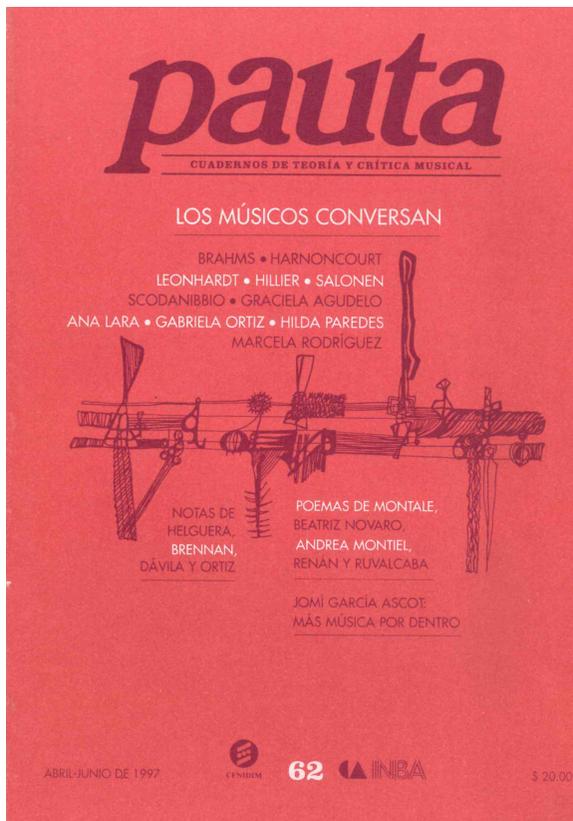


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 62. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril-junio de 1997, México: Conaculta,  
INBA, Cenidim.

# pauta

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

---

## LOS MÚSICOS CONVERSAN

---

BRAHMS • HARNONCOURT  
LEONHARDT • HILLIER • SALONEN  
SCODANIBBIO • GRACIELA AGUDELO  
ANA LARA • GABRIELA ORTIZ • HILDA PAREDES  
MARCELA RODRÍGUEZ



NOTAS DE  
HELGUERA,  
BRENNAN,  
DÁVILA Y ORTIZ

POEMAS DE MONTALE,  
BEATRIZ NOVARO,  
ANDREA MONTIEL,  
RENÁN Y RUVALCABA

JOMÍ GARCÍA ASCOT:  
MÁS MÚSICA POR DENTRO

---

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
Rafael Tovar y de Teresa  
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE  
BELLAS ARTES  
Gerardo Estrada  
Director General

Fernando García Torres  
Coordinador General de Música

José Antonio Robles Cahero  
Director del Centro Nacional de  
Investigación, Documentación e  
Información Musical "Carlos Chávez"

## *pauta*

Director: Mario Lavista  
Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera  
Consejo editorial: Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Daniel Catán /  
Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) /  
Guillermo Sheridan / Juan Villoro

Diseño: Bernardo Recamier  
Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: \$ 20.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.  
Suscripción anual: \$ 70.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.  
Distribución: Yael Bitrán, Coordinadora de Documentación, CENIDIM.

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

## *pauta*

CENIDIM / Centro Nacional de las Artes/ Torre de Investigación, 7º. piso /  
Calzada de Tlalpan y Río Churubusco / Col. Country Club /  
04220 México, D. F. / Tel. 420 44 15 / Fax: 420 44 54.

*pauta* no se hace responsable de materiales no solicitados.

Certificado de Licitud de Título No. 9414  
Certificado de Contenido No. 2755

CENIDIM  
DIFUSION

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM  
DIFUSION

Vol. XVI, No. 62, abril, mayo, junio de 1997

## SUMARIO

Presentación	3	Elvira García	
Arthur Abell		Cinco compositoras mexicanas	
Platicando con Johannes Brahms	5	(Entrevistas a Ana Lara,	
Eusebio Ruvalcaba		Hilda Paredes, Gabriela Ortiz,	
Brahms	15	Marcela Rodríguez y	
Ivan A. Alexandre		Graciela Agudelo)	57
"Me convertí en músico para no hablar"		Andrea Montiel	
(Entrevista a Gustav Leonhardt)	16	Dos poemas	79
Beatriz Novaro		Josep Ruvira	
Dos poemas	25	El contrabajo, instrumento del	
Ivan A. Alexandre y Remy Louis		fin de siglo	
"Cada cosa exige una nueva mirada"		(Entrevista a Stefano Scodanibbio)	81
(Entrevista a Nikolaus Harnoncourt)	27	Eugenio Montale	
Jomí García Ascot		Corno inglés	92
Si es músico, sea clásico y viva más	36	Juan Arturo Brennan	
Pablo Ortiz		Un músico completo	
"Los cantantes tienen mucho más que		(Entrevista a Esa-Pekka Salonen)	93
decir que los instrumentistas"		NOTAS SIN MÚSICA	
(Entrevista a Paul Hillier)	40	Luis Ignacio Helguera	
Raúl Renán		Requiems	103
Un poema y dos relatos	53		

