencionadas. Constituye éste un esfuerzo efectivo en pro de la difusión y estudio de las grandes creaciones de épocas pasadas.

J. O. S.

LIBROS

SCHOENBERG.—«STYLE AND IDEA».
(*Philosophical Library, Nueva York*).

Con frecuencia los editores del mundo entero han anunciado la publicación de libros escritos por prominentes compositores de la actualidad. Entre

éstos los de Dukas, Milhaud, Honegger, Copland, Hindemith, Stravinsky han continuado la tradición que desde comienzos de siglo iniciará Claude Debussy con su «*Monsieur Croche Antidiletante*». En éstos, o se han enfocado problemas de teoría general de la mú-

sica, como es el caso de los de Hindemith o del conocido «Harmonielehre» de Schoenberg, o se han planteado asuntos de estética, especialmente encaminados a justificar las posiciones que ocupan sus autores dentro del panorama de la música contemporánea. Este último es el caso de «Poétique Musicale» de Strawinsky, y en parte el de «Incantation aux fossiles» de Arthur Honegger. A las especies citadas se agregan algunos escritos combinados de carácter autobiográfico, crítico y estético, como «Notes sans Musique» de Milhaud o «Our New Music» de Aarón Copland.

Philosophical Library de New York, entrega ahora al público un volumen de Schoenberg titulado «Style and Idea», el que dado el hecho de ser el resultado de una recopilación de artículos escritos en los últimos años y traducidos al inglés por Dika Newlin, rehuye a toda unidad de propósitos, conteniendo la mayor parte de los aspectos señalados anteriormente y agregando a ellos planteamientos sociológicos y morales como los de un capítulo que se titula «Human Rights» (Derechos Humanos). Desde sus exposiciones de carácter histórico, como las que se establecen en sus capítulos consagrados a Gustav Mahler y a Brahms, pasando por las de significado puramente teórico como una concisa explicación del sistema dodecafónico, hasta el tratamiento de aquellos asuntos que oscilan entre la crítica, la estética y en parte la musicología, se percibe el imperio de una mentalidad profundamente germana, por la complejidad de sus desarrollos ideológicos y por la presencia muy común de un escepticismo que paga tributos de Schopenhauer. Por otro lado es esta misma mentalidad la que impresiona por la profundidad de los conceptos planteados como por la amplia base de cultura sobre la cual se afirman estos mismos.

Hay, sin embargo, en medio de la diversidad de asuntos tratados, un factor que resulta común a todos ellos y que se desprende directamente de la especial posición que Arnold Schoenberg ocupa como compositor en el panorama general de la música de nuestros días. Consiste éste en un constante deseo de justificar su propia posición, ya sea frente a aquellos que han podido rechazarla por ostracista o esotérica, o ante quienes le han seguido con esa fe que necesariamente ha debido quebrantarse en los instantes en que Schoenberg se ha apartado de los principios que han servido de fundamento a la escuela de los doce tonos. A esto último responde en forma directa el capítulo titulado «On revient toujours» y en parte «This is my fault».

Que un compositor quiera demostrar que en las diferentes etapas de su creación no hay que ver abdicación a principios defendidos en las que las precedían, es prácticamente innecesario. Si aceptamos el hecho de que el verdadero creador es una fuerza en constante y regular evolución, ya sea con respecto a su propia obra como en relación a la historia misma, no puede resultar sino natural la abdicación, el cambio y la transformación de las ideas y al mismo tiempo inútil y hasta peligrosa, la excesiva conciencia de este fenómeno y el deseo de justificarlo como si se persiguiera expiar pecados que en un momento determinado se cometieron. En la naturalidad con que se viva la mencionada evolución, unida al rechazo de todo prejuicio estriba la libertad del artista, y el hacer uso de esta última no requiere explicación alguna puesto que es un fenómeno más que natural y propio al creador.

Si Schoenberg partió de una sumisión a los principios wagnerianos, para luego tornar su vista a un marcado expresionismo politonal y en seguida rematar en el sistema dodecafónico,

es porque éste constituía el camino natural que le estaba señalado como creador, el cual el musicólogo podrá explicar, el crítico podrá aceptar o rechazar y el público gustar o disgustar; pero el propio creador en nada reforzará su proceso evolutivo tratando de justificarlo. Pensar que la última vuelta al tonalismo de Schoenberg, sea una traición a la dodecafónica, es absurdo. Ello no es más que una natural consecuencia de un fenómeno, que necesitamos dejar pasar algunos años para explicárnoslo, pero que de ninguna manera exige excusas por parte del creador.

