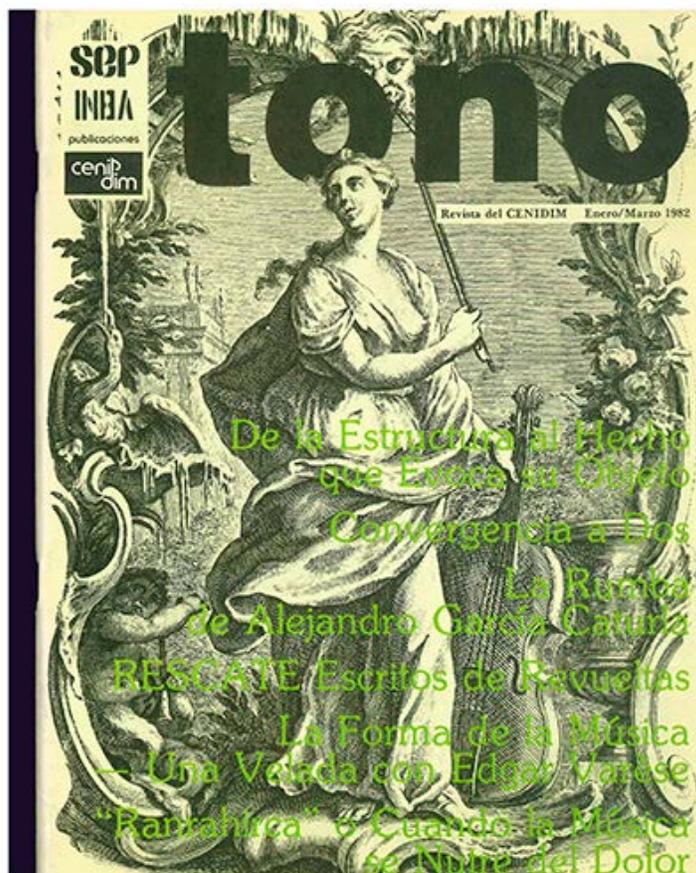


## Repositorio de Investigación y Educación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Tono. Revista del Cnidim, enero - marzo1982, SEP, INBA, Cnidim.

SEP

INEA

publicaciones

cenidim

# telonero

Revista del CENIDIM Enero/Marzo 1982



De la Estructura al Hecho  
que Evoca su Objeto  
Convergencia a Dos  
La Rumba  
de Alejandro García Caturra  
RESCATE Escritos de Revueltas  
La Forma de la Música  
— Una Velada con Edgar Varèse  
“Ranrahírca” o Cuando la Música  
se Nutre del Dolor

## DIRECTORIO

*Lic. Javier Barros Valero*  
Director General del INBA

*Mtro. Fernando Lozano*  
Subdirector General de Música y Danza

*Mtra. Ma. Luisa Lizárraga-Orozco*  
Directora de Música

*Mtro. Manuel Enríquez*  
Director del CENIDIM

### Director de la Revista

*Mtro. José Antonio Alcaraz*

### Consejo Editorial

*Mtro. Hiram Dordelly*

*Mtro. Federico Ibarra*

*Mtro. Luis Matty*

*Mtro. Aurelio Tello*

*Mtro. Francisco Zumaqué*

### Jefe de Redacción

*Eugenia Russek*

Tono, es una publicación trimestral del Centro Nacional "Carlos Chávez" para la Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM)  
Liverpool 16, México, D. F. 06600  
Teléfonos: 546-61-40 y 592-59-53

Impreso en México  
por: Impresos Pérez, S.A.  
J. Ma. Roa Bárcenas No. 82,  
Col. Obrera. Tel. 578-41-08



INDICE

	Pág.
De la Estructura al Hecho que Evoca su Objeto <i>Idalberto Suco Campo</i> .....	3
Convergencia a Dos <i>Victoria Eli Rodríguez</i> .....	11
La rumba, de Alejandro García Caturla <i>Hilario González</i> .....	20
RESCATE. Escritos de Revueltas <i>José Antonio Alcaraz</i> .....	32
La Forma de la Música. Una Velada con Edgar Varèse <i>Ann Mc Millan</i> .....	36
"Ranrahirca" o Cuando la Música se Nutre del Dolor <i>Aurelio Tello</i> .....	41

# De la Estructura al Hecho que Evoca su Objeto

IDALBERTO SUCO CAMPO

**P**ieza para un(a) pianista y un piano,<sup>1</sup> está integrada por siete partes muy definidas y concretas cada una de ellas, a las que el compositor llama eventos, los cuales se combinan aleatoriamente, por libre elección del intérprete. Una vez sonados los siete eventos termina la obra, y con ello uno de sus resultados, ya que la posibilidad de combinar libremente los eventos puede dar resultados tales como 5040 en su combinatoria.

Mario Lavista,<sup>2</sup> autor de *Pieza para un(a) pianista y un piano*, concibió esta obra dentro de un marco de realización bastante sujeto a tradicionales convenciones de escritura y sonoridad.<sup>3</sup>

El primer evento que analizaremos, al que convencionalmente llamaremos A, está formado por

cuatro subconjuntos, que dan lugar a los dos conjuntos de significación en que puede dividirse el mismo, y que a la vez, están constituidos sobre una serie dodecafónica.<sup>4</sup>

En las dos primeras medidas se constituye el primer subconjunto de significación, entre cuyos formantes está el espacio en silencio (que decrece en el segundo subconjunto, donde es también formante, para crecer después en los dos subconjuntos siguientes). Los dos primeros sonidos, en un intervalo armónico de segunda menor, corresponden a los sonidos 1 y 2 de la serie dodecafónica, y aparecen con una resonancia prolongada (representada en la escritura por las ligaduras que salen del intervalo de segunda y el efecto de pedal). Este subconjunto se comporta como un sonema integrado por una segunda menor de ataque seco y resonancia prolongada, y un espacio largo en silencio dentro del cual se diluye la resonancia mencionada.

El sonema constituyente que aparece como segundo subconjunto corresponde a las medidas 3, 4 y 5. Aparecen los compases de tres por cuatro, dos por cuatro, y ocho segundos en silencio. Este sonema está integrado por una línea muy quebrada, de valores cortos, picados (que abarcan los sonidos 3, 4, 5, 6 y 7 de la serie), y un espacio en silencio con cinco segundos menos en relación a la pausa anterior.

El subconjunto tercero, que se presenta como una variable sonemática del primer subconjunto, es localizado en las medidas 6 y 7, escrito en compás de cinco por cuatro y una pausa de tres segundos. Este subconjunto se inicia por una segunda menor armónica, como el primero, y la prolongación de la resonancia está lograda por el valor mayor: blanca con puntillo ligada a corchea con puntillo. La segunda menor corresponde a los sonidos 8 y 9 de la serie. Sigue otra segunda menor, un semitono alto, que corresponde al intervalo melódico de los sonidos 10 y 11 de la serie, los cuales interrumpen la prolongación de la resonancia y forman un intervalo de vigésima primera.

<sup>1</sup>Obra compuesta en abril de 1970 por Mario Lavista y editada por la Sociedad de Autores y Compositores de Música de México, Colección Arión. El autor, en las notas que acompañan la edición, señala que puede hacerse una versión para dos pianos. Este segundo pianista guardará el más absoluto silencio cuidando de estar siempre presente durante el desarrollo de la obra, mientras ejecuta el primer pianista. Pudo haber previsto versiones para más pianistas y más pianos.

<sup>2</sup>Mario Lavista (n. 3 de abril de 1943, México, DF), comienza su labor de composición desde su incorporación al Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música de México. En 1967 toma diferentes cursos en Francia y Alemania, y trabaja con Etienne-Marie, Pousseur, Stockhausen, y otros. Ha laborado en laboratorios de música electrónica de México y Tokio. Ha desempeñado labores de docencia desde 1964, y ocupó el cargo de Jefe de Música del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM. En calidad de intérprete cuenta con una intensa actividad como solista. Fue integrante del grupo Quanta, dedicado a la improvisación. A esta labor une la de creación, con un extenso catálogo. Actualmente, imparte las cátedras de composición y análisis musical del siglo XX en el Conservatorio Nacional de Música y es responsable de Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical, editados por la UAM-Iztapalapa.

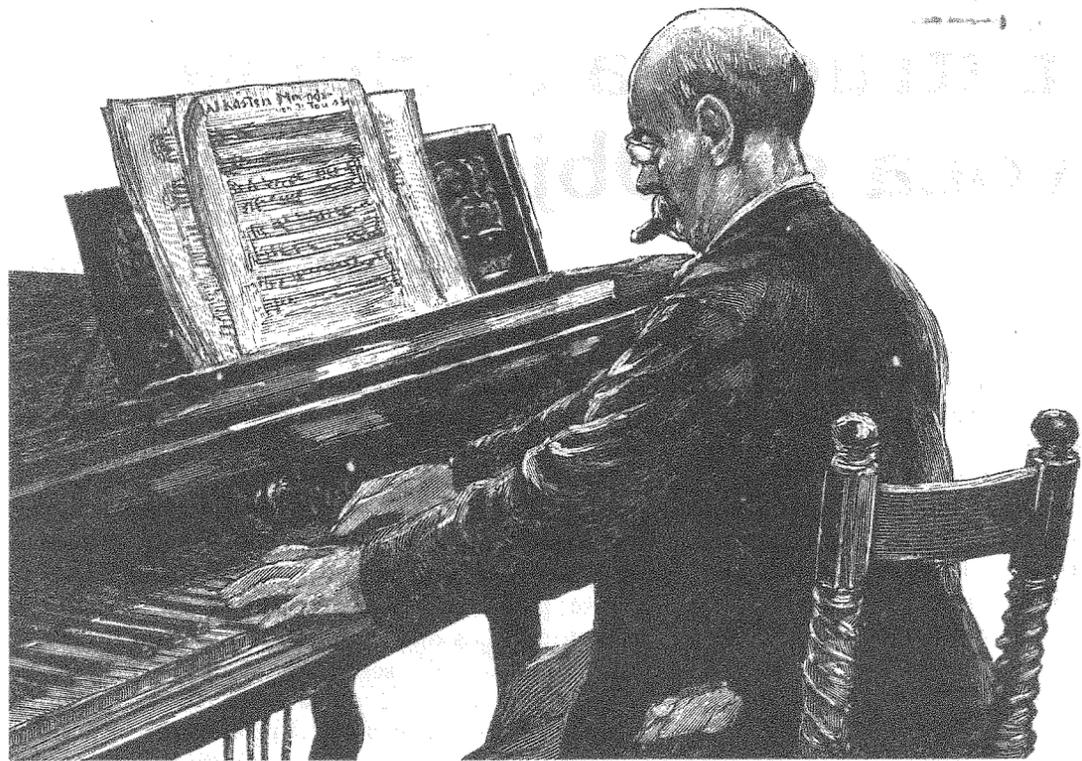
<sup>3</sup>La edición que tomamos para este trabajo aclara, en Notas, el uso de los siguientes símbolos.

 bajar la tecla (o teclas) sin producir sonido.

 "closter" (teclas blancas y negras).

 armónico: apoyar ligeramente el dedo en la cuerda de la nota indicada, cerca del silenciador, mientras se percute la tecla de la misma nota.

<sup>4</sup>Para la teoría del análisis y los términos empleados, hemos recurrido a la obra de Emilio Alarcos Llorach, *Gramática Estructural*, publicada en 1972, por la Editorial Gredos, Madrid.



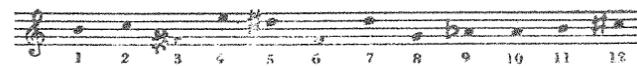
Consideramos que este subconjunto es una variable sonemática del primero por:

- a) repetirse la relación de segunda,
- b) por la prolongación de la resonancia, y
- c) por la presencia de pausas.

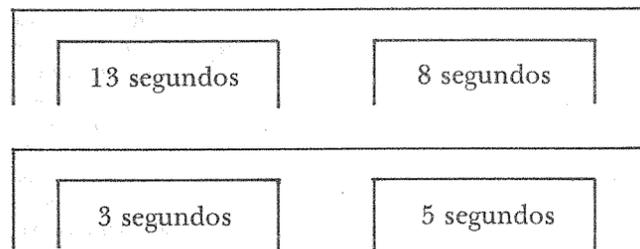
El cuarto subconjunto aparece en las medidas 8, 9 y 10. Comprende un sonema integrado por el sonido 12 de la serie, que se superpone a los sonidos 1 y 2, dos veces. El sonido 12, en relación de segunda menor con el 2, y de segunda mayor con el 1, prolonga su resonancia, se repite la proyección de la resonancia ya anotada para los sonemas del primer y tercer subconjunto, así como las relaciones de segunda. Esto nos permitiría considerar el cuarto subconjunto como una variable sonemática al aparecer los mismos formantes del primer sonema. Los subconjuntos tercero y cuarto incluyen como formantes las dos pausas que ahora aparecen en orden creciente, de 3 y 5 segundos respectivamente. El cuarto subconjunto incluye, como formante, el intervalo de segunda menor mi-fa, y el fa sostenido. Estos sonidos tienen carácter conclusivo al quedar en relación de quinta justa de si-do, y de do sostenido, respectivamente.

Los dos conjuntos de significación que integran este evento forman un nexo cuyas líneas de relación, en el plano de la exponencia, están dadas:

- a) en la presencia de elementos comunes (unión), al corresponder sus sonidos a una serie dodecafónica:



- b) en los caracteres comunes (comunidad) entre ambos conjuntos, en la relación decreciente de las pausas (formantes) del primer conjunto, y creciente en el segundo:



- c) por la distribución del movimiento a aire en tres grupos equivalentes en oposición (reversión), donde se da cierta correspondencia de efectos (filiación):

(lento) Muy lento	(menos lento) Lento	(lento) Muy lento
Andante (rápido)	Lento (menos rápido)	Allegro (rápido)

- d) también, en el papel de efectos correspondientes (filiación), aparece la relación que se da en la resonancia prolongada.

El relieve sonoro ocupa un primer lugar en el plano del contenido. Las diferencias dinámicas, en combinación con el plano del dibujo sonoro, donde éste se halla en función de aquellas, son constituyentes.

En el evento que denominamos B, se identifican tres subconjuntos formantes en una sola relación sintagmática. El tercer subconjunto es una réplica exacta del primer sonema, lograda mediante la repetición del mismo (indicada en la escritura por *Da capo* y *Fin*).

El primer sonema de este evento se constituye en la medida 1, formada por una equivalencia de treinta y cuatro negras. En este sonema se observa con claridad la proyección horizontal de la línea lograda por la aparición de la cuadragésima cuarta menor armónica do-do sostenido (re bemol), en diecisiete oportunidades consecutivas, de forma alternada con igual cantidad de silencios de corchea-negra. Esto hace muy breve la resonancia, prevista en la escritura por el signo de raya en la cabeza de nota. Sin embargo, esta resonancia prolongada adquiere un nuevo carácter al reiterarse un mismo intervalo diecisiete veces, en un aire *Andante*.

El subconjunto dos lo encontraremos en la segunda medida, entre cuyos formantes se encuentra el espacio en silencio donde se diluye la resonancia, indicada en la escritura por la ligaduras y efecto de pedal, de los dos sonidos a distancia de cuadragésima novena mayor, si-si bemol (la sostenido), que encabezan esta medida.

El tercer subconjunto, del que ya hablamos, corresponde al primer sonema, planteado como una repetición del mismo. Es por tanto su variable sonemática.

En los planos del color sonoro, del relieve y del dibujo este evento plantea la relación:

/linealidad/salto/linealidad/

La persistencia de una misma sonoridad, y el salto contrastante, establecen un tipo de reacción en el nivel del contenido, que determinaría una vuelta a un subconjunto equivalente al primero. El autor lo resuelve con la repetición exacta.

El evento C está formado por dos subconjuntos que se manifiestan ostensibles en el aspecto gráfico visual de su escritura; no sucede así en sus resultados sonoros. Este resultado sonoro que se va obteniendo sufre, en sucesión, cambios cualitativos, por lo que podemos decir que es una masa sonora que gana en calidad y culminará, al terminar el

evento, en un "closter" como última variable sonora.

El primer subconjunto de significación lo encontraremos desde la medida 1 a la 6, formado por dos líneas melódicas: una de ellas aparece en el registro grave, estructurada sobre una serie de seis sonidos; la otra se presenta en un registro agudo, sobre otra serie de seis sonidos.

El segundo subconjunto, desde la medida 7 a la 13, muestra dos líneas melódicas, una grave, otra aguda, las que, al igual que en el primer subconjunto, están integradas por series de seis so-



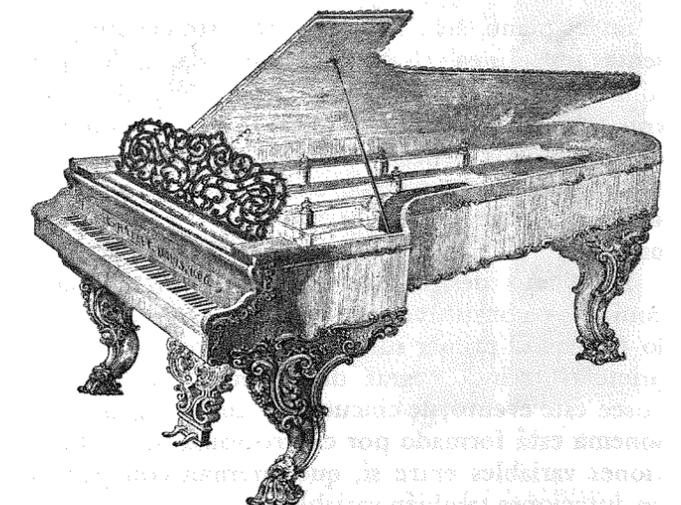
A partir de la medida 5 aparecen otros sonidos a manera de voces intermedias, los cuales comienzan integrando una serie de seis sonidos, hasta la medida 10



y, desde la medida 8, otros sonidos en los que no se hace evidente su posible integración serial.

La escritura de este evento muestra silencios de negra los cuales quedan absorbidos por la resonancia prolongada, indicada por las ligaduras que salen de cada nota, y por el pedal. La resonancia se acentuará por las voces intermedias que se van adicionando.

Los cambios que se obtienen en el resultado sonoro son constituyentes del contenido, cuyos exponentes son el matiz *piano* y con sordina que se mantiene en todo el evento, y la creciente densidad sonora obtenida, como se ha señalado ya,



por las voces intermedias y por la superposición de sonidos que implica el pedal tenido durante todo el evento.

El evento D lo forman dos subconjuntos (sonema y variable-sonemática) que dan lugar a un conjunto de significación formado por los sonidos de una serie dodecafónica.

El primer subconjunto se constituye en las primeras ocho medidas cuyos formantes son dados por una sucesión alternada de elementos sonoros y pausas, las que aumentan progresivamente (sin guardar regularidad) hasta alcanzar una gran pausa de treinta y cuatro segundos, también los sonidos, según van apareciendo, aumentan su duración en relación al anterior.

Todos los sonidos formantes de este subconjunto (los que corresponden a los sonidos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 en la serie), con excepción del primero que aparece en la medida 1, se presentan combinadamente por pares, donde el primero de ellos es de valor muy corto, escrito como apoyatura breve.

El segundo subconjunto comienza en la medida 9. En el mismo encontramos, como formantes, los sonidos 8, 9, 10, 11 y 12 de la serie dodecafónica, los que aparecen decreciendo en su equivalencia de valor.

Las pausas son formantes de este subconjunto, y crecen progresivamente, proceso contrario al del primer subconjunto.

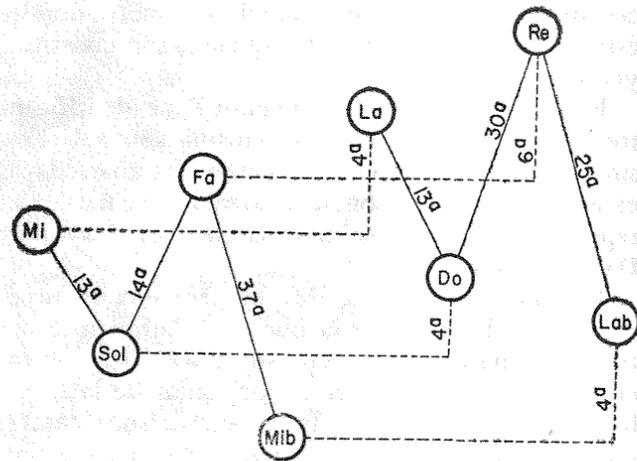
En los dos subconjuntos se recurre a cambios graduales en la resonancia, dada ahora en valores crecientes y decrecientes, respectivamente, por lo que consideramos el segundo subconjunto como una variable sonemática del primero (si se tiene en cuenta la correspondencia con el crecimiento de las pausas).



En el plano del dibujo sonoro, este evento presenta una línea altamente quebrada, a lo que sólo se opone la resonancia prolongada obtenida con el pedal y sonidos tenidos. En correspondencia, los planos del relieve y color sonoros, presentan la misma alternancia, combinando efectos de sordina, de armónicos, y los de los registros del piano.

El evento designado por E presenta dos subconjuntos constituyentes del único conjunto que lo forma. El primer subconjunto se localiza en las primeras treinta negras de la única medida que posee este evento, de cincuenta y cinco negras. Este sonema está formado por cuatro sonidos, de duraciones variables entre sí, que alternan con pausas de duraciones también variables.

El segundo subconjunto se localiza en las últimas veinticinco negras del evento, es una variable sonemática de aquel, y sus formantes se presentan de manera similar:



El segundo subconjunto, excepto su tercer sonido, es una transposición del primero una cuarta justa alta.