CN1010059  
CO/

<b>Arturo Dávila</b>		<b>Juan Arturo Brennan</b>	
La poesía musical de		La musa inepta	114
Guillermo Galindo	105		
<hr/>			
<b>Juan Arturo Brennan</b>		<b>COLABORADORES</b>	119
Discos	107		
<hr/>			
<b>Luis Ignacio Helguera</b>		Tercera de forros:	
Otras notas	111	Lección de música por <b>Johannes Brahms</b>	
<hr/>			
		Pautas de <b>Vivian Pastuovich</b>	

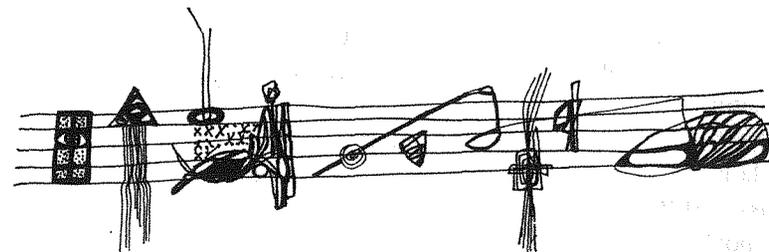
---

—¿Qué es? —me dijo.  
—¿Qué es qué? —le pregunté.  
—Eso, el ruido ese.  
—Es el silencio...

Juan Rulfo, "Luvina".

---

## PRESENTACIÓN



La idea de configurar un número de entrevistas no surgió por inspiración sino por saturación: el inventario de *Pauta* estaba colmado por ellas. La propia sobreabundancia habla de la actualidad, más aún, del carácter contemporáneo por antonomasia de este género periodístico a medio camino entre el diálogo y el monólogo. Asimismo, la entrevista es, en cierto modo, una forma circunstancial, espontánea, del ensayo: al responder a las preguntas, el entrevistado se ensaya a sí mismo sobre una serie de tópicos que le son próximos. Por otro lado, en manos de algunos escritores, críticos y periodistas la entrevista ha alcanzado dignidad literaria. Pero se trata sin duda de un género sobre todo servicial: de manera directa y amena nos permite entrever una personalidad, un mundo.

En el caso de la música, los servicios de la entrevista se vuelven doblemente útiles, pues no son muchos los músicos con la costumbre de pasar de su idioma natural, los sonidos, a la expresión verbal —hablada o escrita— de sus ideas, sus hábitos de trabajo, su biografía, sus proyectos. Dos frases lapidarias y paradójicas de Gustav Leonhardt son significativas a este respecto: "Me convertí en músico para no hablar"; "La música dice, soñando, todo aquello que debe decir".

La entrevista que abre este número, con Johannes Brahms, se realizó hace un siglo; la que lo cierra, con Esa Pekka Salonen, hace muy poco tiempo. En cien años, no sólo cambian concepciones filosóficas, estéticas o musicales sino las propias preguntas y respuestas. Pero el interés que guarda una entrevista inédita en español con el autor del *Requiem alemán*

es tan actual como el que contienen las entrevistas con compositores e intérpretes contemporáneos que recogemos en esta entrega. Si Brahms centra sus respuestas en la comunicación con Dios como principal fuente creadora, Stefano Scodanibbio habla, entre otras cosas, de sus recientes experimentos con Markus Stockhausen para disolver las fronteras entre compositor, intérprete e improvisador; mientras Leonhardt y Harnoncourt exponen su devoción por la música antigua —devoción ejemplar que recuerda la del violinista Joseph Joachim por la música de su amigo Brahms—, Hillier, Salonen y Scodanibbio nos sumergen en la música contemporánea y cinco de las compositoras mexicanas más destacadas —Graciela Agudelo, Ana Lara, Gabriela Ortiz, Hilda Paredes y Marcela Rodríguez— nos hacen pasar a sus laboratorios y sus cocinas.

La poesía, la literatura y las notas de actualidad complementan esta entrega de *Pauta*, que celebra su baile de quince años con sus lectores.

L.I.H.