Lo que vale en la música de Schoenberg, es todo aquello que se desprende de la natural importancia que ésta tiene como producto de un creador de gran estirpe, dueño de una técnica sin reproche y de un temperamento de extraordinaria fuerza y vivificante impulso creador. Que ésta se haya presentado mostrando adopción a ciertos principios en un momento y a otros en el siguiente, no tiene importancia, especialmente para el propio protagonista de esta trama evolutiva.

Es por esto que leyendo su libro se acoge con tanta simpatía su declaración que dice: «Para mí las diferencias estilísticas de esta naturaleza no revisiten una mayor importancia. No sé cuál de mis obras es mejor; todas me gustan, porque me gustaron cuando las escribí» (Cap. XII). Esta afirmación expresa todo lo más natural en la posición de un creador frente a su obra, y como ya lo he expresado con insistencia, no requiere de mayores explicaciones. No menos acogedora es una frase insertada en el acápite en que se refiere al cambio producido entre la composición de «Noche Transfigurada» o «Pelléas et Mélisande» y su Primera Sinfonía de Cámara, Op. 9, que afirma, «el Supremo Hacedor me señaló entonces un camino más difícil

que tomar». Hay en ella el reconocimiento de que todo cambio en un artista está determinado por una fuerza extraña a su propia voluntad y que se desprende de la naturaleza misma del arte.

En otros aspectos «Estilo e Idea» de Schoenberg, es un libro de marcado interés, especialmente en las partes en que expone con verdadera claridad el sistema dodecafónico, su base teórica y posibilidades estéticas, ilustrándolo con numerosos ejemplos musicales.

J. O. S.

AURELIO DE LA VEGA. — «THE NEGATIVE EMOTION», ensayo sobre música moderna. (Editorial Lex, La Habana).

El compositor y musicógrafo cubano Aurelio de la Vega ha publicado este folleto de treinta y siete páginas, consagradas a enfocar desde un punto de vista marcadamente personalista y arbitrario ciertos problemas generales de la música moderna. Constituye éste la recopilación de algunas conferencias dictadas en el curso de post graduados de la Universidad de Redlands, que se adaptan a un proceso evolutivo que se inicia con el impresionismo y alcanza hasta la última década del presente siglo.

No hay duda alguna de que el sarcasmo y agudeza con que está escrito este estudio resulta atrayente y por lo tanto hace fácil su lectura. Pero en toda esta ironía hay escasos momentos de profundidad, abundan arbitrariedades y no deja de percibirse un dejo muy marcado de amargura. Decir que «por mucho que Strawinsky pretenda ser mirado como el más grande de los compositores actuales, nunca llegará a ser el músico de los músicos, o a ocupar un lugar entre los inmortales del arte» es aventurar un juicio que en nada puede apoyarse, que nada

agrega a la historia sino el suponer de que a quien lo escribe no le agrada la música de este maestro. Si se cree justificarlo agregando de que «Strawinsky es sólo una suma de tendencias y elementos que en síntesis constituyen el fenómeno llamado espíritu de la época» en nada se refuerza la anterior afirmación, puesto que un creador puede ser síntesis del espíritu de su época o su estilo reunir elementos y recursos técnicos de épocas anteriores a su existencia, como es el caso de Bach, sin dañar por ello la importancia que éste tenga como tampoco a la proyección que su obra pueda tener en el futuro, sobre lo cual sólo podremos afirmarnos en el terreno de las suposiciones, para lanzar alguna idea al respecto.

¿A qué conclusión podría llegarse cuando se lee de que «Hindemith nació al mundo de la música en medio del saludo de un concierto de cacofonías, y mientras este pastor inició sus estudios en el evangelio de las Fugas de Bach, sus oídos hubieron de escuchar la orgía profana del *Sacre du Printemps* o los gritos primitivos del *Pierrot Lunaire*? ¿Acaso al autor de este folleto le desagradan las disonancias, y a ello acondiciona sus juicios acerca de la música moderna o es un academista que pretende encauzar la producción de este siglo dentro de los dogmas de pasadas escuelas? Es posible que haya algo de ello, puesto que a la par de reconocer en Sibelius «más una curiosidad que un verdadero interés, más una sospecha que un disgusto» dice que mientras la música moderna se interesa fundamentalmente por el vocabulario, la de Sibelius en cambio busca el contenido, y que éste no será un gran genio; pero sí lo es un gran compositor y agrega que en parte por esta razón ocupa un lugar solitario y aislado de los demás compositores contemporáneos.