En este evento el dibujo sonoro ocupa el lugar más importante desde el punto de vista de la forma del contenido. El color sonoro se muestra siempre en un solo valor, lo mismo que el relieve. Solamente los cambios en el plano de la línea, las pequeñas variaciones en la duración de los sonidos, dan lugar a sus constituyentes pleremáticos.

El evento F es, todo él, un conjunto de significación, donde se destacan dos subconjuntos: el primero se localiza en las medidas 1, 2 y 3, seguidas de una pausa de cinco segundos, que viene a ocupar lo que numeramos como medida 4. El segundo en las medidas 5, 6 y 7.

En el primero, los sonidos de ataque fortissimo (cuatro f), se diluyen en una resonancia prolongada obtenida por efectos de pedal y teclas hundidas sin producir sonidos. La pausa de cinco segundos conserva el recuerdo de esta resonancia. El segundo subconjunto está constituido por sonidos de ataque fuerte y resonancia prolongada (indicada por la ligadura) que se diluye en la pausa, y se sostiene, mediante el efecto de teclas hundidas, sin producir sonido, escritas en un "closter".

Es el relieve sonoro el que más se destaca en el plano del contenido. El tratamiento de los matices, los efectos que logra en la resonancia prolongada y los contrastes de sonoridad: más masivo y amplio en el primer subconjunto, más lineal y reducido en el segundo, establecen un contraste. Los elementos del dibujo sonoro están dados en función del relieve. Del mismo modo, las indicaciones de cambios

de aire (Muy lento, Allegro, Lento y Rallentando), igual que otros eventos, funcionan como indicadores de la duración de los sonidos. Los cambios del color sonoro: mayor brillantez en el primer subconjunto, más opacidad en el segundo ("closter" de teclas hundidas para producir resonancia), están dados también en función del relieve.

El primer subconjunto del evento G aparece en las tres primeras medidas (3, 5 y 3 negras respectivamente), en las que se suceden tres grupos sonoros, de resonancia prolongada, desde tres f a mezzo piano, en un movimiento amplio de agudo a grave. El último grupo prolonga su resonancia, hasta las medidas 4 y 5.

Desde la medida 4 comienza el segundo subconjunto, que se enlaza con la resonancia prolongada del primero. Sonidos breves alternados con pausas variables entre sí. La resonancia prolongada de los mismos se completa con efectos de pedal y teclas hundidas sin producir sonidos. Este subconjunto concluye con una pausa de cinco segundos como formante, donde se diluye la resonancia de los últimos sonidos. Los sonidos de este subconjunto corresponden a una serie dodecafónica, cuyos tres sonidos iniciales serían fa sostenido, sol sostenido, la sostenido, que se superponen, como resonancia prolongada del primer subconjunto. Los sonidos del primer subconjunto, son localizables en una serie de 10 sonidos, con los tres últimos comunes, como ya mencionamos, a los tres primeros de la del segundo subconjunto. Aquella pudiera completar los sonidos 11 y 12, con los mismos sonidos de la serie del segundo subconjunto.



El plano del contenido está elaborado sobre un criterio de gran contraste en el color, en el relieve, y en el dibujo. La misma superposición del primer subconjunto y del segundo son participantes de la forma que el autor ha dado al contenido de este evento.

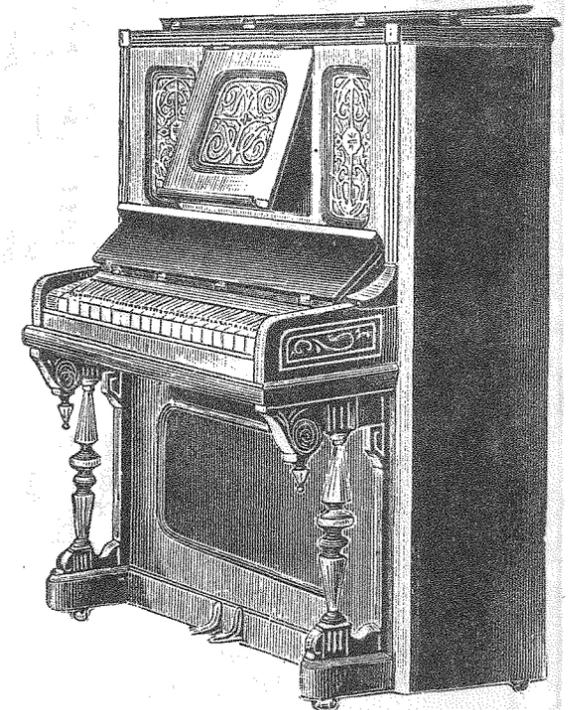
La oposición: linealidad / línea-quebrada está dada entre los dos subconjuntos.

Se completa en el plano de la dinámica (relieve) al manejar la graduación de matices desde tres f hasta la resonancia prolongada, en oposición de los matices cambiantes del segundo subconjunto. A los contrastes lineales se unen los del color: muy parejos en el primer subconjunto y combinando efectos diversos para el segundo subconjunto.

El autor ha creado siete acontecimientos donde el intérprete decide el orden, entendiendo que cada evento debe ser ejecutado una sola vez; de esta manera ha logrado, acertadamente, crear una obra que comprenderá siete unidades sintagmáticas que entran en rección nexual. Pudiera decirse, con mayor propiedad, que se trata de la proposición de 5040 obras, dado que cada posibilidad combinatoria va a dar lugar a un decurso que, dentro de las condiciones de rección nexual creará su propia concreción.

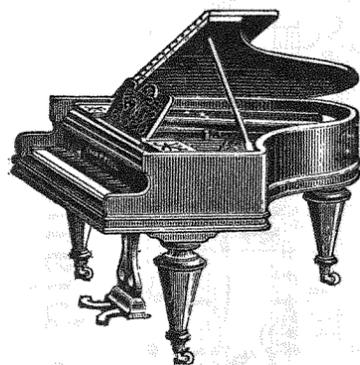
La unidad que se logra desde cada posibilidad combinatoria, la estrecha correspondencia entre la concepción de los elementos exponenciales y los que selecciona como contenido, valoran la obra y permiten situarla como exponente de la música contemporánea latinoamericana. Esto, unido a la impresión del resultado sonoro, no impide el carácter un tanto sarcástico y mordaz que adopta Mario Lavista para el título, ni la simpática burla que implicaría la versión para dos pianos y dos pianistas, ni aún la llamada que le hace al pianista de no abandonar la escena durante el desarrollo de las pausas, cuya función expresiva hemos señalado. La obra está dedicada a la pianista mexicana Alicia Urreta.

En la concepción de los eventos el autor ha resuelto, para el plano de la exponencia, la suficiente





rección a partir del tratamiento de relieve sonoro, en lo que hemos denominado resonancia prolongada, cuyas variables, todas dentro de las posibilidades del instrumento, se convierten en un sonema que por estar presente en cada evento, adquiere carácter de extenso.



RELIEVE DIBUJO COLOR	RELIEVE	COLOR	DIBUJO
B regularidad	A regularidad	C regularidad	E regularidad
D distribuido			
G segmentado	F segmentado		

La concreción se hace comprensible si tenemos en cuenta que los siete eventos pueden agruparse según los siguientes haces de relación:

En primer lugar, los eventos B, D y G muestran un tratamiento equivalente de los tres planos en que hemos resuelto la forma del contenido (significante): plano del relieve, del dibujo y del color sonoros.

Sin embargo, en el evento G los tres planos se someten a un tratamiento tal que permite dividir el evento en dos subconjuntos contrastantes, segmentados. En el evento D los tres planos aparecen tratados en forma variable o dispersa, a través de todo él. Los caracteres de relieve, color y dibujo son distribuidos a lo largo del evento. En cambio, en el evento B los elementos de color, relieve y dibujo son tratados uniformemente, con regularidad a lo largo de todo el evento. Todos estos elementos están en una estrecha correspondencia con las formas significantes que hemos ya descrito.

Los eventos A y F muestran un tratamiento prevalente del plano del relieve sonoro. En el evento A las variables del relieve están distribuidas regularmente a lo largo del mismo; mientras que en el evento F las variables indicadoras del relieve se encuentran segmentadas en los dos subconjuntos que integran el evento.

Estos eventos, A y F, se encuentran, por lo tanto, en un mismo haz de relación, al prevalecer en ellos el plano del relieve. Se afirmaría ello aún más si el autor hubiera escrito, en la medida 6 del evento A, los matices pp y pppp. El evento C muestra prevalencia en el plano del color, el cual es tratado en una forma de cambio que se hace regularmente creciente, como se describió al analizar sus formantes; y el evento E,

donde prevalece el plano del dibujo, se hace también regularmente distribuido en los dos subconjuntos del evento.

Podemos reducir estos caracteres al siguiente cuadro:

La asociación de los elementos del plano de la exponencia (significante) con los del contenido (significado) completa la función signica que ha de evocar determinados objetos y situaciones subjetivas, a partir de los haces de relación que hemos descrito.

Este artículo ha sido tomado del Boletín *Música* de la Casa de las Américas, No. 58 (mayo-junio 1976), La Habana, Cuba.



# Convergencia a Dos

VICTORIA ELI RODRIGUEZ

Se abre la convergencia.

Silvestre Revueltas dijo:

... encontré mis mejores maestros en el pueblo y país mexicanos. En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter algo indiferente, sentimental, alegre y muy definitivamente sarcástico del pueblo de mi país. Nunca he usado temas populares o folklóricos, pero la mayor parte de los temas, o más bien motivos, que he usado, tienen un carácter popular (Mayer-Serra, 1947: 832).

Sobre las posibilidades sinfónicas de la música de procedencia africana y de la música popular cubana, Alejandro García Caturla expresó:

Tanto se ha escrito y dicho en contra del valor que dentro del género sinfónico tiene la música afrocubana, porción considerable y auténtica de la música de Cuba, con vida propia y floración espléndida, que parece imposible todo intento de rehabilitar sus valores. Como toda música folklórica estilizada, adopta formas conocidas, trabajando con ellas internamente según una correcta y artística línea de belleza. Por lo tanto la música afrocubana —en mi opinión— puede incorporarse al género sinfónico utilizando para la expresión todos los elementos propios de la orquesta y los suyos peculiares (García Caturla 1929).

Ambos criterios, expuestos por dos figuras musicales de dimensión latinoamericana y universal, nos ponen ante la corriente estética que privó en las déca-



Silvestre Revueltas.

das de 1920 y 1930 en América: el nacionalismo.

Este nacionalismo nuestro, insertado en la época de las revoluciones continentales —la mayor parte de ellas frustradas— y de los movimientos de la vanguardia artística, logró conmocionar los cimientos del arte latinoamericano, roídos por los academicis-

mos y convencionalismos de estilos europeos que ya habían trascendido la esfera de la permanencia.

Alejandro García Caturla (1906-1940) y Silvestre Revueltas (1899-1940) llevaron a la práctica el propósito de hacer arte americano, donde la identidad nacional y continental no fuese

cosa de un ritmo por aquí o por allá, un pasaje melódico más o menos característico y el empleo de instrumentos exóticos, como era calificado nuestro complejo percutivo y sonoro. La obra de ambos se encuentra estrechamente ligada al pueblo, a las formas de comunicación musical que caracterizan a las grandes masas, y las define como un colectivo particular poseedor de una proyección social y cultural propia.

*Tres danzas cubanas, Cuauhnahuac, Bembé, Janitzio, Obertura Cubana, Sensemayá*, obras de Caturla y de Revueltas, son portadoras, en su contenido y significación, de la inquietud que movió a la generación de los años 20 a reagrupar sus fuerzas, marcada por una honda preocupación por el destino político y social de América Latina.

Es así como aparece una clara coincidencia temporal y estética entre los dos creadores, que no se limita, a nuestro juicio, a una semejanza apariencial, sino que conlleva intrínsecamente otros puntos de relación que van desde el entorno histórico-social que les tocó vivir —Revueltas en México, Caturla en Cuba— a las formas de manifestarse en lo social y político, remarcando sobremanera las interesantes particularidades comunes en el orden técnico que se aprecian en la obra musical de ambos.

El medio social y la época artística, los creadores y la realización musical en sí misma, será el camino por el que transitaremos para tratar de demostrar la convergencia entre Alejandro García Caturla y Silvestre Revueltas.

#### El nacionalismo, sus implicaciones sociales y artísticas: México y Cuba.

La primera postguerra fue para Europa y Latinoamérica un período de fermentación social.

Los movimientos obreros que se produjeron, inspirados en la Revolución de Octubre, llevaron consigo el ascenso del sindicalismo revolucionario y la formación de los Partidos Comunistas. Junto a ello se inició la radicalización de la intelectualidad patriótica, así como reformas entre los sectores estudiantiles —universitarios en particular—, que a partir de la Reforma de Córdoba de 1923, produjeron el ataque de los estudiantes a los viejos sistemas de enseñanza, a la posición de las clases dominantes y a los intelectuales elitistas.

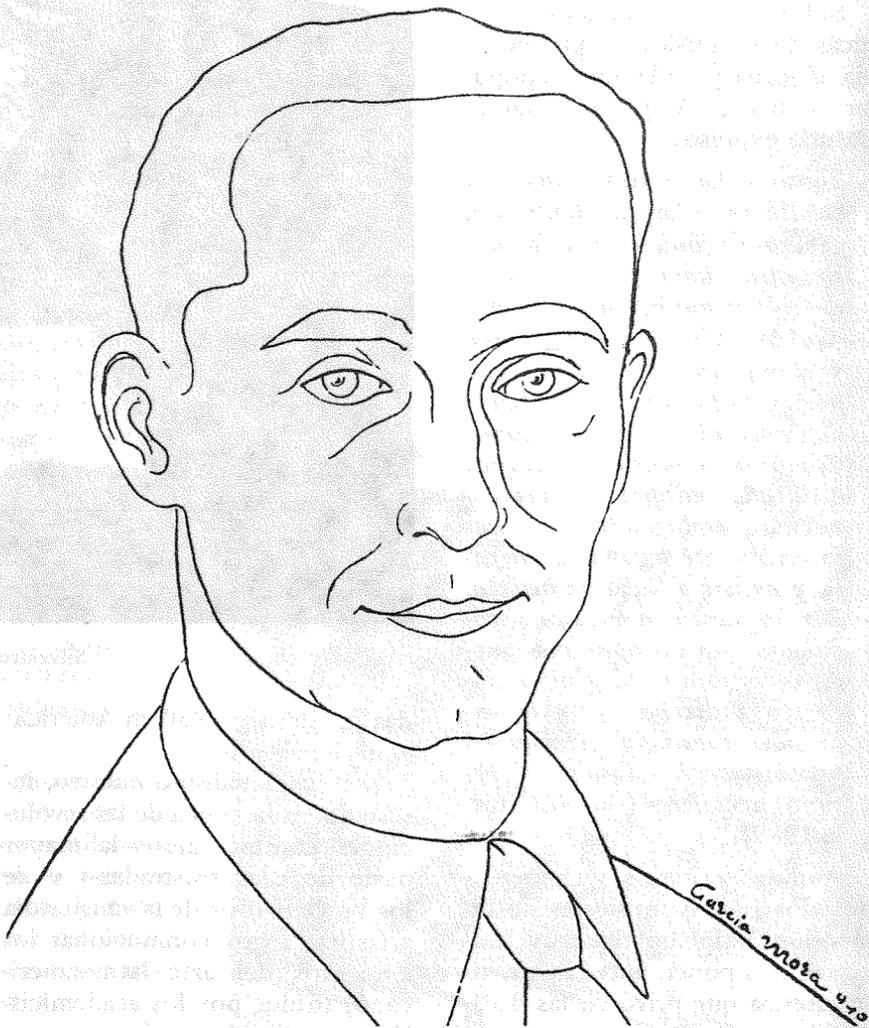
Este radicalismo coincidió, en el continente americano, con los movimientos revolucionarios que ya luchaban contra el orden social de explotación y la ingeren-

cia del capital extranjero, tal es el caso de la Revolución Mexicana de 1910.

El contraste entre la debilidad y la división de nuestras repúblicas y el poder explotador ejercido sobre ellas por los Estados Unidos, junto a la gran crisis del año 1929, fueron factores impulsores decisivos en el renacer de una nueva conciencia nacional. Estos hechos marcan de manera indudable las tres primeras décadas del siglo.

La crisis estructural que acarrea la dependencia económica del capital extranjero, planteaba la urgente necesidad de producir cambios en los medios políticos, sociales y culturales. Es así como se fue fortaleciendo un movimiento nacionalista liderado por

Alejandro García Caturla (dibujo por Fernando García Mora).



la pequeña y mediana burguesía que, ante todo, buscaba afianzarse como clase y asumía posiciones que pudieran calificarse de progresistas; es el efecto de los reclamos de una época, de un momento que no era posible desoir y que a la vez, en este sector, no suponía militancia ni compromiso ideológico con las clases verdaderamente revolucionarias.

El nacionalismo fue cobrando bríos en un doble sentido: en primer lugar, se presentaba el deseo de integrar a todos los sectores de la comunidad a la vida nacional, y en segundo lugar, se buscaban ahora en la cultura popular los valores que pudieran marcar una nueva ruta bien diferenciada de los moldes europeos.

Hacia 1918, una vez concluida la guerra, la creencia en la superioridad de los sistemas culturales y sociales provenientes de

Europa comenzaba a desvanecerse. En la década de los 20, músicos, escultores, pintores y escritores comenzaron a andar el camino juntos, en un esfuerzo por encontrarse a sí mismos en sus propios países. El indio, la tierra y el negro, valores ajenos a los de la cultura europea, comenzaron a erigirse como símbolos de nacionalidad. Una nueva mirada crítica se dirigió hacia las áreas rurales, urbanas y suburbanas donde latían las tradiciones orales, la música, la danza, disímiles dialectos. . .

*“Yo creo. . . que nuestros pueblos de la América Ibérica no han llegado ni llegarán a tener cultura alguna mientras no la formen propia sobre sus puntos de vista y sobre su exclusiva personalidad colectiva y étnica; las parodias, copias e imitaciones de arte europeo hechos por nuestros criollos,*



*son lamentablemente una revelación de snobismo, de cursilería y de incultura”* (Lerdo de Tejada 1929:20)

La defensa de un arte americano fue la característica de un convulso período, una etapa de crisis económica y política y a la vez de activa creación donde los pueblos manifestaron su preocupación por definirse a sí mismos, por demostrar su idiosincrasia y por afirmar su carácter en realizaciones que los integrasen a los movimientos de la época, pero bien diferenciados.

*“Huérfanos de una tradición técnica propia, buscábamos /en América/ el acento nacional en la utilización —estilización— de nuestros folklores. Si nada podíamos inventar todavía en los dominios de la factura, de la evolución tonal, de la instrumentación, buscábamos al menos una música que tuviera un aspecto distinto de la de Europa y acaso por ese camino un aspecto propio* (Carpentier 1974:46-47).

Es así como recorrió el mundo entre los años 1920 y 1940 una corriente folklórica, nacionalista, surgida entre las fronteras americanas pero con un alcance de universalidad que aspiraba a estar al día y sumarse a los movimientos vanguardistas. Fue un mecanismo, en síntesis, que le permitió al intelectual americano proyectarse hacia Latinoamérica y hacia el mundo.

México mostró desde temprano cuántas riquezas podría aportar el entendimiento y estudio del hombre latinoamericano en un ámbito propio.

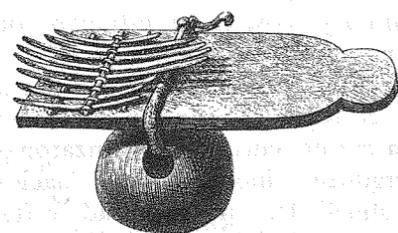
El muralismo, manifestación artística más sobresaliente de la Revolución de 1910, constituye un hecho de marcada importancia histórica. En él se evidenció lo que México había recobrado de sí mismo y el nuevo orgullo nacional que emergió con la gesta heroica; el radicalismo de los

muralistas convirtió su arte en un instrumento de la lucha revolucionaria. El indio, el mestizo, el campesino, el obrero, en fin, el pueblo, se vió expresado pictóricamente en la medida en que la intelectualidad mexicana progresista se radicalizaba en permanentes búsquedas ideológicas sobre las que influía cada vez más una posición antiimperialista.

Desde comienzos del presente siglo, Manuel M. Ponce incorporó elementos de la música popular a su obra y es factible hablar de un rescate de los elementos nacionales en la primera década del siglo; sin embargo, constituyó un elemento decisivo en la conformación del nacionalismo musical mexicano el acercamiento entre la pintura mural, representada por Orozco, Rivera, Siqueiros y Guerrero, y el músico Carlos Chávez, lo que trajo consigo un replanteamiento de los valores nacionales. Estos fueron seguidos muy de cerca por Silvestre Revueltas, aunque con especificidades que trataremos posteriormente.

En Cuba, el momento histórico que nos ocupa está determinado por la intervención de los Estados Unidos, el pleno dominio del imperialismo en todos los campos y la obediencia de los aparatos estatales a los monopolios yanquis, sumado a una absoluta corrupción administrativa. Todo esto conmueve los cimientos de la sociedad cubana.

El resurgir de la conciencia nacional busca concretizarse primero a partir de movimientos reformistas, que reúnen al pensador político y al creador del arte; luego, poco a poco, se va abriendo paso el sentimiento antiimperialista, el cual abrazó en un haz común al proletariado y a aquellos sectores de la burguesía y la intelectualidad que comprendieron que sólo a través de un verdadero vínculo con el pueblo podrían alcanzar la soberanía nacional.