## PLATICANDO CON JOHANNES BRAHMS



ARTHUR ABELL

Traducción, adaptación y nota de Guillermo Sheridan

*El crítico norteamericano Arthur M. Abell urdió en 1890 la redacción de un libro en el que trataría de entender y explicar los misteriosos mecanismos de la inspiración musical. Con ese objeto en mente viajó a Europa, donde entrevistó a Brahms, Puccini, Strauss, Humperdinck, Bruch y Grieg. Al final de la entrevista que le concedió a fines del otoño de 1896, Brahms puso como condición que sus palabras no fuesen reproducidas sino transcurridos cincuenta años desde su muerte. La entrevista, lograda gracias a los oficios de Joseph Joachim, el gran violinista para quien Brahms escribió su concierto, abre el volumen *Talks with Great Composers* que Abell publicó en 1955, poco antes de morir —a pesar de que los cincuenta años se habían cumplido en 1947—, cuando calculó que se iniciaba una época de paz que se merecía el testimonio de esos compositores.*

*La entrevista con Brahms, que en realidad es una charla con Joseph Joachim, se extiende a lo largo de ochenta páginas. Como suele suceder con los iluminados, tiende a ser repetitiva. He seleccionado, pues, algunos momentos que me parece representan el pensamiento final de Brahms, y los he ordenado de modo que se pueda leer sin mayores interrupciones. Quien desee leerla completa, puede encontrarla en la edición moderna del libro, publicada por Citadel Press de Nueva York en 1994. Los párrafos en cursivas son de Abell.*

**Johannes Brahms:** Joseph, no he olvidado que usted y Clara Schumann me hicieron varias veces la misma pregunta con la que el señor Abell lleva cuatro años importunándome. Usted sabe que siempre me he negado a revelar mi experiencia interior al componer. Es un tema que me provoca fuertes reticencias, pero desde la



Brahms.

muerte de Clara en mayo pasado, he comenzado a ver las cosas desde otra perspectiva. Es más, siento que el fin de mi existencia terrena se aproxima. Después de todo, puede resultarle de interés a la posteridad saber cómo habla el Espíritu cuando su creatividad me toca. Por tanto, le revelaré mis procesos intelectuales, psíquicos y espirituales al componer. Pues bien: Beethoven declaró que sus ideas le venían de Dios, y yo puedo decir lo mismo. Eso es todo. Ahora, ¿usted cree que valga la pena hacer un libro sobre eso?

**Joseph Joachim:** Esa es una pregunta extraña, Johannes: hace cuarenta y tres años, cuando usted tenía apenas veinte de edad, Schumann lo saludó como al nuevo Mesías musical. En 1888, Hans von Bülow lo comparó con Bach y Beethoven. A través de su espíritu vibran armonías celestes; deja usted a la humanidad una herencia sumamente valiosa, y el mundo se enriquecerá si usted se explaya sobre la forma en la que el Espíritu lo toca cuando usted compone.

**J.B.:** *Es sei denn!* Beethoven siempre fue mi guía. Las pocas palabras suyas que conservamos, en el sentido de que el Creador lo inspiraba, han sido un apoyo incalculable para mí. Bach y Mozart son también grandes fuentes de inspiración, pero el atractivo de Beethoven es más universal. Joseph, cuéntale al señor Abell la historia de Shuppanzigh.

**J.J.:** Contaba Gruenberg, un viejo violinista que tocó muchos años con Beethoven, que durante el ensayo de una nueva obra, Schuppanzigh se quejó con Beethoven de que cierto pasaje estaba tan mal escrito para la mano izquierda, que resultaba imposible de ejecutar. Entonces le gritó Beethoven: "¡Cuando escribí ese pasaje estaba consciente de hallarme bajo la inspiración directa del Señor Todopoderoso! ¿Cree usted que voy a tener tiempo de pensar en su estúpido violoncito cuando Él me está hablando?"

**J.B.:** Cada vez que cuenta usted esa historia me siento profundamente emocionado. Cuando mi concierto para violín, la comunidad musical se levantó en armas y le pronosticaron el olvido: *¡El concierto de Brahms no es para violín, sino contra el violín!* Beethoven le dijo a Bettina von Armin en 1810: "Sé que Dios está más cerca de mí que de otros músicos. Yo hablo con Él sin miedo."

**Arthur Abell:** Doctor Brahms, ¿cómo se relaciona usted con el Creador? La mayor parte de los hombres lo encuentra más bien indiferente...



Recámara y estudio de Brahms.

**J.B.:** Esa es la gran pregunta. No es sólo cosa de la voluntad operando a través de la mente consciente, que es sólo un producto evolucionario del ámbito físico y que muere con el cuerpo. Es algo que se alcanza con los recursos interiores del alma, el verdadero *ego* que sobrevive a la muerte. Esos poderes duermen en la mente a menos que sean iluminados por el Espíritu. Jesús nos enseñó que Dios es Espíritu y dijo: *Yo y mi Padre somos uno* (San Juan, 10, 30). Advertir que somos uno con el Creador, como lo hizo Beethoven, es una experiencia maravillosa y deslumbrante. Muy pocos humanos llegan a darse cuenta de que esa es la razón por la cual existen tan pocos compositores, o genios creativos en la disciplina que sea. Pienso invariablemente en esto antes de componer. Ese es el primer paso. Cuando siento la urgencia comienzo por apelar a mi Creador y le hago las tres preguntas relevantes sobre nuestra vida en este mundo: *¿woher, warum, wohin* (de dónde, por qué, hacia dónde)? De inmediato percibo vibraciones que emocionan todo mi ser. Es el Espíritu que ilumina el poder de mi alma, y en este estado de exaltación veo claramente lo que hay de oscuro en mis ánimos cotidianos; luego me siento capaz de recibir inspiración de lo alto, como Beethoven. Sobre todo, me doy cuenta en ese momento de la enorme significación de la suprema revelación de Jesús: *Yo y mi Padre somos uno*. Esas vibraciones adoptan la forma de diversas imágenes mentales una vez que he formulado mi deseo y he resuelto lo que necesito: ser inspirado para componer algo