Nos desconcierta sin embargo, al reconocer en Bartok conquistas que no eran de esperarse en un tratadista que rechaza en forma tan abierta a otros valiosos exponentes de la música actual. Es claro, que al hacerlo con este gran maestro húngaro, no deja de tener sus reservas, las que vendrían a clasificarlo en categoría más o menos similar a otros compositores. Caso parecido es el que para el señor de la Vega desempeña Prokofieff. Si en el primero reconoce algunos méritos, afirma también de que de sus obras como la Segunda Sonata para violín pasarán a la historia como típicas curiosidades experimentales, producto anormal de esta época.

Ni Bartok ni Strawinsky se salvan en un breve paralelo establecido entre éstos, el que se resume en la siguiente afirmación: «Strawinsky es un frío experimentador comercial; Bartok (como Schoenberg) son apasionados buscadores. Si la influencia de Strawinsky en Bartok se pudiera haber invertido, el primero habría escrito mejor música.

Sin duda Aurelio de la Vega ha querido «epater le bourgeois», tal vez con esa sinceridad que él reclama de los compositores contemporáneos, pero que no ha sabido encauzar por medio de un raciocinio más o menos sólido y convincente.

J. O. S.

ARMAND PANIGEL.—«L'OEUVRE DE FREDERIC CHOPIN», *discographie generale, con un prólogo de Marcel Beaufrils. (Ed. de la Revue Disques, París).*

Con el auspicio de la UNESCO acaba de editarse esta obra fundamental, que contiene una lista detallada de cuanta grabación comercial y de tiraje limitado se haya hecho de las composiciones de Federico Chopin. Sólo la labor paciente y autoridad del renombrado discófilo y crítico francés Ar-

mand Panigel ha hecho posible la realización de este volumen que consideramos básico para el estudio de la obra del gran maestro polaco.

El autor reúne por orden alfabético de título, y cronológico de opus y de número, toda la obra de Chopin perpetuada en el disco, encabezando a cada uno de los géneros cultivados por el compositor, un estudio analítico y crítico de éstos. Se especifican también por orden alfabético los nombres de los intérpretes, marcas de discos, año de origen o edición, cantidad de ejemplares tirados en cada país y número de caras que comprende cada obra de este autor.

Como introducción al mencionado trabajo se inserta un serio estudio firmado por Marcel Beaufls sobre el significado histórico y estético de Chopin, donde con precisión se hacen ver las proyecciones e influencias que la obra de este maestro tuvo en las de sus contemporáneos, como también se establecen con profundidad cuáles fueron las raíces de las cuales se desprendió su estilo. A lo especificado se agregan algunas reproducciones de litografías del compositor y facsímiles de varios manuscritos de éste.

En resumen, constituye este trabajo uno de los mejores homenajes que puedan haberse rendido a Federico Chopin con motivo del centenario de su muerte, y uno de los aportes más efectivos a la investigación de la vida y obra de este gran maestro polaco.

J. O. S.

GERARDO DIEGO, JOAQUÍN RODRIGO Y FEDERICO SOPEÑA.—
«DIEZ AÑOS DE MÚSICA EN ESPAÑA». (*Musicología, Intérpretes, Compositores*). Ed. Espasa-Calpe. Madrid. 1949.

Un escritor de refinado gusto musical, un compositor y un crítico se han

unido en este libro para ofrecernos el resumen de la actividad desarrollada en España dentro de las esferas de este arte durante los años 1939-1949; es decir, desde el término de la Guerra de España hasta el año que corre. Concebido con gran amplitud y expuesto con meridiana claridad, el panorama abarcado se encuentra pleno de sugerencias. Aunque no pretenda este libro otra cosa que ser una especie de balance de hechos cumplidos, supone un complemento imprescindible a obras de mayor vuelo como «La Música en España» de Adolfo Salazar o la más modesta pero también valiosa, contribución de Gilbert Chase sobre el mismo tema.

Estos diez años de música en España son examinados en tres secciones independientes: la investigación musicológica, la creación y la interpretación musical. ¿Puede advertirse dentro de ese lapso un progreso, siquiera una continuación del llamado renacimiento de la música española? Si se exceptúa la obra del Padre Higinio Anglés y de la sección que él anima dentro del Instituto Español de Musicología, en todos los demás aspectos el presente musical español se encuentra en un nivel mucho más bajo que antes de 1936. Apagada, en el destierro que se auto-impuso, la figura de Manuel de Falla, esparcidos fuera de España los principales compositores de la generación siguiente, hoy mantienen el fuego de la creación musical valores que no pasaron de un discreto nivel en la etapa anterior y jóvenes cuya formación se resiente del aislamiento en que el país vive, funesto en la cultura como en todo.