La corriente nacionalista musical cubana surgió conjuntamente con este movimiento, reformista primero y revolucionario después, y logró incorporarse en muy breve tiempo —entre 1925 y 1927— al flujo actualizador de las vanguardias latinoamericanas que se identificaban con el proceso de conciencia nacional.

El movimiento de vanguardia en Cuba en los años 20, además de un enfrentamiento social, llevaba aparejada una rebelión estética, y en ese marco de realidades objetivas fue el negro, como sector más expoliado de la población, el que cobró carta de ciudadanía.

Lo negro, lejos de ser una moda que venía de Europa y de su descubrimiento del arte africano como exponente del cruel sistema de explotación colonial a que fue sometida África, era parte integrante de nuestra cultura. A esta fuerza que adquiere el tema negro y la música negra contribuyeron las investigaciones sociológicas y etnográficas de Don Fernando Ortiz, influencia que fue determinante en ese momento. Poco a poco fue conformándose una tendencia estética, el *afrocubanismo*, que se generalizó hasta el punto de llegar a definir posiciones de derecha y de izquierda en el arte musical.

*“La gran mayoría de las personas inteligentes que han oído*

*las producciones sinfónicas del grupo derechista y la del grupo izquierdista, los primeros afe-rrados a la guajira sentimental, criolla-bolero, guaracha y danza del siglo XIX, y los segundos utilizando los ritmos, melodías e instrumentos que, procediendo de los negros cubanos, sienten, cantan, bailan y tocan todos los cubanos /.../ proclaman que el aporte musical de las obras de los primeros es mucho menos vital e interesante que el producido por los segundos (Caturla: 1929).*

En el nacionalismo mexicano y cubano se observa una estrecha relación entre las transformaciones que se llevan a cabo, o las que pugnan por producirse, en la base de la sociedad y sus repercusiones en las esferas ideológicas.

Puede apreciarse así una gradual unión de la música y los músicos con el movimiento popular a partir de la aprehensión del lenguaje musical común a amplios sectores del pueblo.

#### Revueltas y Caturla: convergencia histórica.

Sobre este fondo de conjunción del nacionalismo político y artístico comenzamos a aproximarnos a las vidas de Revueltas y Caturla. No ha de sorprendernos su contemporaneidad, sólo unos pocos años separan las fechas de nacimiento de ambos. Revueltas parece asomarse al siglo desde su 31 de diciembre de 1899, allá en Santiago Papasquiaro, México; Caturla nace seis años después, el 7 de marzo de 1906, en la antigua villa de San Juan de los Remedios. En el mismo año de 1940, con unos pocos días de diferencia, termina la vida de ambos; se cierra así la etapa de nacionalismo y contemporaneidad que fue común a México y Cuba.

Silvestre Revueltas vivió la época del nacionalismo revolucionario mexicano, la de las transformaciones y esperanzas que

impulsó el cardenismo, la de los enfrentamientos de la España Republicana al fascismo. Su vida estuvo indisolublemente ligada a las jornadas proletarias, a las luchas por la solución del problema agrario y la defensa de la tierra, a los enfrentamientos contra el imperialismo que marcaban los rumbos de la Revolución, a la educación democrática y a la actividad de los artistas que pugnan por una nueva sociedad.

De él diría Juan Marinello:

*Silvestre fue —íntegramente— un hombre de su tiempo y por ello su obra es más consciente y dueña de sí, más tumultuosa y sedienta, más ambiciosa y dramática, más afirmativa y actual. Plantado en el cauce de las grandes transformaciones libertadoras en marcha, nada a pecho desnudo en las aguas turbulentas que corren hacia nuevos confines. Está en él también ese sabor mexicano ganado desde abajo, de estirpe vegetal, que transmite a todos los vientos una suma inquietante de dolores impacientes (Marinello 1975: 51-52).*

La dictadura machadista y su secuela de represión, entreguismo y anticonstitucionalidad marcó una buena parte de la vida de Caturla.

Muy joven aún, se encuentra al lado de los intelectuales y artistas de avanzada de la época: Rubén Martínez Villena, Juan Marinello, José Zacarías Tallet, Alejo Carpentier, José A. Fernández y otros, todos representantes de la lucha antimachadista y antiimperialista, exponentes de la vanguardia política y artística que clamaban por un viraje que llevase por nuevos caminos a la vida nacional.

El Grupo Minorista y la *Revista de Avance*, al reunir a una parte de la intelectualidad cubana que se manifestó abiertamente contra el régimen, dieron una

prueba de cómo la crítica realidad social que vivía el país, determinada por profundas causas económicas y la frustración nacional a consecuencia de la ingerencia yanqui, lograron sacudir a todos los sectores.

Expresión de la posición nacional revolucionaria que adoptara Caturla en 1927, cuando sólo contaba 21 años, es su adhesión a aquellos actos que representaban una repulsa al régimen. Esto queda recogido en sus palabras a Carpentier en los momentos en que se ausentaba de La Habana, en viaje a Remedios:

*Aunque yo no esté en La Habana, si se trata de un manifiesto o declaración contra Machado, pongan mi firma entre las suyas sin consultarme. De antemano estoy de acuerdo.*

En cuanto a la vanguardia artística que representara Caturla junto a Amadeo Roldán en la década de los 20, basta recordar la afirmación de Juan Marinello que reconoce en ambos compositores a los músicos de la *Revista de Avance*.

Esta identificación con la intelectualidad progresista y con el momento histórico vivido la hallamos igualmente en Revueltas,



quizás matizada por una actitud más militante que en el caso de Caturla. Nos inclinamos a pensar que las condiciones subjetivas en el hermano país mexicano estaban más logradas que en nuestro país y en particular en la década de los 30, que dejó en Cuba un saldo de frustración.

Volvemos a México, a los años anteriores a la toma de posesión de Lázaro Cárdenas y a la formación del movimiento de unidad nacional revolucionaria; la clase obrera, consecuente con sus ideales, ejerció en ese instante una gran influencia sobre los intelectuales.

La *LEAR* (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) fue la organización unitaria de los intelectuales revolucionarios, con su órgano de prensa, *Frente a Frente*. Organizó congresos, discusiones sobre diversos temas, llevó el arte hacia las zonas rurales mexicanas, y marcó en realidad el momento democrático y ascendente de México. Silvestre Revueltas fue su presidente, y ejemplificaba lo que el grupo quería cumplir (Marinello 1975:42).

Como presidente de la *LEAR*, Silvestre Revueltas encabezó un viaje a España, en 1937, junto a otros intelectuales, en muestra de solidaridad. Ofreció conciertos en Madrid y Barcelona y trató de permanecer allí como un combatiente más, al lado de la masa militante que se oponía a la barbarie fascista. Con una capacidad de síntesis increíble, estaba atento al desarrollo de las acciones militares y preparaba a un tiempo audiciones populares. En Madrid, hizo escuchar varias obras suyas para pequeña orquesta que dirigió personalmente: *Colorines*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *El renucuaajo paseador*, e *Himno a los mexicanos combatientes en España*.

*Oyendo a Silvestre Revueltas, soltándoseme los pies y las manos, me he sentido de súbito sobre una escena, la del*

alfilerazo y la pulla, persiguiendo a escobazos a nuestros enemigos, despertando a la vez en la gente la cólera y la risa revolucionarias.

Bienvenido a Madrid, a este corazón de España, viejo, nuevo y silvestre todavía, este Silvestre mexicano, hombre, artista, que en medio de nuestra tremenda lucha nos deja una profunda estela de optimismo, de potencia, de genio. (Alberti en Mayer-Serra 1947:831).

En el orden de la creación y la valoración estética de sus obras, sufrieron Caturla y Revueltas el choque contra el tradicionalismo del cual la época no lograba desprenderse.

Caturla solía lamentarse del silencio al que condenaba la crítica los estrenos de sus obras, como ocurriera en diciembre de 1933, cuando Amadeo Roldán, al frente de la Orquesta Filarmónica, hizo oír *La rumba* sobre el poema del mismo nombre de José Zacarías Tallet. Esta actitud de la cultura oficial de la época se contraponía diametralmente con lo que ocurría en el exterior, donde sus obras se publicaban en Nueva York y en Europa.

La situación se agrava por su doble condición de juez y músico, pues le impide expresarse en toda su magnitud creadora.

Su infatigable labor como juez en Trinidad, en Palma Soriano y en Quemados de Güines, le hacen sumergirse en la carrera judicial, añorando tiempos mejores en Cuba que le permitan dedicarse al arte. (Valdés 1977:33).

Entre tanto, el juez Caturla debía emprender una ardua batalla contra los explotadores (como los hermanos Trinidad, dueños de las fábricas de cigarrillos y tabaco) en favor de los justos intereses de los trabajadores, o combatir el juego ilícito enfrentándose a los temibles jefes de la Guardia Rural, incluso sufriendo atentados contra su vida. Todo ello

muestra su calidad de recto funcionario, incorrupto, justo, figura de excepción en los predios de la politiquería de la república neocolonial, y es esta actitud la que lo lleva a ser vilmente asesinado por un procesador al que tenía que juzgar horas más tarde.

Esta dualidad juez-artista la recoge Carpentier cuando pone de manifiesto un simple hecho de la vida de Caturla: "los libros de poesía, de literatura, aparecen autobiografiados como propiedad del compositor García Caturla, en tanto los ejemplares de jurisprudencia pertenecían al juez García Caturla" (1962:147).

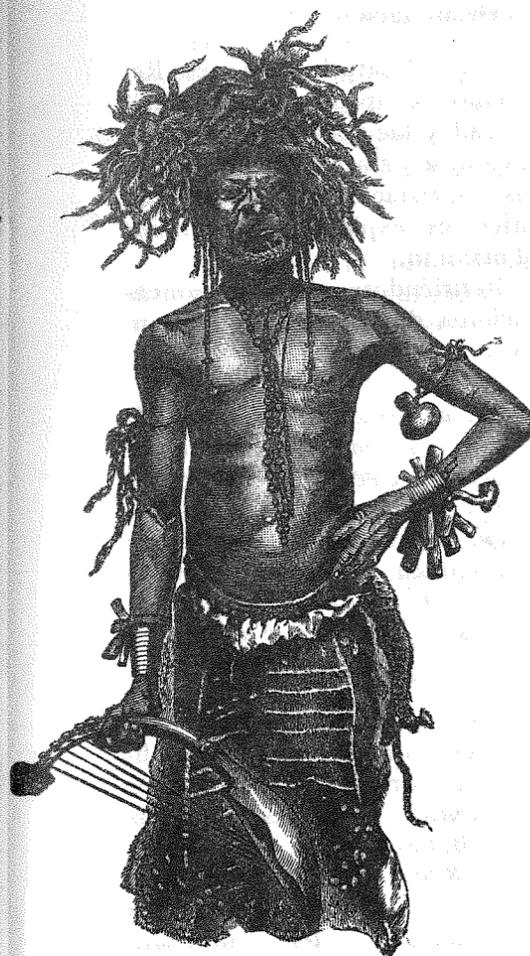
Revueltas fue calificado, en más de una oportunidad, de inadaptado sin remedio, huésped incómodo, voluntarioso y terco que venía a desarreglar las cosas (Marinello 1975:48). Sus denuncias marcaban la rebeldía contra el medio y su esperanza en transformaciones futuras.

*Hay un mundo donde el creador puede dedicarse únicamente a crear. Es un mundo nuevo. El mundo de los hombres del futuro; allí donde crear es una forma de trabajo, no un lujo o una deyección. . . Iré a Rusia para hacer mi obra maestra.* (Revueltas en Mayer Serra 1947:833).

Su música no gozó de la atención que requería. De nuevo la cultura oficial imponía sus gustos, además de que en una sociedad capitalista los criterios sociales que transmitía Revueltas en sus obras (en las cuales no sólo se expresaba el talento, la técnica y el ímpetu creador, sino la causa social justa que defendía) se pagan, como apunta Marinello (1975:63).

Queda demostrado esto, más aún cuando se aprecia que en 1943 sólo un *Allegro* y una canción de Revueltas, cuyo nombre desconocemos, habían sido publicados por Ediciones Fischer.

La obra de ambos compositores hubo de esperar el transcur-



so del tiempo para ser reconocida en su dimensión y justeza americana.

Una marcada preocupación por el logro de la autenticidad creadora, por conseguir un lenguaje propio definidor de sus criterios estéticos y artísticos en general, es otro aspecto que hallamos latente en algunos pasajes testimoniales de Revueltas y Caturla. La identidad latinoamericana, la individualidad en la obra concebida, resultó una preocupación en estos dos músicos.

En 1928, Caturla se trasladó a París a recibir clases de Nadia Boulanger y desde allí escribió a su madre:

*Yo he ido a París como un simple estudiante, sin molestar a los políticos ni gravar en un centavo a Cuba. Como no me sentía con espíritu conservador he preferido presentarme libremente a Nadia Bou-*

su primera composición para piano y violín, señalándole la influencia de Debussy, del cual jamás había oído música:

*El encontrar que había habido alguien que diera forma a mi mundo nuevo, me hizo sostener una lucha tremenda, que se tradujo por la inacción, pues resolví no componer más sin crear mi propio lenguaje. . .* (Revueltas en Mayer-Serra 1947:832).

Esta aspiración se mantiene latente y logra concretizarse en nuevas formas de hacer, en búsquedas constantes que expresen en cada obra la mano transformadora y a la vez distintiva del artista.

#### Caturla - Guillén - Revueltas

Los poetas se vieron convertidos en música en la obra de Caturla y Revueltas. La proximidad de ambas manifestaciones artísticas se ha puesto de manifiesto ininterrumpidamente a través de la historia, y resulta frecuente apreciar cómo tanto la música como la poesía han sido fuentes de inspiración para literatos y compositores.

En el catálogo de obras de Alejandro García Caturla, ocupan lugares destacados Alejo Carpentier, José Zacarías Tallet, Juana de Ibarbourou, Rubén Darío, Luis G. Urbina, Rosario Sansores, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

En Revueltas también se halla la poesía de su tiempo: López Velarde, Carlos Pellicer, Federico García Lorca y también Nicolás Guillén.

Quizás esta opinión pueda aparecer algo anárquica o "desordenada" como el mismo Caturla escribió, pero en esencia, a nuestro juicio, recoge las aspiraciones de originalidad de todo talento creador.

Algo similar podemos leer en Revueltas en un pasaje autobiográfico, en donde hace referencia a la impresión recibida cuando uno de sus profesores revisó

La fuerza revolucionaria y literaria que alcanzó la poesía de Guillén fue para Caturla y Revueltas el impulso dinámico que llevó adelante la nueva obra emprendida.

*He tenido el gusto de recibir hace pocos días su expresiva carta del veinticinco y en un folleto sus magníficos Motivos de Son. A usted le sucedió conmigo como a mí con usted, con la añadidura por mi parte de que usted no me necesita y yo lo necesito a usted, ya que en nuestra patria abundan tan poco los poetas incorporados al movimiento nuevo, y especialmente dedicados al afrocubanismo, que tanto en música como en arte nuestro, en general lo considero y seguiré considerando como la parte más poderosa y rica de las fuentes de producción.* (García Caturla en Valoración Múltiple 1974:322).

Esta necesidad de la que hace referencia Caturla se patentiza de forma directa en *Bito-Manué* (1936) *Mulata* (1930), *Yambambó* (1933), todas canciones para voz y piano, donde las poderosas raíces cubanas se expresan con un gran impulso vital.

La aproximación de Revueltas a Guillén data de las postrimerías de los 30: dos canciones para voz y varios instrumentos, de 1937, y el poema sinfónico *Sensemayá* (1938) basado en una antigua leyenda africana que recoge el poeta en sus versos. En esta obra de Revueltas, la cual para muchos da muestra de una mayor grandiosidad y riqueza técnica, el ritmo métrico del verso inicial *Mayombé-bombé* constituye el eje medular a partir del cual se desarrolla la totalidad de la obra.

Resalta nuevamente la convergencia de ambos autores, ahora en torno a la figura de Nicolás Guillén, al hacer suyas la musicalidad y la hondura popular que yacen en los versos de nuestro poeta nacional.

### Convergencia en las obras:

La resultante sonora en las obras de Caturla y Revueltas y las peculiaridades de orden técnico que en ellas pueden analizarse, nos llevan a afirmar que existen rasgos coincidentes en ambos, aunque por supuesto evidenciados a partir de una personalidad cultural nacional muy definida.

#### a) Poliarmonía, politonalismo y polirritmia:

En estos aspectos consideramos que se identifican ambas figuras.

En *Bembé* (1929), de Alejandro García Caturla, logran superponerse distintas voces sueltas e independientes entre sí, a través de un devenir melódico en diversos ámbitos tímbricos, a veces a manera de fugados o simples cambios instrumentales. La obra decursa con un empleo mezclado de consonancias y disonancias. La atmósfera armónica es progresiva y en ocasiones la armonía se contrapone a una línea melódica con otro sentido tonal.

Las disonancias en *Bembé* imprimen color y guardan relación estrecha con el impulso rítmico que alienta toda obra. Es el ritmo, precisamente, el que imprime fluidez al sistema melódico-armónico, al tiempo que la riqueza rítmica, o quizás mejor polirítmica, brinda flexibilidad y complejidad. Todo el *Bembé* es de esencia rítmica y la percusión, en un primer plano, es su elemento medular.

Se aunan en *Bembé* el sentido *politonal*, *polifónico* y *polirrítmico*, que proviene sustancialmente de la combinación en diferentes momentos de motivos breves derivados de los temas principales de cada sección.

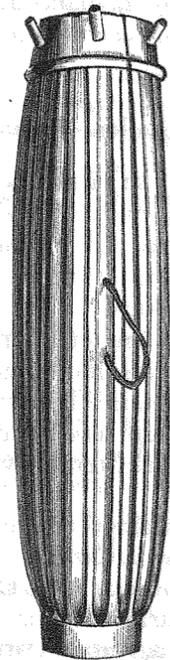
En *Sensemaya* (1938), de Silvestre Revueltas, se aprecia también, como en Caturla, una atmósfera *poliarmónica*, *politonal* y *polirrítmica*.

Particularmente el ritmo desempeña un lugar fundamental

en la obra, en tanto de él derivan los elementos musicales de la partitura.

La yuxtaposición rítmica y abreviada de los motivos rítmico-melódicos y los choques disonantes entre líneas melódicas obtenidas a través de planos tonales diferentes y armonías alteradas, es frecuente.

Comprobamos en un fragmento del ballet-pantomima *El renacuajo paseador* (1936) la utilización de dos atmósferas tonales sobre una figura pedal (Mayer-Serra:556). Algo similar ocurre en *Redes*, donde las cuerdas y las



maderas repiten insistentemente una figura pedal con alteraciones de bemoles (aunque por la brevedad del fragmento no podemos precisar a qué ámbito tonal pertenece) y una línea melódica en las trompetas de gran aliento expresivo, en tonalidad de sostenidos; cornos, trombones y tubas completan el conjunto en una síntesis en ambos planos (op. cit: 558).

Otro elemento sobresaliente en este aspecto es el conflicto que logra generarse entre el ritmo y la métrica, en las obras de ambos.

#### b) Orquestación:

Tanto en Caturla como en Revueltas se aprecia una espontaneidad y facilidad en la creación melódica y un vigor innegable en las orquestaciones. El color tímbrico es explotado por ambos al máximo.

Refiriéndose a las instrumentaciones de Caturla dice Carpentier:

... la orquesta es trabajada a mano llena, sin miramiento para el ejecutante, en ocasiones sus partituras pecan por exceso de riqueza, una fuerza primitiva es llevada al terreno de los instrumentos por un músico conocedor de las escuelas modernas (1961:181).

Los instrumentos de metal adquieren en ambos una extraordinaria importancia y son tratados como voces melódicas, con serias dificultades de interpretación.

En *Redes*, el tema de las trompetas se superpone al desarrollo melódico de las cuerdas alcanzando un máximo realce; los trombones, por su parte, se sitúan en franca contraposición armónica a las cuerdas y las trompetas. Las particularidades melódicas de las trompetas en esta obra son calificadas por Mayer-Serra como de inspiración afrocubana (op. cit. p. 553).

#### c) Forma como estructura:

Desde el punto de vista formal se ha señalado en más de una oportunidad el carácter rapsódico que privó en las obras del nacionalismo americano.

En cuanto a este aspecto nos limitamos a reproducir dos opiniones referidas en particular a los compositores que nos ocupan:

*BEMBE*, movimiento afrocubano de Caturla, está lleno de interesantes hallazgos sonoros. El músico se muestra rico en

su temperamento. Pero la obra parece un poco larga, fragmentada, y recurre demasiadas veces a los mismos efectos. Hay en esta partitura materia para escribir tres partituras diferentes. (Paul le Tlem en *Musicalia* 1930:60)..

Al referirse a la forma de las diferentes piezas musicales de Revueltas, dice Mayer-Serra:

El material melódico se halla más bien "expuesto" que elaborado, no encuentra un principio constructivo propio /.../ En *Sensemaya* ha llegado indudablemente a realizar la elaboración más constructiva de la materia sonora (Mayer-Serra 1941:561-562).

A partir de las audiciones realizadas pudimos apreciar el trata-

miento por secciones contrastantes en ambos compositores.

Todo lo expuesto anteriormente nos lleva a afirmar que una vez más la identidad latinoamericana logra expresarse a través de manifestaciones diversas. En este caso es la música de dos grandes de América Latina la que nos agrupa en el haz de pueblos que José Martí calificó como Nuestra América.