que eleve y beneficie a la humanidad, algo de valor permanente. De inmediato, las ideas fluyen a través de mí, directamente de Dios, y no sólo miro diferentes temas en el ojo de mi mente, sino que vienen ya vestidas con el ropaje adecuado, con armonías y hasta orquestación. Medida por medida, el producto terminado se me ha revelado cuando me encuentro en esos extraños, inspirados momentos, tal como a Tartini cuando compuso la *Sonata del Diablo*, su gran obra. Tengo que hallarme en un estado casi de trance para lograr esos resultados, una condición que sucede cuando la mente consciente se encuentra postergada y el subconsciente está a cargo, pues es por medio del subconsciente, a su vez parte del Todopoderoso, por donde llega la inspiración. Tengo que andarme con cuidado, no obstante, para no perder la conciencia, pues de suceder eso las ideas desaparecen. Así escribía Mozart. Una vez le preguntaron cómo componía y Mozart contestó: *Es como un sueño vivo*. Luego describió cómo las ideas le llovían encima, ya vestidas de su ropaje musical, como me sucede a mí. Por supuesto que el compositor requiere de maestría técnica —forma, teoría, armonía, contrapunto, instrumentación—, pero eso no es difícil para cualquier persona con un poco de disciplina. Si bien debo aclarar que para adquirir la maestría sobre una gran orquesta, como la que tiene mi joven amigo Richard Strauss, se necesita de una habilidad excepcional. Fíjense en lo que les digo: *Strauss llegará lejos*. El Espíritu es la luz del alma. El Espíritu es universal. El Espíritu es la energía creativa del cosmos. El alma del hombre no está al tanto de sus poderes hasta que lo ilumina el Espíritu. De ahí que, para evolucionar y crecer, el hombre deba aprender cómo utilizar las fuerzas de su alma. Todos los genios creativos aprenden a hacerlo, si bien no todos se encuentran conscientes del proceso.

**J.J.:** Siempre me ha parecido que el término “subconciencia” (*Unterbewusstsein*) es pobre para referirse al Poder Omnipotente...

**J.B.:** Claro. Es un nombre inapropiado para referirse a una parte de la divinidad; *sobreconciencia* sería mejor, si bien la mejor respuesta a lo que usted dice está en el Evangelio de San Juan, capítulo 14, versículo 11, donde Jesús mismo dice: *Credme: yo soy el Padre y el Padre está en mí*.

**A.A.:** ¿Cree usted que cualquier compositor que ingrese a ese trance podría crear como usted?

**J.J.:** Jesús responde en el mismo capítulo, versículo 10: *El Padre que está en mí es quien hace las obras; y en el doce agrega: El que crea en mí hará las obras que yo hago, y aún mayores obras hará*. Estos son algunas de las propuestas más relevantes de Jesús, y son las que ignora la iglesia ortodoxa.

**A.A.:** Pero, doctor Brahms, ¿qué tiene que ver la divinidad de Jesús con la forma en la que usted siente la inspiración?

**J.B.:** Los poderes de los que los grandes compositores como Mozart, Schubert, Bach y Beethoven extraen su inspiración, es el mismo poder que permitió a Jesús

Fragmento del último movimiento de la Cuarta Sinfonía de Brahms.

realizar sus milagros. Los llamamos Dios, Omnipotencia, Divinidad, Creador. Schubert lo llamaba *die Allmacht*. Pero, como pregunta Shakespeare, *¿qué hay en un nombre?* Es el poder que creó el mundo y el universo. Y ese enorme nazareno ebrio de Dios nos enseñó que podemos apropiarnos de él para nuestra propia edificación, aquí y ahora, y a la vez para alcanzar la vida eterna. Jesús mismo lo dice: *Pedid y se os concederá; buscad y encontraréis; tocad la puerta y se os abrirá*. Jesús es el gran ejemplo: Él dice eso porque lo sabe; Él es la prueba de que nosotros también podemos, como Él, acercarnos a Dios...