Joaquín Turina, Conrado del Campo o Jesús Guridi, han mantenido su producción en lo que siempre fueron: compositores estimables, adscritos a técnicas y estéticas caducas, que no pueden influir en el futuro. Joaquín

Rodrigo, una y otra vez exaltado como el prodigioso meteoro de la post-guerra, ha prolongado su catálogo con obras como el Concierto de Aranjuez para guitarra, el de Estío para violín o el Heroico para piano, que no constituyen mucho más que elevar hacia mayores exigencias el caudal exiguo, aunque sutil, de su vena creadora. El Concierto de Estío, y todavía más el de Aranjuez, son un evidente retroceso hacia el nacionalismo pintoresco desde las metas alcanzadas por Falla.

En cuanto a la difusión musical, es indudable un incremento de actividad en las grandes ciudades. Madrid cuenta hoy con tres grandes orquestas, en vez de las dos que tenía hasta 1939. Sobre si el progreso en calidad equivale al otro, es imposible pronunciarse a distancia. No obstante, al decir de los autores de este libro, la multiplicación de los conciertos no corresponde a un aumento parejo del interés de los programas. España, como la mayoría de los países europeos, ha descendido en inquietud y vitalidad. El repertorio más gregario, la música encerrada dentro de ese período mal titulado clásico-romántico, es casi el que exclusivamente se cultiva. El público apenas quiere saber algo de la música posterior a Wagner o Brahms; de tarde en tarde y con manifiesta apatía admite la audición de compositores actuales. Esto que es absoluto en cuanto a la música sinfónica, se ofrece con rasgos semejantes en la música de cámara o los recitales de solistas y con caracteres más agudos en cuanto al teatro lírico. Donde hasta la zarzuela, modesto género de tanta raigambre popular, es pálido reflejo de una época desvanecida.

S. V.

CARLOS LAVÍN. — «CULTURA ATACAMEÑA». *Cuadernos de Arte*. Santiago, 1950.

En esta monografía, Carlos Lavín resume con acierto otros trabajos suyos de mayor extensión sobre la música de los atacameños. En repetidas excursiones a la hoya del Loa y a los oasis y poblados al sur de San Pedro de Atacama, donde moran los descendientes de aquella milenaria y casi desaparecida raza, Lavín ha ido constataando y ampliando los estudios anteriores sobre los preciosos testimonios que aún se conservan de su cultura.

Una sucinta introducción sobre los caracteres de esta raza y sobre su función en la historia americana precolombina antecede a la materia propia del folleto: el estudio de la cultura atacameña desde el punto de vista musical. Fija el prestigioso investigador el panorama de las regiones exploradas con la amenidad que le es propia y, después, hace inventario minucioso de la organografía musical, influencias que sobre ella han pesado de pueblos limítrofes y transformaciones experimentadas por los instrumentos en el paso de los siglos. Al final, clasifica y analiza el repertorio, desgraciadamente muy escaso, de los cantos y «toques» instrumentales practicados por los indígenas. La notación del Himno al Agua (Tallatur), con su texto en lengua cunza, y de tres aires instrumentales enriquece e ilustra el contenido de este estudio.

S. V.

CANCIONES MEXICANAS. *seleccionadas y armonizadas por, Vicente T. Mendoza*. New York, 1948.

El Instituto Hispánico que dirige con gran acierto y prestancia intelectual Federico de Onís en Nueva York, entregó al conocido musicólogo y folk-

lorista, profesor Vicente T. Mendoza, del Instituto de Investigaciones Estéticas de México, la tarea de ofrecer al público un panorama comprensivo de la canción mexicana. Fácil era para el profesor Mendoza esta tarea en lo que se refiere al material. Muchos años de paciente labor le han permitido recoger todas las especies del cantar vernáculo de su patria. En este libro organiza el material en una síntesis histórica que comienza con la tonadilla del siglo XVIII y en la que incluye coplas, pregones, valonas, corridos, canciones románticas, mañanitas, serenatas, barcarolas, danzas, canciones burlescas, báquicas, históricas, de la Revolución y sonos regionales. El texto seleccionado es abundante y significativo de las modalidades de este género en México. Para popularizarlas el profesor Mendoza las vierte en un sencillo acompañamiento musical que no desvirtúa su esencia melódica. Esta nueva obra del infatigable investigador contribuirá a divulgar en forma científica al tesoro musical del pueblo mexicano.