### BIBLIOGRAFIA

- |   |   |   |   |
|---|---|---|---|
| <b>ARDEVOL, José:</b><br>1962             | "El músico" en "Homenaje a la memoria de Alejandro García Caturla", <i>Nueva Revista Cubana</i> , Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, Cuba.               | <b>LEON, Argeliers:</b><br>1971         | "Del eje y la bisagra", <i>Boletín de Música</i> de la Casa de las Américas, No. 14-15, La Habana, Cuba.                    |
| <b>BLANCO, Manuel:</b><br>1977            | "Semblanza de Silvestre Revueltas", <i>Revista Mexicana de Cultura</i> , El Nacional, VI Epoca, No. 456, México, D. F.  | <b>MARINELLO, Juan:</b><br>1973         | "Sobre el vanguardismo", <i>Creación y Revolución</i> , Contemporáneos, UNEAC, La Habana, Cuba.                             |
| <b>CARPENTIER, Alejo:</b><br>1961         | <i>La música en Cuba</i> , La Habana, Cuba.   | 1975                                    | "Imagen de Silvestre Revueltas", <i>Contemporáneos</i> , Tomo Segundo, Ediciones UNEAC, La Habana, Cuba.                    |
| 1962                                      | "El hombre" en "Homenaje a la memoria de Alejandro García Caturla", <i>Nueva Revista Cubana</i> , Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, Cuba.               | <b>MAYER-SERRA, Otto:</b><br>1941       | "Silvestre Revueltas y el nacionalismo musical", <i>Boletín Latinoamericano de Música</i> , Vol. 5, octubre.                |
| 1973                                      | "El ángel de las maracas", revista <i>El Correo</i> de la UNESCO, Año XVI, París, junio.  | 1946                                    | <i>El estado presente de la música en México</i> , Oficina de Música, Unión Panamericana, Washington, D. C.                 |
| 1974                                      | "Del folklorismo musical", <i>Tientos y diferencias</i> , Contemporáneos, UNEAC, La Habana, Cuba.   | 1947                                    | <i>Música y músicos de Latinoamérica</i> , Editorial Atlante, México, D. F.   |
| <b>CHEINER, Sophie:</b><br>1977           | "Silvestre Revueltas", revista <i>Heterofonía</i> 55, volumen X, No. 4, julio-agosto. México, D. F.   | <b>MUÑOZ DE QUEVEDO, María:</b><br>1941 | "Alejandro García Caturla", revista <i>Musicalia</i> No. 2, enero-febrero, La Habana, Cuba.                                 |
| <b>FORNET, Ambrosio:</b><br>1967          | <i>En blanco y negro</i> , Instituto del Libro, La Habana, Cuba.  | <b>PICHARDO, Hortensia:</b><br>1973     | <i>Documentos para la Historia de Cuba</i> , Tomo III, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.                        |
| <b>FRANCO, Jean:</b><br>1967              | <i>The modern culture of Latin America, Society and the artist</i> . Pall Mall Press, Londres.  | <b>SALAZAR, Adolfo:</b><br>1963         | "La obra musical de Alejandro García Caturla" revista <i>Musicalia</i> , Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, Cuba. |
| <b>GARCIA CATURLA, Alejandro:</b><br>1929 | "Posibilidades sinfónicas de la música afrocubana", revista <i>Musicalia</i> , No. 7, julio-agosto.   | <b>SHULGOUSKY, Anatol:</b><br>1968      | <i>México en la encrucijada de su historia</i> , Fondo de Cultura Popular, México, D. F.                                    |
| <b>LAVISTA, Mario:</b><br>1977            | "En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos", <i>Boletín de Música</i> de la Casa de las Américas, No. 66, septiembre-octubre, La Habana, Cuba. | <b>VALDES, Carmen:</b><br>1977          | "Alejandro García Caturla", revista <i>Revolución y Cultura</i> , No. 63, noviembre, La Habana, Cuba.                       |
|   |   | <b>VARIOS:</b><br>1974                  | <i>Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén</i> , Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.     |

# La rumba, de Alejandro García Caturla

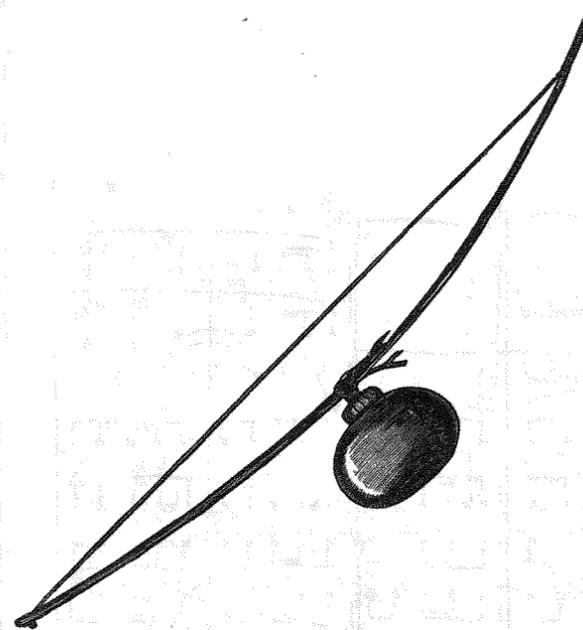
HILARIO GONZALEZ

El 9 de agosto del año en curso\* se cumplirán cuarenta años de la firma por su autor, Alejandro García Caturla, de la partitura de *La rumba*, en su versión original para voz y orquesta. Era, pues, de gran interés, investigar qué causas habían contribuido a que hasta el presente no se hubiera ejecutado la obra con el texto que la inspiró, y analizar las posibilidades que hubiere de darla a conocer en su intención original, así como los motivos causantes de las deficiencias, ya de forma, ya de instrumentación, que los musicólogos han observado en el llamado **movimiento sinfónico**, como se conoce la obra actualmente.

Y un poco de historia se hace necesario. Concebida para ser cantada por Rita Montaner, ésta debió viajar al extranjero en el momento en que García Caturla estaba más impaciente por escuchar su partitura. Decidió entonces darla a conocer sin la voz solista. ¿Era esto posible? ¿No conduciría esto a que se manifestaran debilidades de estructura o de instrumentación en una partitura que **no había sido concebida como puramente instrumental**? Efectivamente, tal es el caso. Pues, la versión vocal demuestra que, en cuanto a sintaxis y morfología, las de la obra son las que le dio su autor, José Zacarías Tallet, y el compositor García Caturla se las ha respetado, es decir, *La rumba* tiene forma de... eso mismo... de **Rumba**, de Tallet! Es decir, que el famoso **movimiento sinfónico** *La rumba* no es más que el **acompañamiento** de una gran canción para voz y orquesta sinfónica en que los motivos y temas que **cantan** no son más que doblajes de apoyo a la voz solista. La lógica de sus recurrencias y de su trama contrapuntística no es autónoma, está condicionada por las exigencias del texto. **Su devenir, es el devenir del texto.** Y casi toda la orquesta se hermana con la familia de la percusión, se vuelve percusión, para especular rítmicamente las sugerencias danzarias del poema, con las mínimas excepciones de aquellos instrumentos reservados al apoyo de la voz o a elaboraciones contrapuntísticas en que los motivos adoptan la posición de **contrasujetos** o de **sujetos** alternativamente, según cuál sea el que tenga este último rol en la voz solista.

Así, la espina dorsal de la obra es esa voz solista que, en su ósea regularidad de canto ritmado — y a veces de rítmica entonada —, unifica la fragmentación del respaldo que le ofrece el arcoiris tímbrico de los doblajes, con lo que el resultado final es una Gran Danza Cantada, coloreada por un chisporroteante fondo de fuegos de artificio, y cuya morfología está sólidamente apuntalada por la **coherencia** de una narración poética riquísima, al mismo tiempo, en contrastes y sugerencias audio-visuales. Sólo un elemento aparentemente ajeno a los propuestos por la línea de la voz solista se entrelaza con éstos en función puramente instrumental; es el motivo de comparsa: **Tira si va'a tirá, mata si va'a mata**, con su figuración de cuatro notas, y su repetición una segunda mayor baja, en progresión simétrica, que apoya el reto: **¡Ahora, ahora!** Y digo aparentemente ajeno, porque la **inversión** de este motivo, reelaborado rítmicamente, y su repetición una segunda mayor alta, en progresión simétrica, es el material utilizado por el autor para musicalizar en la voz solista la onomatopeya **chaqui, chaqui, chaqui, charaqui**.

Pues, aunque se ha dicho y se ha escrito que García Caturla nunca hizo uso de temas o motivos populares en sus trabajos, lo cierto es que en *La rumba* está **tira si va'a tirá, mata si va'a matá**, como en su otra obra famosa, *Berceuse campesina*, está un canto de carretero: **cuando yo era chiquitico, mama, tomaba la leche en pomo.** Y en su obra *Danza del tambor* está un tema que aún hoy puede oírse cantado por el Conjunto Folclórico de Remedios, en su *Poema de ambiente cubano* hay varios temas de **son**, similares a los usados en sus obras corales, *El caballo blanco* y *Canto de los cafetales*, en su *Elegía litúrgica* la propia dedicatoria de la obra hace mención del origen del tema utilizado, etc., etc.



Es interesante observar, respecto a la inclusión de **tira si va'a tirá** en la partitura de *La rumba*, las circunstancias en que fue compuesta la obra. Su fecha de 9 de agosto de 1933 indica que fue firmada tres días antes de huir el tirano Machado. Y de su actitud de oposición a la tiranía machadista nos da sobrado testimonio el epistolario de García Caturla. El tema es el reto lanzado a la policía en los barrios por las comparsas que se aventuraban a "salir a la calle" en los tiempos en que sus desfiles habían sido prohibidos. Desde este punto de vista, las implicaciones políticas del tema son tan profundas como las de *La chambelona*, sobre cuya copla famosa: **Aé, aé, aé la chambelona, Aspiazu me dio botella y yo voté por Varona**, ha habido tanto malentendido. Al decir de un amigo poeta, gran conocedor del trasfondo político de nuestros temas folclóricos, esa copla es la expresión de la incorruptibilidad de la mayoría del pueblo. Según su enfoque, **el pueblo se veía obligado a vender su hambre, pero no vendía su conciencia**, y eso es lo que refleja el "y yo voté por Varona".

Por otra parte, las debilidades halladas en *La rumba* debido a la ausencia del discurso lógico del texto y la línea melódica, han hecho tildar al autor de "inmaduro" en esta obra, madurez que habría de mostrar en su *Obertura cubana*, premiada en el Concurso de 1938, en lo que se considera el logro posterior de una serie de virtudes como orden, claridad, simplicidad, economía de medios, solidez formal, etc. Y lo cierto es que la *Obertura cubana* estuvo diez años en las gavetas de su autor, pues data de 1927, estando fechada la copia definitiva en tinta, de la partitura totalmente instrumentada, el 8 de abril de ese año. Después de *La rumba*, García Ca-

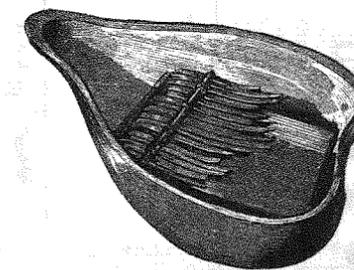
turla solamente trabaja en su ópera *Manita en el suelo*, en su *Suite para orquesta*, y en otras obras menores.

Todo esto, unido al hecho de que las obras de García Caturla hubieran sido ejecutadas por Anton von Webern en Viena, Leopoldo Stokowsky en Filadelfia, Nicolás Solonimsky en Leningrado y Nueva York, Marius François Gaillard en París, Ernesto Halffter en Sevilla, Carlos Chávez en México y Caracas, Fernández Arbós en Madrid, Pedro Sanjuán en Los Angeles, Erich Kleiber en La Habana y Lima, obligaba a profundizar en el estudio de la obra, con la aspiración de obtener un estado óptimo de la partitura. Por tanto, puede ser de interés para los lectores, conocer el **Esquema comparativo** de cuatro partituras confrontadas.

Numeradas como I, II, III y IV, la primera es la versión con voz fechada el 9 de agosto del 33, a que he hecho referencia.

La segunda, sin la voz y ya con el rubro **movimiento sinfónico**, muestra algunas ampliaciones por adición de compases, y está fechada el 24 de septiembre del propio año. Es simplemente la parte orquestal de la versión con voz, con muy ligeros retoques de instrumentación en dos o tres pasajes.

La tercera, fechada en 1934, contiene ya la totalidad de ampliaciones en cuanto a número de compases y además incorpora un tercer clarinete y los cornos 5 y 6. Esto motiva algunas reelaboraciones desde el punto de vista de la instrumentación, que en el caso de los cornos no son fundamentales, pues los dos agregados se limitan a doblajes en un trabajo de conjunto que sigue siendo de **cuarteto de cornos**. La obra sigue siendo, por tanto, la parte orquestal de la versión con voz, con ligeras variantes de instrumentación heredadas de la versión II o motivadas por la incorporación del tercer clarinete.



La cuarta es una fotocopia que el compositor mexicano Carlos Chávez me permitió hacer de la partitura que él dirigió en el Concierto Cubano de los Primeros Festivales Latinoamericanos de Música, en Caracas. Contiene errores y olvidos del copista, algunos heredados de la copia de septiembre de 1933 y otros producidos al realizarse esa propia copia en poder de Chávez. Llamaré a este material confrontado, **fotostática Chávez**.

Este es el **Esquema comparativo**:

① *V. C. 12*

Picc. *2 2 1 2*  
 Fl. S.  
 Haut.  
 Cor.  
 Ang.  
 Cl. m. b.  
 Cl. 1.  
 Cl. 2.  
 Bassoon  
 Bass 1.  
 Cont. Bass 2.  
 Cors. 1.  
 Cors. 2.  
 Cors. 3.  
 Trpts 1.  
 Trpts 2.  
 Trpts 3.  
 Tuba  
 Tmp.  
 Tmp. Cuban  
 Tri.  
 Cymb.  
 G. C.  
 Guiro  
 Primo  
 Voice  
 V. 1.  
 V. 2.  
 Alts.  
 Tcell.  
 C. Bass.

*(coherente)*

*(Soundline)*

*P.N.*

*P.N.*

*Lupita, mama*

②

Picc.  
 Fl. *1 2*  
 Haut.  
 Cor.  
 Ang.  
 Cl. m. b.  
 Cl. 1.  
 Cl. 2.  
 Bassoon  
 Bass 1.  
 Cont. Bass 2.  
 Cors. 1.  
 Cors. 2.  
 Cors. 3.  
 Trpts 1.  
 Trpts 2.  
 Trpts 3.  
 Tuba  
 Tmp.  
 Tmp. Cuban  
 Tri.  
 Cymb.  
 G. C.  
 Guiro  
 Piano  
 Voice  
 V. 1.  
 V. 2.  
 Alts.  
 Tcell.  
 C. Bass.

*(on record)*

*Tam-tam*

*(more)*

*ma- limba- malom ba malomba y bombo*

*Como*

DIFERENCIAS Y ERRORES EN CUATRO PARTITURAS DE "LA RUMBA" DE A.G. CATURLA

I ORIGINAL CON VOZ	II MOVIMIENTO SINFONICO - 1933 -	III IDEM. VERSION DE 1934	IV FOTOSTATICA CHAVEZ
<p>Compás 1: Andante spiritoso</p> <p>1<sup>a</sup> de ensayo. Compás 1: 3 Compases para la entrada del tema en los oboes, <b>doblados a la octava por el corno inglés.</b></p>	<p>Compás: Allegretto spiritoso.</p> <p>1 de ensayo: Compás 1: 3 compases para la entrada del tema en los oboes. <b>Falta el doblaje en el corno inglés.</b> Esta versión aún tiene 2 clarinetes y 4 cornos.</p>	<p>Igual a II</p> <p>1 de ensayo. Compás 1: 4 compases para la entrada del tema. Hay agregado un compás. Esta copia <b>hereda la omisión del corno inglés.</b> Esta versión ya tiene 3 clarinetes y 6 cornos.</p>	<p>Igual a II y III</p> <p>Debe restituirse Andante</p> <p>1 Igual a III</p> <p>Debe reintegrarse la entrada del corno inglés, desde 5 de I hasta 4 de 4.</p>
<p>1 de ensayo: Compás 4 hasta 11, se proponen puntos de repetición, olvidando indicar casillas de 1a. y 2a. vez.</p>	<p>1 de ensayo. Compás 4 de 2 a 3, de 3, realizan la repetición, teniendo en cuenta el salto de casillas no indicado en I.</p>	<p>1 de ensayo: Compás 5 de 2 a 4 de 3, realizan la repetición de 5 a 12.</p>	<p>1 Igual a III</p>
<p>1 de ensayo: Desde este compás hasta 5 de 4, <b>NO</b> hay indicación de repetición.</p>	<p>1 de ensayo: Desde este compás hasta 2do. de 4, <b>tampoco</b> hay indicación de repetición.</p>	<p>1 de ensayo: Desde este compás hasta 3ro. de 5, se indica una larga repetición inadecuada y perjudicial a la lógica de la obra.</p>	<p>1 Igual a III Suprimir la repetición.</p>
<p>1 Desde 3er. compás hasta 5to. de 3, observar trabajo de los cornos.</p>	<p>1 Desde 3er. compás hasta 2do. de 4, observar trabajo de los cornos.</p>	<p>1 Desde 3ro. hasta 3ro. de 4, faltan compases en partes de cornos.</p>	<p>1 Igual a III. Las mismas omisiones de cornos. Restituir como en II hasta 5 de 4. 2Ligar dos blancas en 3 y 4 de 1, según II.</p>
<p>1 Desde un compás antes hasta 5to.: hay una tríada en los trombones que está omitida en el compás 5.</p>	<p>2 En el 5to. compás comienza la tríada de trombones y se omite en el compás 2 de 4.</p>	<p>3 En el 6to. compás comienza la tríada y <b>SI</b> suena hasta el compás 3 de 4.</p>	<p>3 En el 6to. compás comienza la tríada y el copista la omite en 1, 2 y 3 de 4. Restituir como en III.</p>
<p>3 De la terminación del tema en los oboes se pasa directamente a su repetición por los clarinetes 4, medio tono alto.</p>	<p>4 Igual a I.</p>	<p>4 A la terminación del tema en los oboes hay interpolados 7 compases de eco del tema por la trompeta, antes de pasar a la repetición por los clarinetes.</p>	<p>4 Igual a III.</p>
<p>5 Clave de Do en 4ta., en las violas.</p>	<p>5 Compás 2, clave de Fa en divisi de viola.</p>	<p>6 No hay error.</p>	<p>6 No hay error.</p>
<p>6 Desde el cambio de tonalidad, hay <b>dos</b> compases antes de la entrada de las maderas. Comienza el clarinete en Mib.</p>	<p>6 Desde el cambio de tonalidad, hay <b>dos</b> compases antes de entrar las maderas igual a I.</p>	<p>7 Desde el cambio de tonalidad, hay tres compases antes de la entrada de maderas. Entran clarinetes y clarinete bajo.</p>	<p>7 Desde el cambio de tonalidad, hay tres compases. Entran: cls., cl. bajo y corno inglés.</p>
<p>7 La progresión de maderas consta de 5 compases hasta la entrada de la trompeta. Los cornos entran al 3ro.</p>	<p>6 La progresión consta de 6 compases hasta idem, entrando los cornos en el 3ro.</p>	<p>8 Desde 1 compás antes: la progresión consta de 7 compases, entrando los cornos en el 4to.</p>	<p>8 Igual a III.</p>
<p>8 En el 3er. compás entran trompeta y voz con el motivo: <b>el se estira, se encoge.</b></p>	<p>7 El motivo <b>el se estira, se encoge</b>, no entra en el compás 7 sino en el 8. Hay agregado un compás.</p>	<p>9 El motivo no entra en el compás 3 ni 4 sino en el 6. Hay agregados dos compases respecto a II y tres respecto a I.</p>	<p>9 Igual a III.</p>
<p>8 Compás 3: Trombones — Sol, sib, mib, en clave de Fa.</p>	<p>7 Compás 8: Sol, sib, mib, en clave de Fa.</p>	<p>9 Compás 5: Re, en clave de Fa y Sol, sib, mib, en clave de Do en 4ta.</p>	<p>9 Compás 5: Re, sol, sib, mib, en posición para Do en 4ta., colocando de nuevo clave de Fa al hacer el cambio por un lapsus, con lo que se lee Sol, do, mib, lab, absurdo y que crea un hueco entre las partes por descender una quinta. Debe leerse en Do en 4ta.</p>

- |  |   |   |   |
|--|---|---|---|
| 9 En el 2do. compás la parte de piano indica fusas. Debe indicar seisillo de semicorcheas para el 2do. tiempo y siete-sillo para el 3ro. | 8 En el 5to. compás, parte de piano: igual a I.                                   | 10 En el 3er. compás, parte de piano, igual a I.  | 10 Igual a III.<br>Realizar seisillo y siete-sillo.   |
| 9 En el 5to. compás, el clarinete Mib tiene silencios.   | 8 En el compás 8, clarinete Mib tiene Sib.  | 10 En el 6to. compás: clarinete Mib, que ha sido doblado por los 2 cl. sib al unísono, tiene, con ellos, do, sib, semicorcheas. | 10 En el 6to., compás: Igual a III.   |
| 10 4to. y 5to. compases: frase sin repetición.   | 9 5to. y 6to. compases: Indicación de repetir la frase.                           | 11 3ro., 4to., 5to., y 6to., compases: realizan la repetición.  | 11 Igual a III.   |
| 14 Paso directo del motivo rígido el cuerpo a hacia atrás el busto, en el Allegro mosso.   | 12 3er. compás Igual a I.   | 14 Cuatro compases interpolados entre que rígido y el Allegro mosso.  | 14 Igual a III.   |
| 14 En 5to., 6to., 7mo., y 8vo., compases, ver frase de violas, oboes y corno inglés.   | 12 En 3er., 4to., 5to., y 6to., frase de violas, oboes y corno inglés: igual a I. | 14 5to., 6to., 7mo., y 8vo. compases, no aparece la frase de violas, oboes y corno inglés.                                      | 14 Igual a III.<br>Restituir la frase. Reelaborar dobles cuerdas en 1ros. y 2dos. violines. |
| 15 En el 7mo. compás, cambio a 2/4, piu mosso.   | 13 Igual a I.   | 16 1ro. y 2do., compases: agregados antes del 2/4 piu mosso.  | 16 Igual a III.   |
| 17 Compás 4, 5, 6 y 7, seguidos de uno de 2/8 y vuelta a 2/4 en el motivo frenético el negro, estando la anacrusa de éste en el 2/8.     | 15 Igual a I.   | 17 Compás 8 y 1 de 18 repiten el motivo de 6 y 7 de 17.   | 17 Igual a III.   |