**A.A.:** Entonces ¿no cree usted que Jesús fuese el hijo de Dios?

**J.B.:** Claro que lo creo; *todos* somos los hijos de Dios, pues no podríamos tener otro origen. La gran diferencia entre Él y nosotros, mortales ordinarios, es que Él se apropió más de la divinidad que el resto de los hombres.

**J.J.:** Me encanta que emplee usted, Johannes, el verbo “apropiar” (*aneignen*). Me recuerda a Lao-Tsé, que se refirió a un poder omnipotente como el “Espíritu” quinientos años antes que Jesús. Lao-Tsé decía: “No podemos definir al Espíritu, pero nos podemos *apropiar* de él”.

**J.B.:** ¡Desde luego! Cuando compongo siento que me apropio del mismo espíritu al que Jesús se refirió tantas veces.

**J.J.:** Bulwer-Lytton me dio en 1853 en Londres un poema de Lao-Tsé sobre esa *apropiación*. Me dice que algunos investigadores creen que es un poema de origen

hindú, otros que es egipcio y que otros aun sospechan que es de Zoroastro. Se titula "La afirmación del Yo":

*Todo lo necesario está cerca de ti.  
Dios es la provisión total.  
Confía, ten fe, luego escucha.  
Atrévete a afirmar el Yo.*

*El poder está dentro de ti y a tu alrededor,  
Sostén tu mirada en la luz.  
Nada puede derrotar  
A aquel que ha afirmado el Yo.*

**J.B.:** ¡Fascinante! ¡Qué fórmula concisa y contundente! ¡Y qué acorde con el propio precepto de Jesús, revelado en el Padre Nuestro, en el que encontramos las siete afirmaciones! Siempre he encontrado que, a la hora de componer, una afirmación es mucho más efectiva que una mera solicitud de inspiración.

*En este punto, Brahms se dirigió al piano y golpeó tres acordes enérgicos en do mayor, después de lo cual exclamó:*

**J.B.:** He ahí mi opinión sobre ese poema.

**A.A.:** Doctor Brahms, ¿qué porcentaje de los compositores actuales cree usted que estén en contacto con la Divinidad?

**J.B.:** Mi experiencia me dice que no más del dos por ciento. Me baso para esta estimación en la enorme cantidad de manuscritos que se me envían. Nunca leo más que algunos dignos de consideración que eligen para mí dos compositores de talento, graduados del Conservatorio de Viena, a los que he enseñado a separar la paja del grano. Algunos tienen ideas, pero carecen de estructura; otros la tienen, pero carecen de inspiración. Por ejemplo, Anton Rubinstein es un pianista gigantesco cuyo arte siempre me llenó de asombro. Pero como compositor es definitivamente de tercero o cuarto orden. Carece de oficio. Tiene el don de la melodía y sus ideas a veces son inspiradas, pero sus obras mayores están mal construidas. Escribió óperas y oratorios y conciertos y sinfonías, pero puedo predecir que nada de eso se tocará cincuenta años después de su muerte, a causa del bajo nivel de su oficio. Y Bungert, que se cree un nuevo Wagner, ve su *Odisea* montada por Nikish, Weingartner y Richter, pero yo aseguro que su obra caerá en el olvido más pronto que la de Rubinstein, que a fin de cuentas escribió hermosas melodías.

*¡Qué acertada profecía la de Brahms! En la última década del siglo diecinueve el nombre de Bungert aparecía en todo programa sinfónico, y cuando yo dejé Europa en 1918 ya se le había olvidado totalmente. Por lo que toca a Rubinstein, nin-*



Johannes Brahms y Joseph Joachim.

guna de las ciento diecinueve obras que cataloga Groves en su Diccionario, sobrevive en el repertorio sinfónico u operístico. En abril de 1914 asistí a una representación de El Demonio en la Ópera de Moscú, acompañando a Rachmaninoff y a Scriabin. Ambos estuvieron de acuerdo en que había hermosos temas, pero deploraron la débil estructura. Les comenté lo dicho por Brahms dieciocho años antes y se mostraron complacidos.

**J.J.:** La mejor definición del genio que conozco es la de Carlyle: "La capacidad trascendente para asumir problemas".

**J.B.:** Es al mismo tiempo la peor de las definiciones, puesto que, si fuera verdad, cualquier mediocre armado de paciencia podría convertirse en Bach o en Beethoven.

**J.J.:** O en Liszt o en Paganini. El genio, como yo lo concibo, es lo contrario: la capacidad para lograr con facilidad lo que no puede lograr el mero talento. ¿Cuál es entonces su definición, Johannes?

**J.B.:** Está en las Santas Escrituras que ya recordamos antes, en Juan, 14:10: *El Padre que está en mí hace las obras*. El verdadero genio se alimenta de la infinita Fuente de Sabiduría, de Inspiración y Poder, como lo hicieron Milton y Beethoven. Esa es, a mi parecer, la mejor definición del genio. Jesús es el más grande genio espiritual del mundo y estaba consciente de estarse apropiando del verdadero origen del poder como nadie lo había hecho. Beethoven y Milton sabían que abrevaban de la misma fuente, aunque en una gradación menor. Todo es cosa de grados.