E. P. S.

R. S. BOGGS.—**FOLKLORE BIBLIOGRAPHY FOR 1949.** *Southern Folklore Quarterly*. 1950.

La valiosa recopilación bibliográfica que desde años viene realizando el profesor Ralph Steele Boggs, recientemente contratado por la Universidad de Miami, se acrecienta con esta nueva publicación. El acervo musical para 1949 incluye las páginas 33 a 50 y cubre la totalidad del continente. Obra de consulta indispensable en el campo del folklore en general, contiene una síntesis de toda la actividad musical folklórica y popular.

E. P. S.

ONEYDA ALVARENGA. — **CATIMBO.** *Registros Sonoros del Folklore Musical Brasileiro. III.* Sao Paulo, 1949.

Es éste el tomo III de la monumental recopilación que, a cargo de la inteligente investigadora Oneyda Alvarenga, publica la Discoteca Pública Municipal de Sao Paulo. El volumen está dedicado al Catimbó «culto religioso popular de formación vernácula frecuente en el noroeste y en el norte del Brasil», que forma un curioso sincretismo en que se funden elementos tomados del catolicismo y de los cultos fetichistas afro-brasileños. Bajo la evocación de los jefes sacerdotales, llamados Mestres, los fieles entran en contacto con las fuerzas sobrenaturales por intermedio de un complicado rito mágico-artístico.

La investigación hecha con toda prolijidad y acierto por la distinguida investigadora, cuyo libro **MÚSICA POPULAR BRASILEÑA** examinaremos en el próximo número de esta revista, revela de una manera clara, interesante y científica el aspecto cultura del Catimbó, cuyas diversas versiones incluyen los discos 28 b) a 38 de la riquísima colección acumulada en la Discoteca Pública de Sao Paulo.

E. P. S.

THE FOLKWAYS ETHNIC LIBRARY. *New York.*

La institución que lleva este nombre tiene como objetivo la publicación en series de discos fonográficos del material de música aborigen, primitiva, folklórica y popular de las diversas áreas culturales del mundo. Cada álbum va acompañado de un folleto ilustrativo que explica en breve síntesis su contenido. Estamos seguros que esta colección está destinada a prestar bue-

nos servicios a la educación, pues pone al alcance de los maestros ejemplos vivos de la actividad musical de los pueblos del mundo. El precio de cada uno de ellos es de 7.33 dólares. En lo relativo a América han aparecido hasta el momento el dedicado a la música folklórica de Haití, a la música afrocubana de Cuba, a la del Perú y a la música negra de los Estados Unidos.

E. P. S.

E. RODRÍGUEZ.—LA CUECA CHILENA. (*Santiago de Chile, 1950*).

En una cuidada edición, realizada bajo la supervigilancia de su autor, acaba de publicarse este libro, producto del sincero esfuerzo y experiencia de un maestro que ha consagrado su vida a la observación de su pueblo, de sus manifestaciones artísticas y de los procedimientos más eficaces para inculcar esta tradición en la juventud que se ha educado bajo sus enseñanzas.

Exequiel Rodríguez, en su pequeña monografía sobre «La Cueca Chilena», nos ofrece un estudio serio y honrado acerca de la coreografía y significado de esta danza, la que el musicógrafo y folklorista Carlos Vega juzga como

«extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América». El autor complementa cada uno de sus capítulos, los que están escritos con lenguaje sencillo y fluido, con gráficos muy claros destinados a exhibir los diferentes pasos y figuras que se exigen en cada una de las tres etapas de la cueca. Estudia además con detenimiento las diversas formas de su interpretación, tanto en su aspecto danzable como musical; empleo del pañuelo, zapateo, tamboreo, conjuntos instrumentales recomendados, movimientos típicos, etc.

No escapan a su estudio algunas observaciones muy exactas acerca del carácter de esta danza, sus derivaciones, el origen que sus textos encuentran en la malagueña y seguidilla española y las diferentes formas en que puede interpretársela.

Toda opinión acerca de este estudio se resume diciendo que constituye él un valioso aporte para el mejor conocimiento de nuestro folklore y un pequeño tratado de gran utilidad y atractivo para quienes se interesen por conocer la danza que exprime la excelencia misma del pueblo chileno: la cueca.

J. O. S.

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS

S. V. (VICENTE SALAS VIU)
 E. P. S. (EUGENIO PEREIRA)
 J. O. S. (JUAN ORREGO SALAS)