## México en España

Letra: PLA Y BELTRAN

Música: SILVESTRE REVUELTAS

SUPLEMENTO  
COLECCIONABLE

Enérgico  $\text{♩} = 130$

De - ja - mos las tie - rras de ver - de ma - íz; del  
 Con pa - so de car - ga val hombro el fu - sil, va -

*marcato con energia*

Va - lle de A - na - huac vi - ni - mos a - quí, a ga -  
 ya - mos, mar - che - mos ha - cia el por - ve - nir. Ban -

nar con la san - greu - na vi - da sin par, que for - je la au -  
 de - ra de fue - go y el pe - cho de luz; se a - cer - ca y el

ro - ra de la Hu - ma - ni - dad. A ga - nar con la  
 triun - fo de la ju - ven - tud. Ban - de - ra de

*sempre marcato*

san - greu - na vi - da sin par, que for - je la au - ro - ra de  
 fue - go y el pe - cho de luz; se a - cer - ca y el triun - fo de

In-cha ca-er. ¡La muer-te no pue-de ven-cer!  
 cer. Ya Es-pa-ña ca-mi-na al fu-tu-ro. No im-porta en la  
 por-ta en la In-cha ca-er; la muer-te no pue-de ven-cer.  
 la Humani-dad. la ju-ven-tud. No im-

		18 Compases 4 y 5 repiten el motivo de 2 y 3, convirtiendo un 2/4 y el 2/8 de I y II en un 3/4 que contiene la anacrusa.	18 Igual a III
18 3er. compás. Andante 2/4, consta de 10 compases.	15 7mo., compás: Andante 2/4: igual a I.	18 6to. compás. Andante 2/4, consta de 11 compases. Agregado el 8vo. compás de 14.	18 Igual a III.
20 6to. compás y 1ro. de 21, son dos compases de clímax.	17 6to., 7mo., y 8vo. compases y 1ro. de 18, cuatro compases de clímax.	20 6to., 7mo., 8vo., y 1ro. de 21, igual a II.	20 Igual a III.
28 1ro., y 2do., dos compases para la reexposición de Zumba, mamá.	23 3ro., y 4to., Dos compases para la reexposición de Zumba, mamá.	26 3ro., 4to., 5to., y 6to. Cuatro compases para la reexposición de Zumba, mamá.	26 Igual a III.
29 Compás 1 y 2: Trombones Do <sup>2</sup> (s), fa (s), do (s)-, Re (s), sol (s), re (s)-, en clave de Fa.	24 Compás 1 y 2: Do (s), fa (s), do (s), Re (s), sol (s), re (s)-, en clave de Fa.	27 Compás 3 y 4: Do, fa (s), do (s)-, Re (s), sol (s), re (s)-, en clave de Do en 4ta.	27 Compás 3 y 4: Do (s), fa (s), do (s)-, Re (s), sol (s), re (s)-, en posición para clave de Do en 4ta., pero escritas por error en el pentagrama de las trompetas. Al leerse en clave de Sol, produce dos acordes absurdos y mal sonantes. Deben pasar de las trompetas a los trombones, leídos en Do en 4ta.
29 5to. compás. Entrada del motivo repican los palos.	24 5to. compás: Igual a I.	27 7mo. compás: agregado.	27 Igual a III.
29 5to. compás: contrafagot tiene Do.	24 5to. compás: contrafagot tiene Do.	27 8vo. compás. Contrafagot tiene Fa. Debe tener Do, ligado a Do en 28.	27 Igual a III. Restituir Do, en el Contrafagot.

- 30 2do. compás. La tercera corchea de los tres trombones es **la, mi, la**. Esto es doblado por los cornos 1 y 3, que hacen **la, mi** y los 2 y 4 a dos, que hacen el **la grave**.
- 24 8vo. compás. Trombones igual a I. Los cornos doblan: 1 y 2, **la y mi**; 3 y 4, **mi, mi**.
- 28 3er. compás: Trombones y Tuba: **mi, la, mi, la**. Cornos: 1 y 3, **la**; 2 y 4, **mi**; 5 y 6, **mi**.
- 28 3er. compás: Trombones y tuba: **Sol, do, sol**. Cornos **do, sol, do, sol, mi**. Solamente el **mi** de 5 y 6 es correcto. Tuba, trombones y los otros cuatro cornos deben bajar una tercera menor.
- 30 2do. compás. Flauta 2da.: **mib**.
- 24 8vo. compás. Flauta 2da.: **mib**.
- 28 3er. compás. Flauta 2da.: tiene **mi (s)**. Debe ser **re (s)**, enarmónico de **mib**.
- 28 3er. compás: Flauta 2da.: **re (s)**, correcto.
- 33 6to. compás. La figuración del 2do. tiempo se anticipa en el 1ro.
- 27 6to. compás: Igual I.
- 31 En este compás, que corresponde al 6 de 27 en II, se ha copiado de nuevo el precedente, último de 30. Debe suprimirse y saltar el 31 al compás siguiente.
- 31 Igual a III. Suprimir el compás.
- 36 6to. compás, **Sol, b** en las flautas.
- 29 Igual a I.
- 33 4to. compás. Falta el bemol al **Sol** de la 2da. flauta.
- 33 Igual a I y II.
- 37 6to. y 7mo. compases: **piquitiquipán**, etc.
- 30 Compases 5, 6 y 7: un compás más correspondiente a **piquitiquipán**.
- 34 Compases 1, 2, 3 y 4: **cuatro** compases correspondientes a **piquitiquipán**, duplicando el motivo en I. En el compás 3ro. hay error en las violas: tienen **mi (s)**, debiendo tener **do (s)**.
- 34 Igual a III. No hay error en las violas.
- 40 7mo. compás: motivo se acabó la rumba.
- 33 2do. compás: Igual a I.
- 36 6to., 7mo., y 8vo. compases: agregados.
- 36 Igual a III.
- 40 8vo. compás: pasa directamente al Lento.
- 33 3er. compás: Pasa al Lento como en I.
- 37 3er. compás: agregado.
- 37 Igual a III.

- 40 Compás 9: 1ra. trompeta: **lab, sib, do, reb, mib, fa, sol**, **lab**. 2da. trompeta: **fa, sol, lab, sib, do, re, mi, fa**. 3ra. trompeta: **reb, mib, fa, solb, lab, si, do, reb**.
- 33 Compás 3: maderas iguales, faltando el bemol al **mi** de 1ro. y 2do. oboes. 1ra. trompeta: igual. 2da. trompeta: igual. 3ra. trompeta: **reb, mib, fa, sol, la, si, do, re**. Faltan los bemoles de **sol, la y re** final.
- 37 Compás 4: Pícolo, flautas 1, 2 y 3 iguales. Oboes: iguales. Faltando los bemoles en dos **si**. C. Inglés: igual. Cl. Mib, igual. Clarinetes: sostenido en los dos **fa**, mientras que en I, solamente el 2do. Cl. Bajo: igual, con el **fa (s)**.
- 37 Compás 4: el 2do. oboe tiene **mib**. Cl. 3ro. **fa (s)**. Cl. bajo: **fa** natural. Trompetas: igual a III. El estado definitivo de esta progresión debe ser: Pícolo y 1ra. flauta. **sib, do, re, mib, fa, sol, la, sib**. Flauta 2da.: **re, mi, fa,**

1ra. trompeta: faltan los bemoles a **re, mi** y la final. 2da. trompeta: faltan los bemoles. 3ra. trompeta: tienen bemoles **re, mi** y **sol** solamente.

**sol, la, si, do, re**. Oboe 1ro: **re, mi, fa, sol, la, si, do, re**. Oboe 2do.: **sib, do, re, mib, fa, sol, la, sib**. C. Inglés: **la, si, do, re, mi, fa (s), sol, la**. Cl. Mib: **re, mi, fa (s), sol, la, si, do (s), re**. Cl. 1ro.: **mi, fa (s), sol, la, si, do (s), re, mi**. Cl. 2do.: **do, re, mi, fa, sol, la, si, do**. Cl. 3ro.: **sol, la, si, do, re, mi, fa (s), sol**. Cl. bajo: **do, re, mi, fa, sol, la, si, do**. Trompeta 1ra.: **lab, sib, do, reb, mib, fa, sol, lab, sib, do, reb, mib, fa**. Trompeta 3ra.: **reb, mib, fa, solb, lab, sib, do, reb**. Primer fagot. debe hacer **si** natural en vez de **sol**, para reforzar el **si** de los cellos, y definir la tonalidad de base, **sol mayor**, en un montaje tritonal que tiene al centro la 2da. inversión de **re bemol mayor**, en cornos y trompetas, y arriba **si bemol mayor**, en maderas, violas y violines.

## Notas:

<sup>1</sup> Los números en negritas se refieren siempre a números de ensayo en las partituras confrontadas.

<sup>2</sup> La (s) que acompaña a algunas notas, indica sostenido.

## CONCLUSIONES

Tomando como base para restaurar la copia IV, que llamo *fotostática Chávez*, por haber tenido difusión internacional, debo señalar que es en todo similar a una quinta copia que he confrontado, y que fue donada por García Caturla al Museo de Remedios, con una nota que dice: "Esta obra fue estrenada el 31 de diciembre de 1933 por la Orquesta Filarmónica bajo la dirección de Amadeo Roldán, etc., etc." Esto parece indicar que la *fotostática* ha sido realizada a

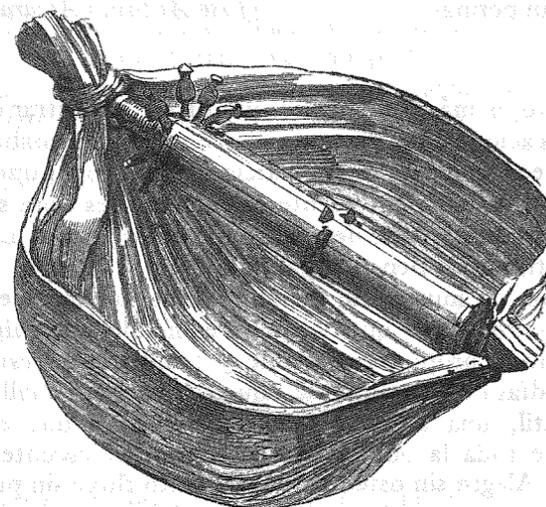
una partitura contemporánea de ésta, y que la de 1934, que he numerado III, es posterior, por lo que, habiendo sido más cuidadosamente revisada, contiene el trabajo correcto de trombones y cornos. Como puede observarse del *Esquema comparativo anterior*, la mayoría de las diferencias entre las "versiones", se debe a ampliaciones por adición de compases, resumiéndose la necesidad de retoques en los siguientes casos:

- Compás No. 1 de la partitura: Restituir la indicación *Andante spiritoso*, tempo en que el texto puede ser cantado por la voz solista, y que da el verdadero punto de partida respecto a las variaciones de tempo que le suceden.
- No. 1 de ensayo: compás 5: Restituir la entrada del Corno Inglés doblando el tema a la octava. No se concibe que García Caturla quisiera ese doblaje en la versión con voz, cuando ésta estaba cantando el tema, y quisiera dejar solos a los oboes cuando, sin la voz, deben luchar contra una compleja elaboración rítmica de orquesta y percusión.
- No. 1 de ensayo: compás 1: Suprimir la indicación de repetición que hay desde este compás hasta el 3ro. del 5 de ensayo. En caso de cantarse la obra, es irrealizable, y al ejecutarse sin voz, repite injustificadamente, sin reelaboración u ornamento, una sección que ya se reitera suficientemente en la obra. Teniendo en cuenta que, sin esta repetición, la obra dura nueve minutos, no creo recomendable acatar una indicación tardía, hecha posiblemente con la intención de ampliar la duración de la misma.
- No. 1 de ensayo: compás 3: Hasta el 3er. compás del No. 4 de ensayo, restituir las partes de cornos como en la copia II.
- No. 3 de ensayo: compás 6: Hasta el 3er. compás del No. 4 de ensayo, restituir las partes de trombones como en la copia II.
- No. 9 de ensayo: compás 5: Leer en clave de Do en 4ta. el acorde de trombones, lo que producirá Re, sol, sib, mib.
- No. 10 de ensayo: compás 3: Realizar la distribución en *seisillo* y *sietesillo* de semicorcheas a la parte de piano en que hay indicadas fusas.
- No. 14 de ensayo: compás 5: Hasta compases 6, 7 y 8, restituir la frase de violas, oboes y corno inglés como en la versión I. Este motivo fue utilizado por el autor para la ampliación de compases que precede a éstos. Pero es imprescindible restituirlos, como un eco de la ampliación, toda vez que suenan bajo un nuevo aspecto por superposición tonal de las maderas que doblan la voz en el agudo, y ser la sonoridad bitonal de la versión I la correcta. La ausencia del motivo en esta versión crea un hueco entre las maderas en el agudo y la rítmica de piano y cuerdas en el grave, que lógicamente "no suena", como han observado repetidamente especialistas y profanos.
- No. 27 de ensayo: compás 3 y 4: Pasar los dos acordes de las trompetas a los trombones, leídos en clave de Do en 4ta., lo que producirá Do (s), fa (s), do (s)-, Re (s), sol (s), re (s).
- No. 28 de ensayo: compás 3: Hacer la corrección a las partes de tuba, trombones y cornos.

No. 31 de ensayo: compás 1: Suprimirlo, para igualar con versiones I y II.

No. 37 de ensayo: compás 4: La progresión correcta de cada instrumento en este pasaje, se da en el *Esquema comparativo*.

De todo lo anterior se deduce que los 12 casos relacionados en las anteriores CONCLUSIONES son los que representan mayor daño a la sonoridad definitiva de la obra, siendo los demás los usuales de olvido de un bemol o confusión de un becuadro por un sostenido, etc. Una vez realizadas estas correcciones sí podremos juzgar hasta qué punto la obra "se sostiene" como puramente instrumental, teniendo siempre en cuenta que la ausencia de la voz solista significa de inicio una disminución sustancial de su efectividad y de sus posibilidades de transmitir el mensaje original.



Queda, además una última posibilidad de escuchar *La rumba*, tal como realmente la concibió García Caturla, antes de que interferencias de opiniones y consejos lo decidieron a usar un cuarteto de cornos que más tarde transformaría en sexteto. Esta posibilidad es: escucharla con el sexteto de cornos sustituido por sexteto de saxofones. Y es claro que solamente la audacia experimental nos permitirá oírla en esa forma y saber "cómo hubiera sonado" su idea original, sin que parezca una arbitrariedad, o una irreverencia con una partitura ya consagrada a pesar de las objeciones que se le hayan señalado. Lo justificaría, además, saber que en un principio la pensó así, y dejó casi concluida una versión de *Yamba-o* en que el trabajo de las cuerdas lo hacen 1 saxo soprano, 2 altos, 2 tenores y 1 barítono.

Por una parte, su sonoridad sería más "moderna", ya que el trabajo de los metales, concebido en esa forma, anticipa en muchos años la sonoridad lograda por Dámaso Pérez Prado para su difusión inter-

nacional del mambo. La ligereza de los saxofones, por otra parte, quitaría a la obra mucha de la pesantez y pastosidad inconveniente que le dan los cornos. Es claro que sonaría menos "sinfónica" — en un sentido tradicional —, ya que la divorciaría de su actual ampulosidad a lo poema sinfónico strausiano, pero ganaría en *actualidad y sabor*.

Todavía en el 33 se consideraba el conjunto de saxofones como típico de la música norteamericana y no apto para ambiciosas producciones sinfónicas. Es la creciente popularidad del *Bolero* de Ravel, el factor que va rompiendo el prejuicio y abriendo el camino a un instrumento que sólo se había utilizado esporádicamente. *El bolero* y *La valse*, fueron las metas de emulación en la creación de *La rumba*. Pero quizá García Caturla fuera convencido de que su obra resultaría más "sinfónica" si evitaba la obligada evocación de rumba del cabaret "Pensylvania" — en "las fritas" de Mariano —, donde tanto él como Roldán bebieron ritmos y temas que utilizarían después en sus obras. Esa evocación de la rumba cabaretera, que inevitablemente los saxos provocarían, si bien servía a perfección para ambientar musicalmente cierta faceta del poema de Tallet, en que se describen aspectos espectaculares de la rumba que no corresponde a la específicamente "de solar", hubiera hecho pensar que el músico no "estilizaba" o "depuraba" suficientemente el material tratado.

Y lo cierto es que *La rumba* participa en síntesis ejemplar de ambos aspectos: la espectacularidad cabaretera y la genuinidad solariega. Sin él saberlo, el compositor Carlos Chávez definió esta característica de *La rumba*, durante los Festivales Latinoamericanos de Música, en Caracas. Al manifestarle un músico italiano de la orquesta su incompreensión de la obra y que la encontraba *convulsa*, Chávez replicó: "Efectivamente, la obra es convulsa, pero el material temático tiene *gran elegancia*." Es la convulsa espectacularidad cabaretera que Alberto Alonso supo explotar magistralmente en su coreografía de una *columbia* para Alicia Alonso en el ballet *Antes del alba*, y la "gran elegancia" que, muchos años después, ha sabido proyectar en su coreografía de una *rumba de solar* para Sonia Calero. En conclusión, con saxofones o con cornos, una vez salvados los errores y omisiones que se han señalado en la partitura, y que hayamos tenido oportunidad de escuchar la obra cantada como originalmente la pensó el autor, estaremos mucho más cerca de comprender qué pretendió al crearla y en qué medida lo logró.

Este artículo ha sido tomado del Boletín *Música* de la Casa de las Américas, No. 38/1973, La Habana, Cuba.

# RESCATE

## Escritos de Revueltas

### ACOTACION BREVE

Este grupo de textos de Silvestre Revueltas (1899-1940), tiene un origen común: todos ellos fueron publicados en los programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México, en las fechas que se especifica.

Cada uno tiene un valor particular, pues ahí la incisiva plasti-

cidad, sentido del humor y don literario del compositor mexicano, nos entrega directamente su pensamiento acerca de intérpretes, compositores, o como la obra propia. Especialmente deliciosos los referentes a Richard Strauss (1864-1949) y conmovedor el dedicado a Claudio Arrau.

Algunos de estos escritos han sido reproducidos previamente, mientras que otros habían perma-

necido —hasta hoy— contenidos sólo en la fuente original.

Todo cuanto se haga por dar a conocer entre nosotros las ideas, convicciones y acciones de Silvestre Revueltas, es importante: resulta fundamental para el intento de integrar un perfil, lo mismo histórico que estético, de la música mexicana.

(José Antonio Alcaraz)

### CUANAHUAC

#### REVUELTAS

(Antiguo nombre de Cuernavaca que significa junto al bosque).

Música sugerida por una palabra.

Música sin calles, sin árboles y sin turistas, que puede sugerirlo todo o nada.

Cualquier camión que no sea de Cuernavaca, puede llevar hasta la música sin gran peligro.

En la partitura se usa un "huehuetl", como medio de propaganda nacionalista.

El "huehuetl" está pintado con los colores nacionales. A veces, algunos otros instrumentos de la orquesta dicen cosas más nacionales; no hay que hacerles caso, es propaganda anticapitalista.

Silvestre REVUELTAS

### CONCIERTO EXTRAORDINARIO EN HONOR DE LOS SEÑORES DELEGADOS AL XXI CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTADISTICA Y A BENEFICIO DE LOS DAMNIFICADOS POR LAS INUNDACIONES

15 de octubre de 1933

### ROSAMUNDE

#### SCHUBERT

La obertura conocida con el nombre de "Rosamunde" fue escrita para la obra titulada "El Arpa Encantada" (Die Zauberharfe).

Esto es más o menos lo que dicen, sin entrar en explicaciones, los diccionarios de música. Probablemente, y con sobrada injusticia, no han encontrado la obra lo suficientemente importante (es obra sin pretensiones) para dedicarle mayor atención. Los investigadores tienen la palabra.

Toda la música de Schubert tiene un suave encanto indefinible que nos la hace amable como algo íntimo y propio, entrañable y familiar. Así estas melodías de "Rosamunde", que tienen una sencillez infantil, una tierna delicadeza expresiva que envuelve toda la obra como un sueño adolescente y feliz. Alegre sin ostentación, su canto fluye sin pre-



Franz Schubert.

juicios, sincero y libre, con el dulce y cándido sabor de una confidencia ingenua y enamorada.

Silvestre REVUELTAS

### PROGRAMA 1

viernes 24 de noviembre de 1933

### CLAUDIO ARRAU

El arte de Claudio Arrau es tan hondamente sincero, tan desinteresado, que el elogio suena extrañamente falso, ausente, como voz en el vacío. Su actitud de cariñoso respeto, de comprensión apasionada e íntima ante las obras que interpreta, está iluminada por un extraño pudor, por una clara honradez, orgullosamente ajena a todo halago exterior.