**J.J.:** Haydn también lo sabía. Para él, componer era un ritual, una forma de veneración. Se vestía con sus mejores ropas antes de comenzar, diciendo: "Tengo una cita con Dios. Debo vestirme apropiadamente."

**A.A.:** Bach, Beethoven y Mozart tuvieron que pasar por una exaltación semejante al componer.

**J.B.:** Ellos fueron siempre mucho más inspirados de lo que yo fui. Tenían, sobre todo, un flujo melódico mucho más fácil y espontáneo. Schubert también.

**J.J.:** Pero Bülow declaró que la habilidad arquitectónica suya, Johannes, supera a la de ellos, y yo estoy de acuerdo. La estructura de sus sinfonías carece de paralelo en la literatura sinfónica y el final de la Cuarta siempre me llena de asombro y admiración; ¡y la ternura y el color del segundo Concierto para piano! Adoro el de Beethoven en mi bemol en el que da al piano un tratamiento más heroico y virtuoso, ¡pero, para mí, el suyo en si bemol se lleva la palma! Lo considero el más grande concierto para piano. Ciertamente, es más una sinfonía con piano *obligato* que un concierto, pero es una de las obras maestras en materia de sinfonías de nuestro siglo...

**JB:** Mi Concierto para violín es también más una sinfonía que un concierto si bien, claro, como el piano es mi instrumento, le otorgué una adecuación superior a la que le di al violín.

**JJ:** A pesar de los problemas violinísticos del Concierto, se hará más popular

con los años; es música altamente inspiracional. Le concedo que Mozart y Beethoven hayan tenido un mejor flujo melódico que usted, Johannes, y aún así, la invención temática de usted no precisa de apologías. No hay prueba mayor que la de hacer llorar al público, ¡y con qué frecuencia he visto lágrimas en el público, con el cello *obligato* del andante en el Concierto en si bemol para piano!

**J.B.:** Pasarán cincuenta años antes de que mi música encuentre el lugar que le corresponde en la historia. Bach murió en 1750 y estuvo completamente olvidado hasta que Mendelssohn lo revivió, setenta y cinco años más tarde. Y pasaron más de cien años antes de que Joachim popularizara sus monumentales obras para violín, lo mismo que con el Concierto de Beethoven, olvidado cincuenta años. No hay composición que haya sido más envilecida en nuestros días que mi Concierto para violín. Los empresarios contratan a Joachim con la condición de que no lo toque. He puesto vino nuevo en odres viejos y los filisteos no me lo perdonan. Sé que el concierto encontrará su sitio, pero no será sino hasta dentro de cincuenta años, lo mismo que muchas otras de mis obras. Por lo cual, debo pedirle, querido señor Abell, que me dé su palabra de honor de que no publicará esta charla hasta que hayan transcurrido cincuenta años de mi muerte.

**A.A.:** ¡Cincuenta años! ¿Por qué esperar tanto? ¡No estaré vivo entonces y el material se habrá perdido!

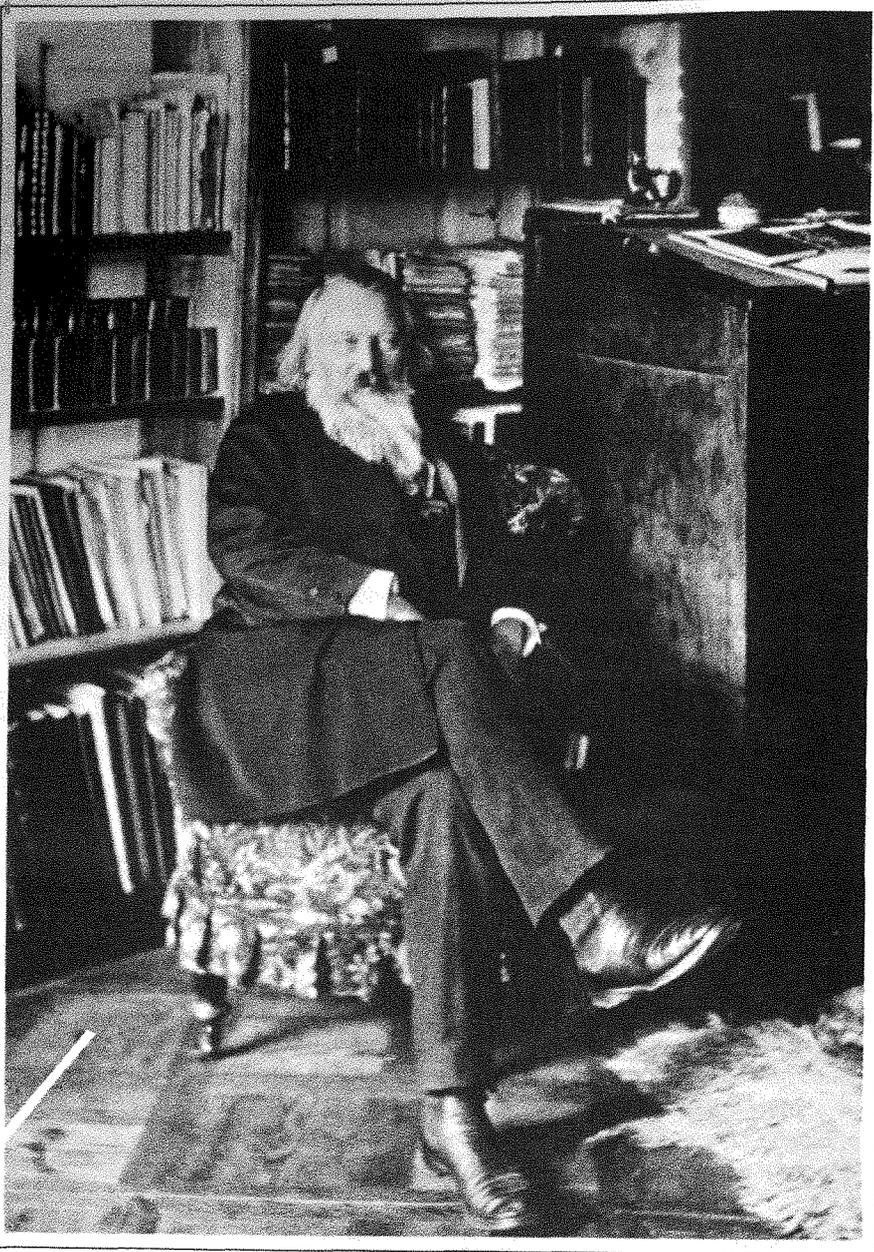
**J.B.:** De ninguna manera. Prepare usted su manuscrito y disponga que se publique en caso de su muerte. No tengo objeciones a su publicación, pero ya le he explicado mis razones para que así sea.

*Con la mayor tristeza acepté finalmente la condición. Joachim no se hallaba particularmente sorprendido por ella, acostumbrado a sus ocurrencias. Joachim y yo nos despedimos y dejamos con tristeza al gran compositor en su casa. Murió meses después.*



Brahms.

Dibujo de Willy von Beckerath.



Brahms en su biblioteca.

## BRAHMS

EUSEBIO RUVALCABA

“Tío Brahms”, le decían los niños.  
Los niños a los que él les regalaba caramelos  
cuando los veía parados delante de una confitería.  
En la cabeza no traía notas, traía ideas.

Por eso su mano temblaba cuando escribía  
música. Entonces desfilaban delante de sí  
aquellos acordes de su padre tocando el chelo,  
aquellos acordes del teclado en el burdel

donde él mismo tocara para divertir a la concurrencia.  
(Un modo muy musical de ganarse la vida, diría.)  
“Doktor Brahms”, escuchaba pronunciar su nombre  
y acaso parecía que no le hablaban a él.

La sola pronunciación de su nombre  
lo conmocionaba. Como cuando leía y releía  
aquella carta de Beethoven que le obsequió  
la sociedad de amigos de la música. A él, que  
—se repetía hasta astillarse el espíritu—  
no había hecho nada para merecerla.  
Ni la carta ni la música.

# "ME CONVERTÍ EN MÚSICO PARA NO HABLAR"

ENTREVISTA A GUSTAV LEONHARDT



IVAN A. ALEXANDRE

Traducción de Ernesto Hernández Busto

Desde hace casi medio siglo, Gustav Leonhardt reina sobre la música antigua, ese feudo del cual se ha dicho que es el "papa". Curiosa etiqueta aplicada a un fiel protestante, que, en vez de poder, ejerce fascinación sobre el mundo musical. Uno de los amantes del arte más respetados de los Países Bajos, secreto por vocación, clavecinista por excelencia, rompe algunos instantes su silencio para hablarnos del clavecín, del teatro, del disco, del aprendizaje, de Bach y del lugar de la música barroca hoy día.

—Usted ha dicho muchas veces que tocar el clavecín ha sido difícil y dirigir, fácil.

—El clavecín no es un instrumento más difícil que el violín o la flauta. Es sólo en relación con la dirección que lo encuentro "difícil", es decir, que, como cada instrumento, el clavecín exige estudios, y medios que a veces tardan en llegar. Es difícil, usted sabe, tocar una cierta nota en cierto momento. Realmente: ¡hasta es increíble que funcione! Quizás necesitamos sobre un clavecín aun más concentración que con los otros instrumentos, porque es tan seco y tan claro que el más pequeño error puede producir efectos desastrosos. Dirigir no exige nada de eso, por lo menor en el repertorio que practico. Hay que preparar una obra, entenderla bien, pero la realización no ofrece dificultades particulares: si usted hace un gesto como este, o diez centímetros a la derecha, ello no tiene ninguna importancia; casi cualquier persona puede improvisar como director.