Las "escuelas" de piano no existen, y Liszt no ha resucitado. Arrau vive con poderosa personalidad. Su maestría mecánica, sin magia, ha hecho desaparecer el teclado y ha eliminado el secreto; su capacidad interpretativa ha descubierto la belleza, virilmente y sin concesiones.

Silvestre REVUELTAS

### PROGRAMA 1

viernes 24 de noviembre de 1933

### CONCIERTO GROSSO

#### HAENDEL

Fuerte y combativa alegría, profundidad dolorosa y noble de esta música de líneas sin tropiezos que



George Frederick Haendel.

marcan su camino con un vigor lleno de majestad, con seguro ritmo afirmativo y rotundo.

### SINFONIA CLASICA

#### PROKOFIEV

La Sinfonía de Prokofieff juega con los sonidos como luz en el agua de una fuente; y es así, fresca, cintilante; con un remoto clasicismo que nos sugiere vagamente un Mozart que no fuera clásico y hubiera nacido en el siglo XX.

### ESQUINAS

#### REVUELTAS

Nueva orquestación, más sólida estructura, que elimina en lo posible lo superfluo.

### DON JUAN

#### STRAUSS

Violento y burlón, apasionado y tierno, con una ternura que apenas contiene al ímpetu conquistador, este Don Juan germano se lanza al galope sobre corazones rendidos con una arrogancia de dueño absoluto, y sin la virtuosa cobardía del arrepentimiento.

Notas: Silvestre REVUELTAS

### SEGUNDO CONCIERTO

viernes 1o. de diciembre

### ESQUINAS

Escrita en 1931, reorquestada en 1933

"Esquinas" de ayer con mi emoción de hoy, observadas desde otros caminos del corazón con una nueva mirada, más comprensiva, más fiel, por más experimentada; modeladas con nuevo material, dejando intacta su atormentada angustia de aspiración encadenada, su dolor persistente clavado en mitad de la calle, su grito desgarrado de pregonero pobre y desamparado, fecundo en rebeldías que ahora siento un poco extraño dentro del alentador optimismo de mi deseo actual, alegre y fuerte como una clara mañana de nueva energía, y esperanza nueva.

Sólo quedó lo esencial de esas "Esquinas" tumultosas, que guardan el rumor de las multitudes en lucha, su agrio sabor de desconsuelo, y su dura consistencia de pueblo forjado en todos los dolores.

Silvestre REVUELTAS

### SEGUNDO CONCIERTO

viernes 1o. de diciembre de 1933

## CANDELARIO HUIZAR

Huizar es un auténtico valor de nuestra música. Su cultura musical, es cultura clásica de raíces profundas, que ha dado firmeza y claridad en su expresión, medularmente mexicana. Ha sabido aprovechar el material adquirido, para construir su obra con un sentido nuevo y una nueva dirección de acuerdo con su idiosincrasia racial: no "mariachi" estilizado, sino hondo cantar ancestral, que conserva la fuerte contextura de un ideológica raza que no ha sido conquistada, y no ha vuelto hacia Europa los ojos sometidos.

Silvestre REVUELTAS

TERCER CONCIERTO  
viernes 8 de diciembre de 1933

### SINFONIA HUIZAR

Para los que no creen en la música mexicana, la Sinfonía de Huizar será probablemente una muestra de música europea, lo que no quita méritos a su obra, lograda por un cariño inspirado en nuestra tierra.

### LA VALSE RAVEL

A través de la orquesta de Ravel el vals vienés añade a su fascinación un exquisito encanto de gracia francesa, aristocrática y sonriente.

### SUITE No. 2 STRAVINSKY

La segunda Suite de Stravinsky es un ejemplo de música seria; pretender lo contrario sería restarle valor a su falta de seriedad. Además es agradable y confortante, como todo lo que va en contra del prójimo.

Notas de Silvestre REVUELTAS

TERCER CONCIERTO  
viernes 8 de diciembre de 1933

### EL PROGRAMA DE HOY

Por Silvestre REVUELTAS

Mozart escribió la ópera cómica "Bodas de Fígaro" entre 1785-86. Lorenzo da Ponte, el libretto, basado en una comedia de Beaumarchais. La obertura,



Wolfgang Amadeus Mozart.

casi miniatura —dura tres minutos— de forma impecable, tiene el encanto frívolo de esas historias galantes del siglo XVIII, que Mozart —alegría y claridad— debe haber amado entrañablemente.

Seis años más tarde, en 1792, Haydn escribe una sinfonía en Sol mayor, conocida generalmente por "La Sorpresa". Música más francamente popular que la de su contemporáneo, esta de Haydn; a veces de una rudeza campesina, como en el minuetto de esta Sinfonía. Buen humor, bonhomía del primero y último tiempos. En el segundo movimiento —Andante— la sorpresa: un acorde fortísimo de toda la orquesta, después de un pianísimo de la cuerda. Haydn se complacía en bromear musical-



Joseph Haydn.

mente: despertador muy mal intencionado este fortísimo. (Quizás un modesto deseo de no pasar inadvertido, de ser escuchado...) De cualquier modo, el Andante es un relato infantil, conmovedoramente ingenuo. Cuento de abuela. El ogro terrible; un buen ogro.

Luego otra historia en sonido, cien años después, con Ricardo Strauss: Till Eulenspiegel; escrita en 1895. De Haydn a Strauss la vida se complica y la orquesta también. Para Haydn 40 ejecutantes son una multitud; para Strauss, 100, son apenas suficientes.

Polifonía, ciencia, ingenio, cuento en contrapunto. Till destroza, ama, crea; salta, corre por el pentagrama con fecunda y alegre rebeldía; y su carcajada brota triunfal, orgullosa y potente, con la sonoridad brillante de los metales de la orquesta. Till es condenado a muerte por los que odian la risa y la rebeldía. La orquesta epíloga la tragedia con una dulce y preventiva moraleja, que la valiente afirmación de los últimos compases de la obra corta altivamente.

1934. "Planos". Arquitectura "funcional" que no excluye al sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción, que los de otras obras del mismo autor; cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha: dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente.

Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo, pero sirve a construcciones diferentes, en sentido, en forma, en expresión.

### PROGRAMA 2

viernes 5 de julio de 1935

### EN EL PROGRAMA DE HOY

Por Silvestre REVUELTAS

Beethoven escribió la segunda Sinfonía en la época del famoso "Testamento". No es creíble que la música de la Segunda Sinfonía sea una heroica mentira, como piensan los atormentadores de Beethoven. La alegría de esta obra, en la que ya germinan las siete sinfonías restantes, es tan espontánea, tan fácil, hay en el tierno lirismo del larghetto tanta claridad y en el scherzo y final tanto vigor feliz, que difícilmente pudo haber sido influenciado por algo tan pesado y tan poco recatado como el "Testamento". Beethoven, casi siempre genial, debe haber sentido que su tragedia era menos interesante que su música, y escribió ésta, que es una de sus más bellas páginas.



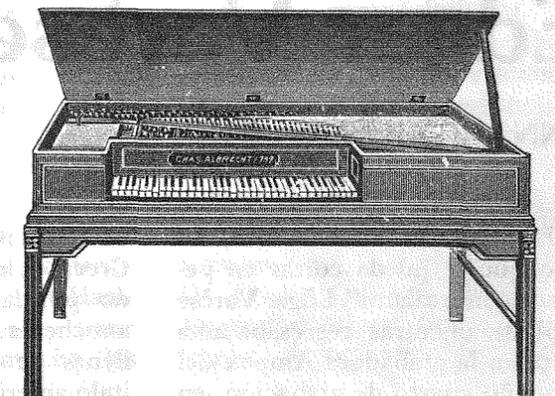
Ludwig van Beethoven.

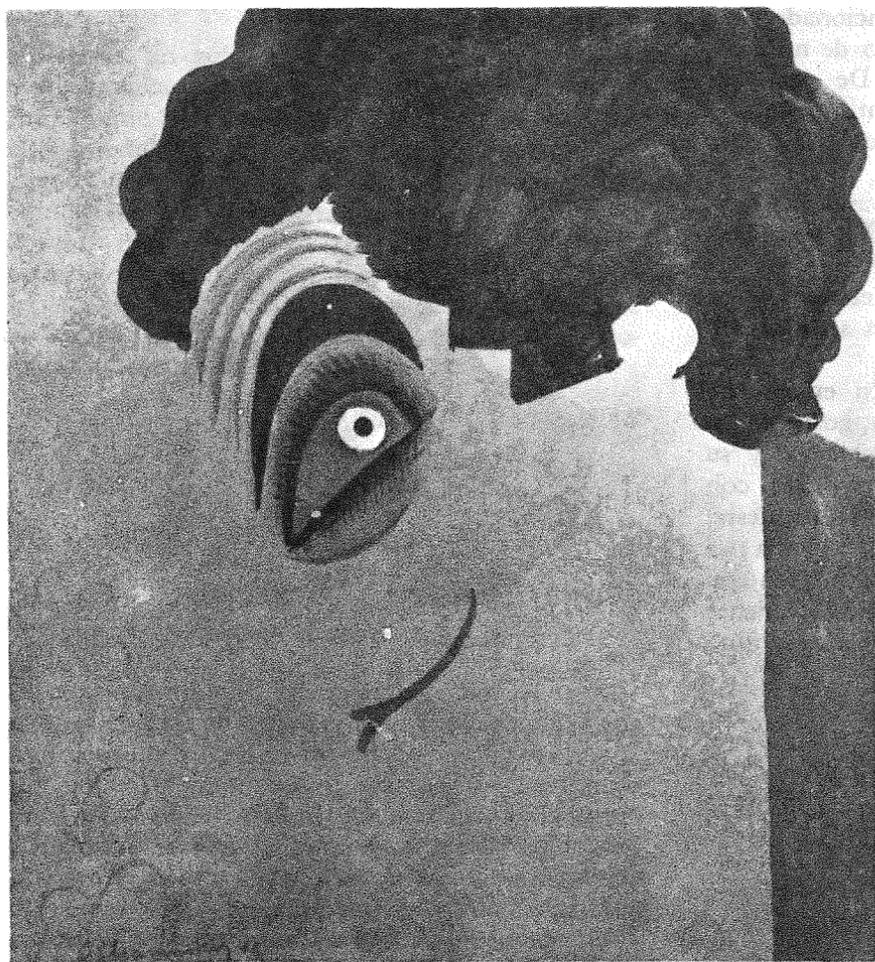
Haendel, cuyas actividades lo obligaron a tratar con músicos, cantantes y gentes de teatro, no tuvo el heroico placer de atormentarse a sí mismo, pero su música —y en este concierto de si menor tan claramente— es también intensa, vigorosa y feliz; probablemente menos humana, sin esas entrañables debilidades de Beethoven que tanto lo acercan a nuestra cobardía sentimental.

De entonces acá, Strauss, que viene de Beethoven y Wagner y que a veces tiene un sentido trágico de la vida, y es a veces endomingadamente sentimental, oculta su verdadera naturaleza bajo una carátula burlona y se lanza a la aventura con Don Juan, Don Quijote, y Till (en lo más íntimo sus héroes predilectos —siempre lejanos de su vida) lleno de entusiasmo, en espera de una problemática transfiguración, o de una Salomé que pida su cabeza de músico violento, de filósofo sonoro y de Nazi.

### PROGRAMA 8

viernes 4 de octubre de 1935





Varèse, por Covarrubias.

## La Forma de la Música.

# Una Velada con Edgar Varèse

ANN MC MILLAN

“El sonido es materia viva, no algo que se pueda cortar en pedazos como salami”. Edgar Varèse hablaba mientras regresaba una cinta en la grabadora Ampex del pequeño cuarto de grabación, en

su hermosa casa de ladrillo en Greenwich Village. Yo había errado por las calles del Village al anoecer. Estaban animadas, llenas de estudiantes, residentes italo-americanos, vagos, perros,

“turistas” de la parte norte de la ciudad, y otros... mostrándose unos a otros una tienda peruana, un pequeño teatro, una vitrina con canastas japonesas, una boutique de pieles con “cinturones y bolsos fabricados en este establecimiento”, o quizá simplemente dirigiéndose a una pizzería. Había sonidos ciudadanos agradables a mi alrededor —la contaminación del ruido aún no había alcanzado los niveles actuales. “¡Escucha!”, diría Varèse, “Escucha los sonidos. Ese susurro me hace compañía”. Doblé la esquina y dejé la calle Bleeker, para entrar en la atractiva Sullivan, con tenue iluminación y bordeada de árboles, y descendí los cinco escalones que me eran tan familiares, hasta el pórtico de estilo georgiano... “¡El sonido es materia viva, no algo que se pueda cortar en pedazos como salami!”.

Esa frase, pensé, esa frase sintetiza las ideas de Varèse sobre la forma —el contorno de la música. La estructura es intrínseca. No se puede imponer un patrón al sonido. En el pequeño cuarto de grabación, Varèse tomó una grabadora y comenzó a hablar sobre esto. “Para Lavignac, (un profesor de su época de estudiante de música en París), la forma es el elemento que unifica las diversas partes en un todo armonioso; esa unidad musical se obtiene de varias maneras: repetición de motivos musicales, inversiones, aumentaciones, el mantener ciertos patrones rítmicos, la elección de una tonalidad fija, etc.

“Yo prefiero la definición de forma que da Busoni”, continuó. (Varèse había conocido muy bien a Ferruccio Busoni. Cierta vez refató que siendo un joven estudiante en Berlín, fue a mostrarle a Busoni una composición. El maestro le hizo algunas sugerencias, pero esta vez Varèse no estaba dispuesto a cambiar una sola nota. “¡No piensa usted seguir mis consejos

entonces!” “No, Maestro”, dijo Varèse. “Ah,” contestó Busoni, “¡Vaya!, de ahora en adelante nunca debe usted llamarme Maestro. ¡Llámeme Ferruccio!”).

Varèse hablaba ahora del concepto de forma que tenía Busoni. “Para Busoni, el espíritu del arte —la medida de emoción y humanidad que hay dentro de él— permanece idéntico, en cuanto a sus valores, a través de las cambiantes épocas. Las formas que asumen las artes, su manera de expresión y el sabor de la época que les dió nacimiento, son transitorios y envejecen rápidamente. Debido a esto, al escuchar a Bach, Rameau, o Haydn (del siglo XVIII), somos conscientes de una substancia viviente, pero no así cuando oímos música compuesta a la manera del siglo Dieciocho.

“Para mí, la forma de una obra siempre está determinada por su contenido”. Los oyentes convencionales se sorprendían (y aún se sorprenden) con los singulares sonidos de Varèse y con la originalidad de sus formas. El me explicó, como lo hizo a muchos otros, que estaba harto de que con frecuencia se le preguntara si lo que hacía era “música”, y por lo tanto decidió llamar a su música “sonido organizado”. ¡Muchos compositores utilizan el término hoy en día sin saber de donde surgió!

Varèse me hizo una vívida analogía, y la repitió de muchas maneras distintas en años posteriores. “Imagine usted”, solía decir, “Imagine una caja o recipiente de cualquier forma. Usted podrá llenarla con objetos más pequeños que la caja, cuya forma y volumen puedan caber dentro de ella, o cuya elasticidad les permita amoldarse para entrar en ella. Pero imagine un objeto, no mayor en superficie, ni en volumen, pero de una forma definida y diferente que a causa de su rigidez no pueda modificarse. Trate de insistir en hacerlo entrar dentro

de esa caja o recipiente. El resultado será que si el material de nuestro objeto es más duro y resistente que el de la caja, la romperá. ¡Cuántas veces se han roto cajas musicales!”

Wagner es uno de los más conocidos y sorprendentes ejemplos de una substancia musical que no encajaba con el viejo molde operático, y lo rompió en pedazos. En la plática que dió en Princeton, Varèse puso otro ejemplo tangible de lo que significan para él las formas en la música. Esta vez, citó la definición del mineralogista Nathaniel Arbier sobre la formación de cristales: “El cristal se caracteriza a la vez por una forma externa definida y una estructura interna definida. La estructura interna está basada en la *unidad de cristal*, que es la agrupación más pequeña de átomos que conserva el orden y la composición de la substancia. La extensión de esta unidad en el espacio constituye la totalidad del cristal. Pero a pesar de la variedad relativamente limitada de estructuras internas, las formas exteriores de los cristales son casi infinitas. La forma del cristal en sí mismo, más que un atributo primario, es una resultante...” En la misma plática, Varèse citó a Busoni, al comentar sobre lo extraño que resulta el hecho de que el público “exige de un compositor originalidad en todo, excepto en lo que respecta a la forma”. Varèse pensaba que “las posibilidades de formas musicales son tan ilimitadas como el exterior de los cristales”.

Varèse se mantenía en contacto con compositores jóvenes de todo el mundo, y ellos a su vez respondían a sus conceptos. “Hay mucha actividad en Suecia y Japón. Escuche esto”. Oprimió el botón, y pasamos al cuarto de al lado a sentarnos frente a la bocina. La cinta contenía *Constellations II* de Bengt Hambraeus. “Es muy lírica, y tiene calidad. Me gustan mucho las

obras de Bo Nielsen para piano. Toshiro Mayuzumi tiene talento, y también Michiko Toyama. La *Sinfonía Budista* de Mayazumi, y la *Passacaglia para Timbales y Orquesta* de Toyama, son ambas buenas”. También habló de Isvan Anhalt y George Rochberg, a quienes conoció en la Stratford Canada Composers Conference, así como de Chou Wen Chung, un antiguo alumno suyo.

En algún momento bajaba una grabación de los estantes, es decir, un disco. En los cincuentas, la única grabación de la música de Varèse existente en el mercado era el EMS Vol. I, que contenía *Integrales, Ionisation* y *Octandre*, con el New York Wind Ensemble, dirigido por Frederick Waldman; y la ejecución de Rene Le Roy de la pieza para flauta sola, *Density 21.5* (la densidad de la flauta de platino de George Barrère). Esta pieza fue compuesta para Barrère en 1936. En 1960, la versión revisada de 1946 de la pieza para flauta, las otras tres obras mencionadas, y la nueva pieza para cinta, *Poème Electronique*, fueron incluidas en un disco de la Columbia Records.

*Poème Electronique* había sido compuesta “directamente sobre cinta magnética por el compositor, para la Feria Mundial de Bruselas 1958”. La grabación fue aclamada en todas partes. Tanto los Bell Telephone Laboratories, como el recientemente formado Electronic Music Center de las Universidades Columbia-Princeton, invitaron a Varèse a hacer uso de sus instalaciones. Le mencioné este reconocimiento. “Sí, pero tomó tiempo. Se me llamó falsificador, charlatán, y todo en letra impresa. Pero siempre tuve buenos amigos”. Los críticos Paul Rosenfelt, Laurence Gilman y Gilbert Chase se habían fijado en su música en los años veintes y treintas. Más directamente, el Dr. Franco Columbo, de Recordi Music Publishers, había dicho a Varèse, “¡Te cierran las puertas

en las narices, sin darse cuenta de que entras por la ventana!" Evidentemente, Varèse adoraba esta imagen de sí mismo. Estudió el libro de Helmholtz, "On the Sensations of Sound", a principios de este siglo, y desde ese momento sintió que la música debía ser liberada del "círculo de las quintas". Escuché su descripción de la ley acústica de la espiral de quintas, en relación a su música. Recientemente había sido nombrado miembro honorario de la Sociedad Acústica de América, y me lo comunicó con orgullo.

Me recosté en el sillón a escuchar nuevamente partes de la música: para absorber los tremendos sonidos, silencios y sutilezas entretendidas. Su obra para cinta es tan característica de este compositor como las anteriores (y "más convencionales") piezas orquestales. Porque, después de todo, los medios o instrumentos —electrónicos o mecánicos— son meramente los vehículos de expresión.

Allí estaba la cubierta del disco de Columbia, con una reproducción bastante buena de la pintura de Miró —miré el original colgado en la pared, comparando los colores. Miró lo pintó especialmente para el forro del disco de Varèse, pues eran viejos amigos. Algunos meses antes, me había encontrado a Varèse en la inauguración de una exposición fotográfica. Llevaba un paquete voluminoso bajo el brazo. Yo pregunté, "¿Qué es eso?", "Ah", respondió él, "acabo de recogerlo de la aduana. Ven, te mostraré". Y al quitar el papel de estraza, aparecieron dos vibrantes telas de Miró, con la frase "hommage à Varèse" escrita sobre la parte posterior de ambas. (Una de ellas está por utilizarse para una grabación de la música de Varèse).

Como de costumbre, recorrí con la vista las paredes del estudio de grabación buscando cosas nuevas, pues siempre había cam-

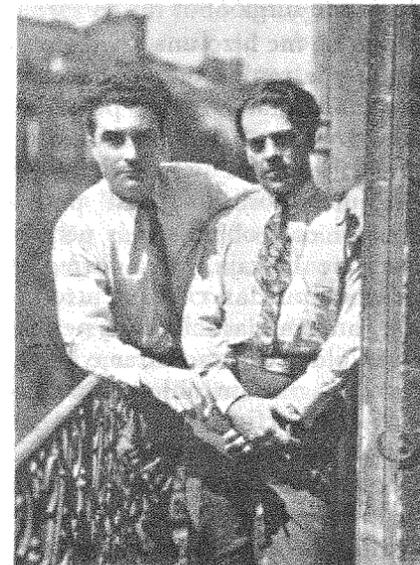
bios. Efectivamente, había una impresionante pintura de aceite hecha por otro amigo, Emory Ledany. ¿Pero qué era eso que se encontraba en medio del cuarto? Un inmenso bastidor construido con cuatro enormes gongs chinos, dos de ellos colgados encima de los otros dos, como una escultura gigante. No muy lejos, se encontraba una de las famosas sirenas de *Ionisation*, que Varèse había sacado para mostrársela a un periodista. Y más allá de los dos Mirós colgaba el pequeño paisaje de Corot. Sí, un tranquilo paisaje del siglo XIX que, extrañamente, no desentonaba con el resto del cuarto. Con respecto a la pintura, Varèse había declarado (en su plática en Princeton, en 1959): "a pesar de la diferencia de medios, generalmente he encontrado que mi acercamiento al proceso de creación es más parecido al de los pintores que al de los compositores. . . Braque dijo alguna vez, 'el cuadro está terminado cuando no queda nada de la idea original. . .' En 1924 expliqué la génesis de mi trabajo de composición: las motivaciones pueden venir de una idea, una imagen, una frase, cualquier cosa que dé una sacudida, que encienda, por así decirlo, la corriente emocional. Pero este objeto que atrae al compositor fuera de sí mismo es sólo un pretexto, y finalmente desaparecerá, eliminado por el trabajo mismo que toma forma".

Evidentemente, el habitante de este cuarto no condenaba el pasado para construir un futuro. Mis ojos encontraron los amarillos, azules, y rojos de un gouache de Léger que colgaba sobre la bocina. Y el antiguo cofre de madera de Borgoña, el hermoso dibujo a lápiz de González, un escultor amigo del padre borgoñón de Varèse, y también una pequeña fotografía del director de orquesta Carl Muck, al lado de una pintura japonesa de Imai. Frente a los ventanales que da-

ban al jardín se encontraba la mesa de trabajo, con todo tipo de objetos "varesianos" colgados o pegados encima: algunos divertidos, o con una forma, color o imagen especial, como el silbato mexicano de cerámica en forma de pájaro, que tanto amaba. El Steinway, cubierto de trozos de obras sobre las que estaba trabajando: *Nuit* o *Dans la Nuit*, basada en un poema de Henri Michaux, para coro, conjunto de metales y Ondas Martenot, el instrumento electrónico monofónico. (Esta obra quedó incompleta, pero después de la muerte del compositor, Chou Weng Chung la terminó tratando de apegarse a las intenciones de Varèse. Se llama *Nocturnal*). Varèse también había utilizado Ondas Martenot en su partitura de *Equatorial*. En cuanto a los instrumentos antiguos y modernos, Varèse decía: "a pesar de lo invaluable que es la electrónica como medio liberador, no se trata de que ésta reemplace a los antiguos instrumentos musicales. Debido a que nuevos instrumentos se han añadido constantemente a los viejos, la música occidental tiene un patrimonio tan rico".

Varèse comenzó a hablar acerca de sus revisiones de las tres secciones para cinta de *Déserts*, su

Varèse con Villalobos, marzo 1930, París.



pieza para dos pistas de música, veinte instrumentos de aliento y conjunto de percusiones. Desde el final de 1953 hasta el verano de 1954, ayudé a Varèse con los trozos de cinta originales, durante varias noches a la semana, ya lo largo de nueve meses!

Un amigo mutuo, el escultor Raymond Puccinelli, nos presentó cuando Varèse acababa de recibir una grabadora de cinta para *Déserts*. Puccinelli sabía que yo había trabajado durante varios años con ingenieros de la industria de grabación y que conocía algunas de las posibilidades musicales de la entonces novedosa grabadora de cinta. Mi especialidad cuando estudié en la universidad era la composición y el corno francés, y ayudé a formar el departamento de discos de música clásica de la RCA Victor Recording Company. Nunca había trabajado con una grabadora, pues yo era 'burócrata', y además no era miembro del sindicato de ingenieros. Yo dirigía a los ingenieros, como se les llamaba entonces (no 'técnicos'), con la partitura en la mano, y había observado el desarrollo de nuevas técnicas de edición en la industria de la grabación. ¡Qué fascinante me resultaba conocer a un compositor que deseaba usar las técnicas de la industria para su propia música!

Varèse tenía un maravilloso vocabulario erudito en inglés, pero su forma de hablar era una especie de mezcla de francés-inglés. Al menos yo podía ayudar con el vocabulario técnico de grabación y con la construcción y planeación de las cintas, de manera que los ingenieros comprendieran lo que tenía que hacerse después de los procedimientos básicos de cortar las pistas; por ejemplo, sobreponer las capas de sonido.

En esa época Varèse no tenía un estudio a su disposición. Su "laboratorio" era el pequeño

cuarto de la planta baja, con la única y preciada grabadora Ampex, y un igualmente preciado amplificador iun McIntosh!

Otto Luening y Vladimir Usachevsky estaban haciendo cosas interesantes en composición de música para cinta, en una pequeña casa gris de la Universidad de Columbia, pero aún faltaban años para la fundación del Centro de Música Electrónica oficial.

Cuando yo entré en contacto con Varèse, la partitura orquestal de *Déserts* ya estaba terminada y una colección de sonidos para las partes de cinta había sido seleccionada y grabada por el compositor. Mi trabajo era preparar con Varèse las pistas separadas que eventualmente serían superpuestas —la primera sección de la parte para cinta, y la mayor parte de la segunda—, hacer algunos cortes y ordenar los sonidos para los ingenieros. El trabajo iba muy despacio sin las grabadoras y otras piezas de equipo necesarias. Cuando el Studio d'Essai de la Radio y Televisión Francesa de París le ofreció su estudio, Varèse aceptó y terminó la primera versión de la cinta allí. (Ese estudio de RTF, instalado por Pierre Schaeffer en 1948, fue el primer estudio de grabación para compositores en el mundo). El estreno de *Déserts* fue dirigido por Scherchen en París, en 1954. En una breve carta que recibí en diciembre de ese año, Varèse escribió: "*Déserts* tuvo una acogida violenta (en pro y en contra). Los pros fueron mayoría. Louise te contará. . . R.D.T. instaló equipo estereofónico en el Théâtre des Champs Elysées". La obra fue tocada poco después en Suecia bajo la dirección de Bruno Maderna, y en la primavera de 1955 tuvo su estreno en los Estados Unidos en la armería de Bennington, Vermont, bajo el patrocinio de la Universidad y bajo la batuta de Frederic Waldman. Yo tuve la interesante experiencia de ma-

nejar las grabadoras en ese concierto. La acogida fue tremendamente entusiasta y después se repitió. Su primera ejecución en Nueva York fue en noviembre de ese mismo año, pero para entonces yo estaba en París, becada para estudiar técnicas de grabación para la composición musical, en el Studio d'Essai. Sin embargo, Varèse no estaba aún satisfecho con las interpolaciones de la cinta. La segunda y última versión de las partes grabadas pronto fue hecha y terminada en el nuevo Centro de Música Electrónica de Columbia-Princeton, en la Universidad de Columbia; y el primer disco comercial salió en 1962. Ilhan Mimaroglu produjo una grabación de la primera versión de la cinta, en Finnadar Records, quince años más tarde. Acerca de la versión final, Varèse dijo: "Estoy contento de poder obtener lo que quiero en sonido".

¡Decía esto mientras aderezaba la ensalada! Lo recuerdo bien. Siempre era algo especial cenar en casa de los Varèse. Yo comencé a hacerlo durante las pausas en el trabajo sobre la cinta de *Déserts*. A veces servía una de sus especialidades: quizá Poulet Marengo o Boeuf Bourguignon. Nada sofisticado, según el "chef", pero de la cocina tradicional francesa. Louise bajaba de su estudio en el piso de arriba, ayudaba con los toques finales, y se sentaba en un extremo de la angosta mesa de madera. Varèse, con su corpulenta figura, casi siempre vistiendo alguno de sus sacos de pana favoritos, se instalaba en el otro extremo con un diccionario Larousse a su lado, el cual consultaba con frecuencia para verificar una fecha o incidente, etc. Las conversaciones eran animadas y siempre provocativas, desde historia hasta filosofía, condimentadas con anécdotas o alguna historia picante. Su necesidad de un estudio adecuado y permanente surgía tam-

bién a la conversación de vez en cuando, siempre con gran optimismo.

Esa tarde en particular, mis pensamientos volvieron a la forma de la música de Varèse, y a como yo lo había ayudado un poco con la música para cinta de un corto documental: la película de Thomas y Diane Bouchard, *Around and About Miró*. Es en color, con excepción de una escena contrastante en blanco y negro que muestra una antigua ceremonia de medianoche en una iglesia medieval española, en las montañas al noroeste de Barcelona. Mientras la cámara sigue a la procesión de monjes ataviados con túnicas y capuchas, que suben por largos y sinuosos escalones y de pronto toma la silueta grotescamente bella de la vieja iglesia, para volver de nuevo a los monjes, se escucha la música de Varèse. Es una escena muy impresionante que dura aproximadamente tres minutos y que apoya a la película, pero pudiera sostenerse sola.

Como ocurrió con *Déserts*, ésta fue una experiencia maravillosa y de mucho valor para mí. Yo llegaba a la casa de la calle Sullivan, prendía el amplificador y la grabadora, todavía caliente por las largas horas de trabajo intenso de Varèse, y preparaba el bloque de edición y las cajas de cintas, mientras escuchaba la grabación de los sonidos que usaríamos como material de base. Varèse decía emocionado: "Ves, aquí quiero que el pequeño chango haga 'ah-ee-ah-ee-ooooh' como un diablito manoseándose la nariz". Yo cortaba la cinta en este punto e insertaba esos sonidos. De pronto, estaba hablando de la aceleración de un canto gregoriano "Ca-liq-a-ve-runt. . ." "Y los pasos", imitaba los pasos pesados de los monjes subiendo, "durante. . . vamos a ver. . . como treinta segundos. Veámos cómo quedó eso. . . quiero oírlo de nue-

vo". Y escuchábamos, escogíamos, después corregíamos la partitura y quizá cambiábamos la entrada del sonido una fracción de segundo antes o después. ¡Una fracción puede cambiar el sabor, el aroma del sonido! Gradualmente las proporciones de pausas, cantos, choques, pisadas, percusiones y flauta llegaban a su justa medida —se convertían en la entidad viviente que él deseaba.

Mientras Louise Varèse rociaba salsa de ron sobre el helado —hecha con su ron oscuro favorito, Meyers— y Varèse consultaba probablemente el Larousse, surgió la mención de Pitágoras y la música de las esferas. ¿Qué pensaba Varèse de ella? "¡Ja! Pitágoras fue responsable de todo este asunto de lo diatónico".

"Pitágoras —la música de las esferas— todo eso es demasiado místico para Varèse", decía Louise desde el otro extremo de la mesa, "Pero le gusta. . . Aristoxenus". Varèse asentía. El pensaba que "el oído debía ser el juez absoluto".

Yo pensé en voz alta, recordando que mi anfitrión había hablado, durante el trabajo con la cinta, acerca de la proyección del sonido como "movimiento en el espacio"; y de cómo, por fin, la cinta podía ayudar a liberar a la música de las escalas temperadas. Le recordé que ahora se le conocía como un compositor espacial, y que Boulez hablaba de sus conceptos revolucionarios acerca del espacio y el ritmo. "Fueron Helmholtz y Hoene Wronsky quienes me llevaron a pensar que la música es espacial", y explicó cómo su música está basada en "el movimiento de masas de sonido no relacionadas", concebidas para moverse simultáneamente a velocidades diferentes.

Para Varèse, Ritmo y Forma eran "todavía los problemas más importantes (del músico), y las dos cosas más frecuentemente incomprendidas en la música. El

ritmo es el elemento de la música que no sólo infunde vida a una obra, sino que le da cohesión. Es el elemento de estabilidad".

En mi propio trabajo, por ejemplo, el ritmo deriva de la interacción de elementos no relacionados que intervienen en ciertos lapsos de tiempo, calculados, pero no regulares. Esto corresponde más claramente a la definición de ritmo de la física y la filosofía: 'una sucesión de estados alternados y opuestos'. "El oído debe ser el juez absoluto". Sólo los oídos oyen cómo la música puede mover montañas —Varèse insistía en esto una y otra vez.



Varèse y su esposa, Louise, en 1965.

Más tarde, cuando nos despedíamos en el vestíbulo, Varèse dijo, "No digo que todo el mundo debe seguir mi camino. ¡De ninguna manera! Pienso que es el correcto —la ciencia lo corrobora. Funciona para mí. Pero creo que la imaginación debe ser el origen de la creación. Después de todo, ¡la vida es demasiado bella, demasiado amplia, para limitarse a fórmulas!".

Subí los escalones, y en la tenue luz de la calle Sullivan caminé hacia mi casa.

Este artículo ha sido traducido del inglés por Eugenia Russek.

# "Ranrahirca" o Cuando la Música se Nutre del Dolor

... todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él. . .

César Vallejo

## AURELIO TELLO

*Ranrahirca* (1971) del compositor Walter Casas Napán, representa una de las obras más importantes de la última generación de compositores surgidos en el Perú a partir de 1970. Junto con Luis David Aguilar, Pedro Seiji Asato, Douglas Tarnawiecki y Aurelio Tello, Walter Casas conformó el grupo de los "nuevos", los cuales, en los últimos diez años, han producido significativas obras que han permitido mantener viva la creación musical peruana.

*Ranrahirca* está escrita para voz sola, mímica y palmas y fue estrenada en diciembre de 1971, en la entonces Casa de la Cultura del Perú, por la soprano Margarita Ludeña. Posteriormente, en diciembre de 1973, fue reestrenada por la mezzosoprano Nelly Suárez en el auditorio de la Escuela Nacional de Música. Asimismo, esta obra ha sido grabada en el disco "Antología de la Música Peruana siglo XX Vocal-Coral" que editó la fundación EDUBANCO del Banco Continental del Perú, en 1979.

El texto corresponde al poema homónimo del vate peruano Enrique Solari Swayne:

*Una tarde, que ya iba morir atrás de los celajes  
la alta, pétrea cordillera blanca  
comenzó a avanzar, ciega hacia la aldea.  
Ya llegaba  
y las madres seguían atendiendo  
las negras ollas del antiguo hambre;  
en las calles, los hombres trajinaban con sus  
cosas de cuero  
y los niños volvían de la tarde dorada.  
Entonces, la tierra  
que tercamente aró el tesón de la raza  
se levantó sobre ellos, se encaramó en la altura  
y con su nieve, su fango, sus piedras,  
sus rocas, sus raíces  
cayó y borró para siempre  
a Ranrahirca de las horas acabadas.*

**Simbología.** Dado que *Ranrahirca* es una obra eminentemente vocal, el compositor explota todas las posibilidades que ofrece la voz, aplicando en la partitura una simbología lo más clara y referencial posible:

-  Sonido largo y ondulado.
-  Vibrato lento y vibrato rápido hasta 1/4 de tono en ambos.
-  Cantar con la boca cerrada.
-  Hablado.
-  Hablado en voz muy queda (susurrado).
-  Cantar al ritmo de la palabra (tipo gregoriano).
-  Sonido más agudo posible.
- Además:**
-  Significa sonar las palmas de las manos, ahuecadas.
-  Número de posición de la mímica.

En cuanto a la mímica, se precisan doce posturas:

1. De pié, con la cabeza agachada, los brazos cruzados sobre el pecho y los dedos de las manos extendidos y juntos.
2. Levantar lentamente la cabeza al ritmo de la voz, elevando la mirada hacia arriba y manteniendo el cuerpo inmóvil.
3. Expresión de los ojos al ritmo del canto.
4. Mover la cabeza de acuerdo a la altura de la voz.

5. Súbitamente llevar el brazo derecho hacia adelante y arriba doblado por el codo y con la mano crispada.
6. Posición 1, pero con la cabeza levantada.
7. Posición de la mano como cuando uno indica algo.
8. Abrir los brazos como sorprendido.
9. Accionar los brazos y moverse (caminar) en forma dramática, dentro de un perímetro de 1 m<sup>2</sup>.
10. Balancear el tórax de acuerdo a la altura de la voz.
11. Accionar en forma desesperada (como queriendo escapar a la catástrofe que asoló al pueblo de Ranrahirca).
12. Mirar a ambos lados (al público) en forma especulativa y quedar en la posición 6.



**Métrica.** Definitivamente, la obra descarta el uso de compases para dar paso a sucesiones de pequeños eventos medidos en segundos, sujetos al discurrir del texto. El compositor señala "*Tempo Ad Libitum*" (aproximado a los segundos indicados) con lo cual establece un patrón de medida flexible y que debe ser controlado por el intérprete.

**Ritmo.** En esencia, el ritmo se deriva de la intención dramática del texto y es presentado de diversas maneras:

- 1) La prolongación de sonidos en el tiempo delimitados por el cambio de entonación de una nota correspondiente a una sílaba. Ejemplo:

a)

- 2) La indistinta mezcla de articulaciones vocales con diferente dinámica y ritmo. Ejemplo:

b)

- 3) El empleo de estructuras rítmicas derivadas del lenguaje hablado. Ejemplo:

c) d)

- 4) El recitado al ritmo de la palabra. Ejemplo:

e)

f)

- 5) La articulación muy rápida de algunos versos.

g)

- 6) La repetición muy rápida de frases como:

h)

En general, el discurso rítmico está íntimamente ligado al discurso del texto y, como en los "recitativos" antiguos, el énfasis radica en la representación de las inflexiones de la palabra.

**Estructura melódica.** La melodía está estructurada básicamente por sucesiones interválicas que reflejan el patetismo contenido en el texto. Premeditadamente, el compositor ha eludido el empleo de intervalos "consonantes" que hagan alguna referencia al sistema tonal. La obra comienza y termina en la nota y la continuidad es hilvanada mediante:

- 1) Sucesiones cromáticas ascendentes o descendentes: Ejemplo:

i)

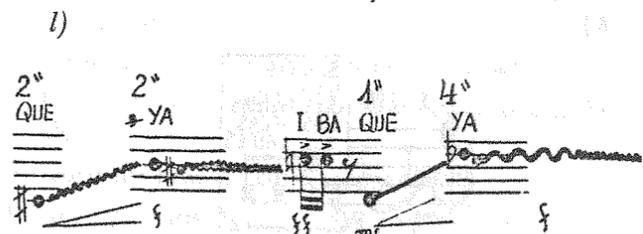
- 2) Progresiones interválicas de 5as. y 4as. aumentadas que otorgan a la obra momentos de gran tensión e intensidad.

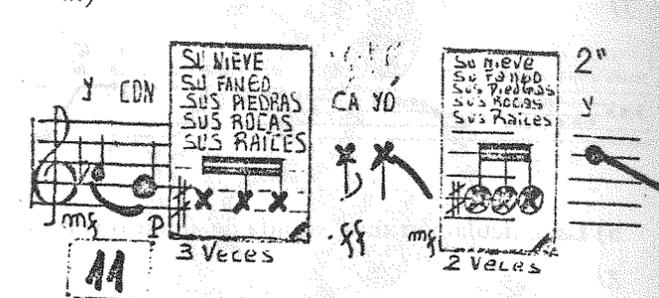
j)

- 3) Saltos interválicos de 6a. y 7a.

k)

4) Glissandos ascendentes y descendentes.

1) 

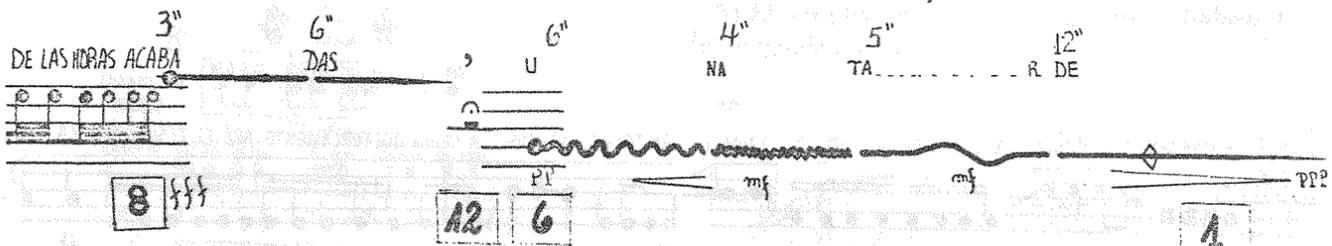
m) 

**Estructura formal.** *Ranrahirca* es más bien una composición de tipo progresivo en el que la unidad está dada por una muy cuidada dosificación de los recursos tanto sonoros como miméticos. Empero, se pueden distinguir dos grandes momentos de clímax que claramente dividen la obra en dos secciones y en los que se advierte una línea ascendente hacia el *ff* a la vez que se alcanzan las notas más altas de todo el discurso:

La 1a. sección se inicia con un movimiento melódico cromático, en *P* y más o menos lento. Una progresiva intensificación rítmica a la vez que una tensionalidad melódica, por el empleo de los intervalos antes mencionados, arriban al verso "...que tercamente aró el tesón de la raza..." en la que se alcanza la nota más aguda posible (casi un grito), en *ff*.



Inmediatamente se inicia la 2a. sección, con las características de la primera, lentamente, *p*, y con sonidos que oscilan  $\frac{1}{4}$  de tono respecto a la frecuencia original. Paulatinamente, ritmo y melodía se van haciendo más intensos, las articulaciones se aceleran y la expresión es más dramática hasta el verso final "...A Ranharahirca de las horas acabadas" en la que nuevamente se alcanza un clímax dado por el salto y la prolongación de la última nota durante 9 segundos. Una brevísima "coda" en *PP* sobre el verso inicial sirve de conclusión a la obra. La cantante, en posición inmóvil, deja morir la nota del principio (sol  $\flat$ ), entonándola en boca "chiusa" y decreciendo.



**Consideraciones finales.** En una época en que los "ismos" de toda clase dirigen la atención de los creadores hacia las corrientes de moda originadas o difundidas en Europa, no deja de sorprender, gratamente por cierto, el que algunos compositores, latinoamericanos especialmente, sigan bebiendo en las fuentes que le ofrece su realidad circundante, lejos de cualquier chauvismo ultrista, para nutrir su obra y vivificar constantemente su producción musical. Tal es el caso del compositor peruano Walter Casas Napán, cuya obra, sin dejar de ser original y actual a la vez, mantiene un constante y perenne acercamiento a los hechos que conforman la vida y la historia de su pueblo. La tragedia que asoló al pueblo de Ranrahirca, en el departamento de Huaraz, en el año de 1962, es mostrada en esta obra, en toda la magnitud del dolor sentido por una sobreviviente, a quien la cantante representa, mediante la mímica, en la puesta en escena. Las reminiscencias del antiguo Harawi de las mujeres del ande peruano y la aplicación coherente de los más variados recursos vocales, al servicio de una auténtica expresión contemporánea, hacen de *Ranrahirca* una de las más logradas obras de la composición actual en el Perú.

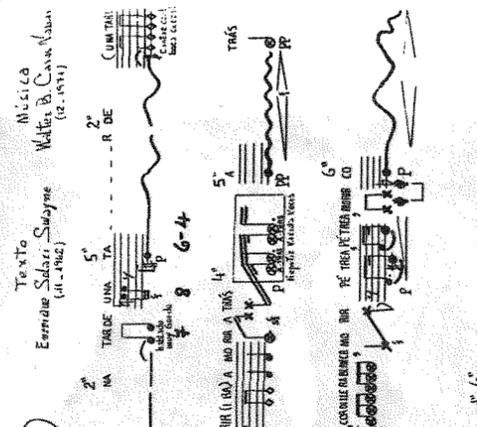
"RANRAHIRCA"

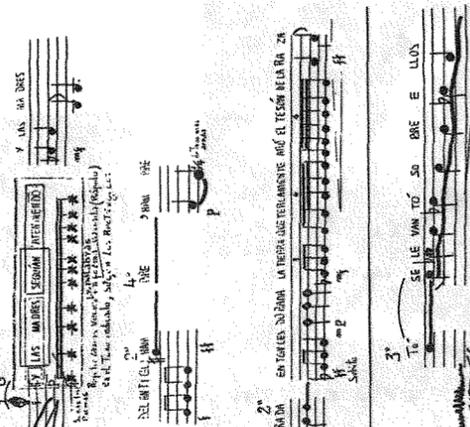
Música de Walter B. Casas Napán (19.1.1931)

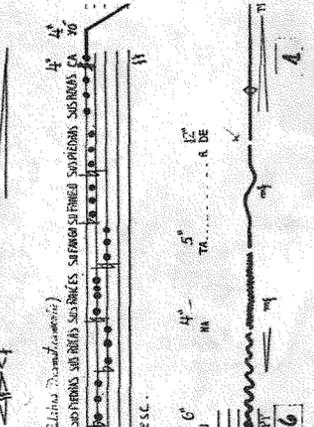
Texto: Estrada Salazar, Sotomayor (19.1.1962)

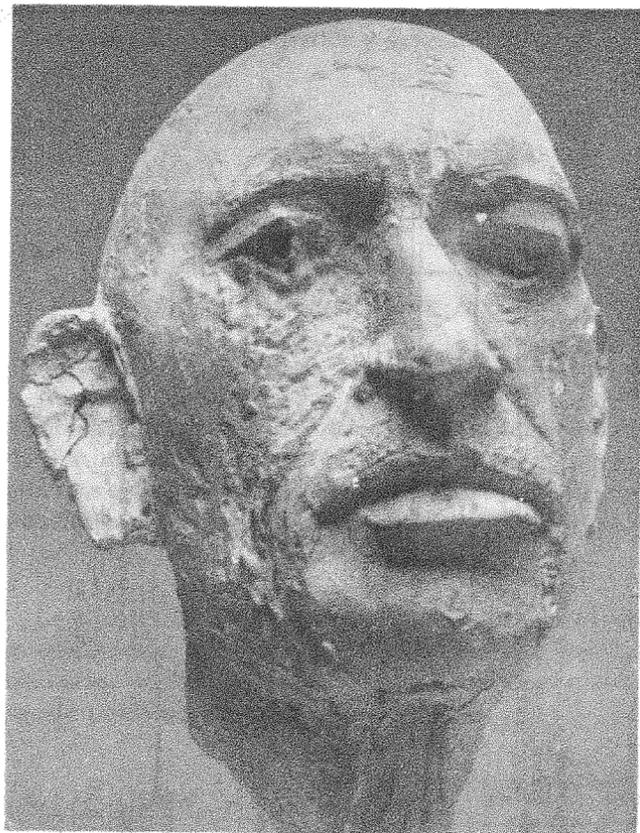
para Voz, Violín I y Violón

Tempo: Al Lento (aproximado a los Segundos indicados)

1) 

2) 

3) 



Busto en bronce de Mariano Marini, con el permiso del autor.

Dibujo a lápiz de Michel Larionov (Ouchy 1915). Con el permiso del autor.

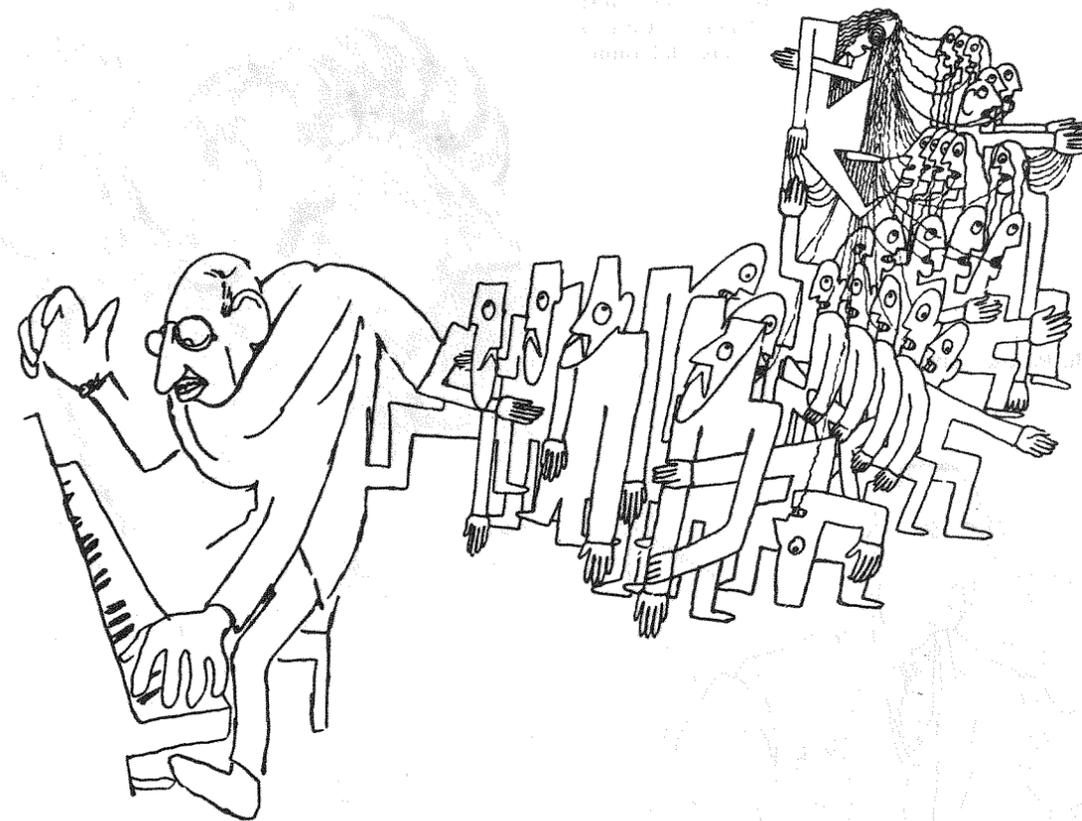


CENTENARIO DE STRAVINSKY: "La Consagración. . ." o el Genio Retratado.



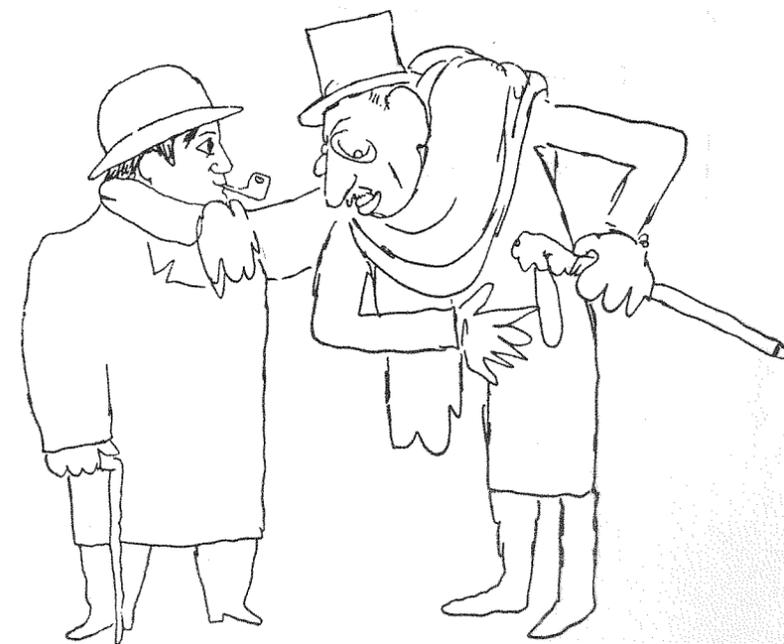
Oleo de Jacques-Emile Blanche (1918).

Estas reproducciones han sido tomadas en su mayor parte del folleto *Cálida bienvenida a Igor Stravinsky a Munich*, editado en octubre de 1956 por los conciertos "Música Viva", con la colaboración de la Opera Estatal de Baviera y la Radio Bávara; y de la colección "Maîtres de la Musique Ancienne et Moderne", vol. 10 (Stravinsky) de André Schaeffner, éditions Rieder, París.



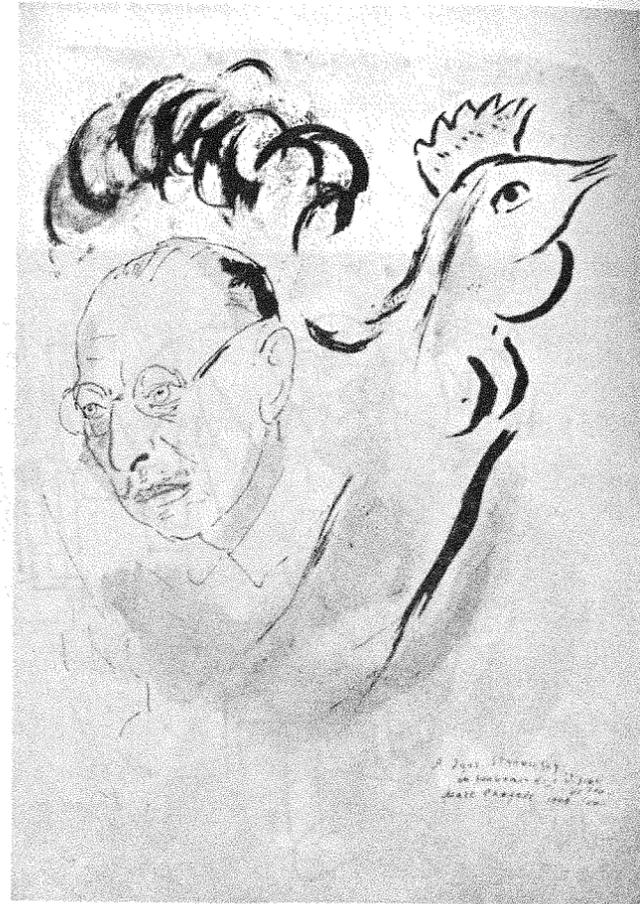
Igor Stravinsky toca "La Consagración de la Primavera". Dibujo a pluma de Jean Cocteau.

Dibujo de Pablo Picasso (1917).

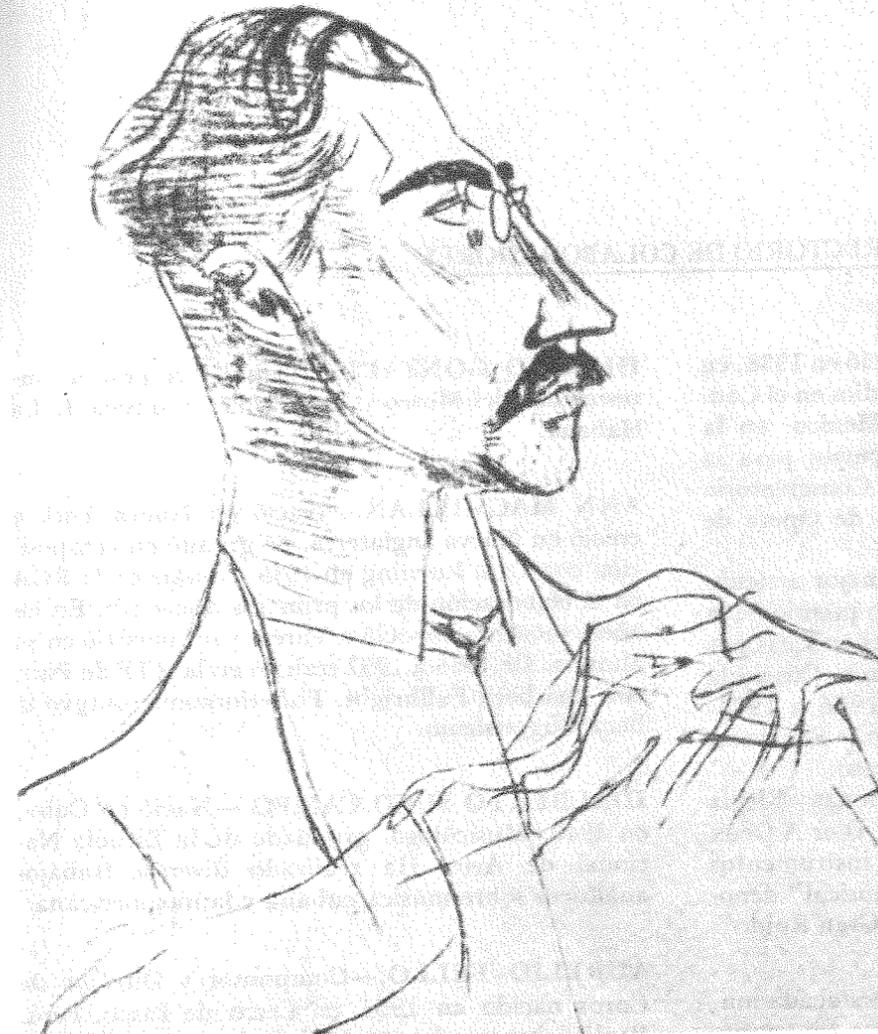


Igor Stravinsky (derecha) y Pablo Picasso (Roma 1917). Dibujo de Jean Cocteau.

En memoria de  
Igor Stravinsky.  
Dibujo de Marc  
Chagall. Con el  
permiso del autor.

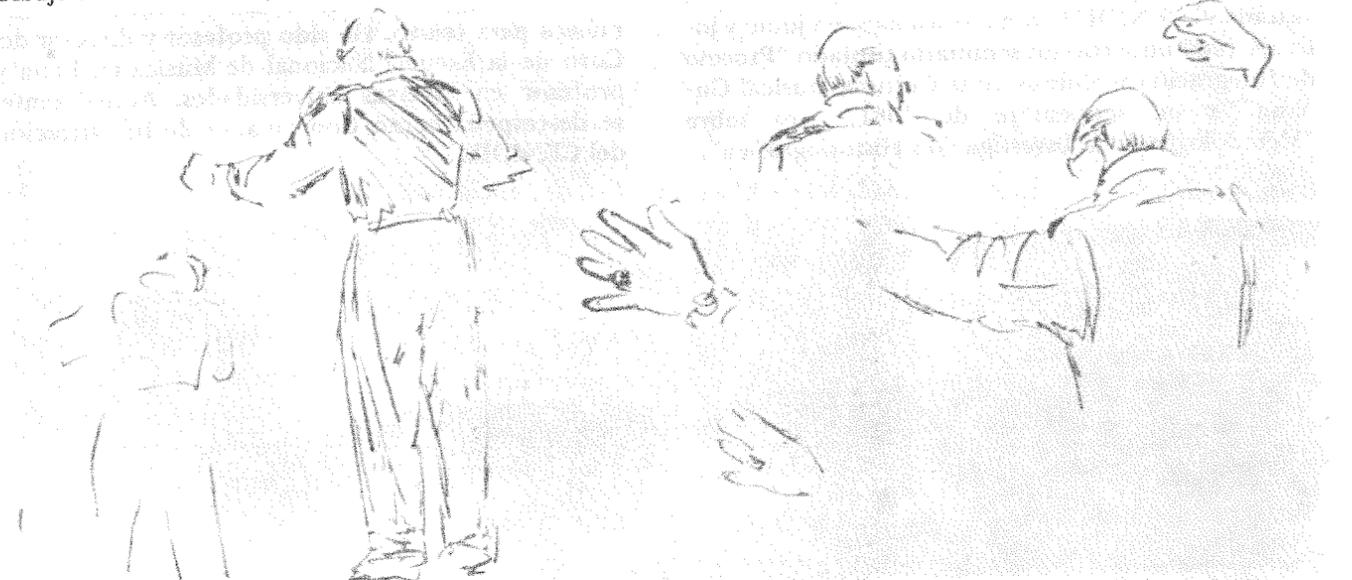


Dibujo de Pablo Picasso (1920).

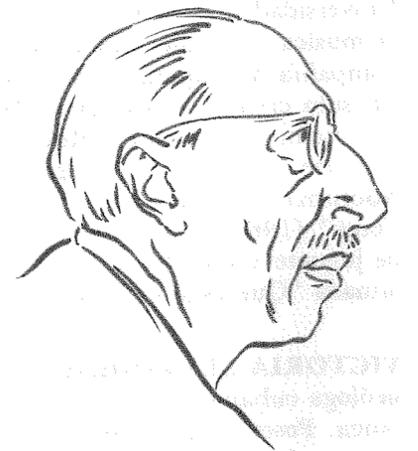


Dibujo de Paul Klee para el busto de Igor Stravinsky.

Igor Stravinsky en un ensayo en la Casa de la Radio, en Colonia.  
Dibujo de Vera Stravinsky, la esposa del compositor.



Dibujo de Russel Cowles.



Dibujo de Pablo Picasso (1920).

## DIRECTORIO DE COLABORADORES

**JOSE ANTONIO ALCARAZ.**—Nació en 1938, en la Ciudad de México. Realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música en México, en la Schola Cantorum de París, en los cursos para la nueva música en Darmstadt, en el Conservatorio Marcello en Venecia y en el Centro de Opera de Londres.

Obtuvo la medalla Mahler por el mejor artículo publicado sobre Mahler en 1960 y un premio de la Universidad del Teatro de las Naciones en París por la música del ballet Homenaje a Lorca. Dirigió la compañía Micrópera de México de 1966 a 1971. Ha sido crítico de los diarios Heraldo y Excelsior, y actualmente lo es de la Revista Proceso.

Entre sus obras se podrían mencionar "Elegía Nocturna", la ópera aleatoria "Arbre D'or A Deux Tetes" (1964-65) para voz, piano e instrumentos de juguete y una "sesión de teatro musical" denominada "Que es lo que Faze Aqueste Gran Roido".

**VICTORIA ELI RODRIGUEZ.**—Destacada musicóloga cubana especializada en música contemporánea. Posee amplios conocimientos acerca del panorama de la música afrocubana. Es Jefe del Depto. de Investigaciones Fundamentales del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana. Ha visitado el CENIDIM en dos ocasiones: en junio y julio de 1980 impartió un seminario titulado "Proceso de Integración y Síntesis de la Cultura Musical Cubana" y en septiembre de 1981, otro sobre "Metodología de la Investigación Historiográfica".

**HILARIO GONZALEZ (Cuba)** Compositor, investigador del Museo y Archivo de la música de La Habana.

**ANN MACMILLAN.**—Nació en Nueva York y creció en Nueva Inglaterra. Se graduó en composición con Otto Luening en 1945. trabajó en la RCA en la elaboración de los primeros discos LP. En los años cincuenta conoció a Varèse y se convirtió en su alumna. De 1955 a 1957 trabajó en la RTF de París con una beca Fullbright. Posteriormente obtuvo la beca Guggenheim.

**IDALBERTO SUCO CAMPO.**—Nació en Cuba, en 1949. Musicólogo, graduado de la Escuela Nacional de Arte. Ha realizado diversos trabajos analíticos sobre música cubana y latinoamericana.

**AURELIO TELLO.**—Compositor y Director de Coros nacido en 1951 en Cerro de Pasco, Perú. Realizó sus estudios en la Escuela Nacional de Música de Lima, con los maestros Edgar Valcárcel, Enrique Iturriaga, Celso Garrido-Lefca y Guillermo Cárdenas. Ha escrito obras para piano, para cuarteto de cuerdas, orquesta, vocales y corales así como música para teatro. Ha sido profesor y director del Coro de la Escuela Nacional de Música en Lima y profesor en diversas universidades. Actualmente, se desempeña como Coordinador de Investigación del CENIDIM.