—Entre las obras que usted admira, ¿hay algunas que encuentre fáciles y otras difíciles?

—Frescobaldi y Forqueray, por ejemplo, han escrito una música admirable y fácil de ejecutar. En Bach, todo es difícil, hasta las piezas más pequeñas a dos voces. Bach es el peor. ¡Es tan complicado! Debió desdeñar ese género de problemas. Su técnica de clavicordio debió ser tan grande que para él seguro se trataba del instrumento más fácil, porque podía hacer lo que quería, hasta fugas a cinco voces, él solo, sin tener que controlar o arreglar nada externo. Es tan bello y maravilloso: se pueden superar todos los obstáculos materiales para tocar una música parecida.

—¿No hay nada por encima de Bach?

—Es el *summum*. Pero no es para nada música de clavecín. Duphly, Balbastre, han escrito música perfecta para clavecín, que sale de los dedos casi sin tener que pensar. En Bach, todo es difícil.

—¿Y en Rameau?

—Bastante fácil. Quizás porque, a diferencia de Duphly, él no fue sólo clavecinista. No pensaba todo en términos de clavicémbalo sino que había una música mayor en su cabeza.

—¿Por qué nunca ha grabado una versión integral de las obras para clavecín de Rameau? Es bastante corto.

—Lo integral no tiene ningún sentido. Bach concibió sus seis *Partitas* como un cuaderno coherente, casi una sola obra. Rameau probablemente nunca tuvo este tipo de idea.

—Usted no ama los discos. Sin embargo, graba mucho.

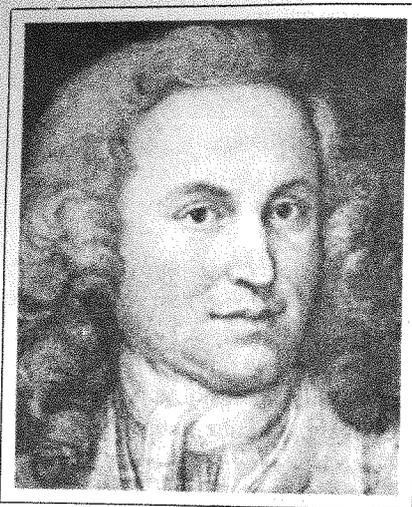
—De hecho no me gusta en lo más mínimo. No sé por qué sigo haciéndolo. Es parte de la vida del músico y de la música de hoy, como el hecho de tocar en salas demasiado grandes.

—¿Lo hace sin ningún placer?

—Sin placer. No hay reacción, uno toca para uno mismo. Uno se encierra en un pequeño círculo intentando transmitir un ideal que se vuelve artificial en esas máquinas. El público inspira. No nos influye, pero sin embargo, tocamos a causa del público. Corremos los riesgos porque ahora, en este instante preciso, es el momento. Tocamos de repente tal cosa exagerada porque es sólo en este segundo que hay que hacerlo, una sola vez. Si usted graba ese gesto aventuroso, si lo ensaya diez veces, veinte veces, el mismo efecto exagerado se vuelve ridículo. Por eso no me gustaría grabar "en vivo". En el disco, hay que buscar el justo medio, una cierta perfección propia, nada más.

—Es horrible la descripción que hace del disco.

—Sí, sí, horrible. Un estudio de grabación se parece finalmente más a un hospital que a una sala de concierto. Pero el disco da placer a miles de personas. Y hay obras admirables que difícilmente se tocan en los conciertos, como las de François Couperin, o instrumentos como el clavicordio, que son mucho más convincentes en un



Bach.

disco. No se puede forzar a Couperin, venderlo como se vende Duphly y hasta las páginas deslumbrantes de Bach, es demasiado noble, y el justo medio del disco le queda bien.

—¿Qué recuerdo conserva usted de la *Chronique* de Ana Magdalena Bach, el film de J. M. Straub?

—Un excelente recuerdo. Porque la idea de Straub es también excelente. Pero no veo otro compositor con el cual se pudiera hacer una película similar. Curiosamente, apenas es posible con Bach: una biografía que no esté basada en acontecimientos o en una ficción romántica, sino sobre la música misma, que Straub ha dejado vivir totalmente en la filmación y en la pantalla.

—¿No estaba usted incómodo por ser Bach en persona?

—No era Bach. Tocaba su música, la dirigía, como la toco y la dirijo habitualmente, con un traje, eso es todo.

—¿Para usted esta película es mejor que un disco?

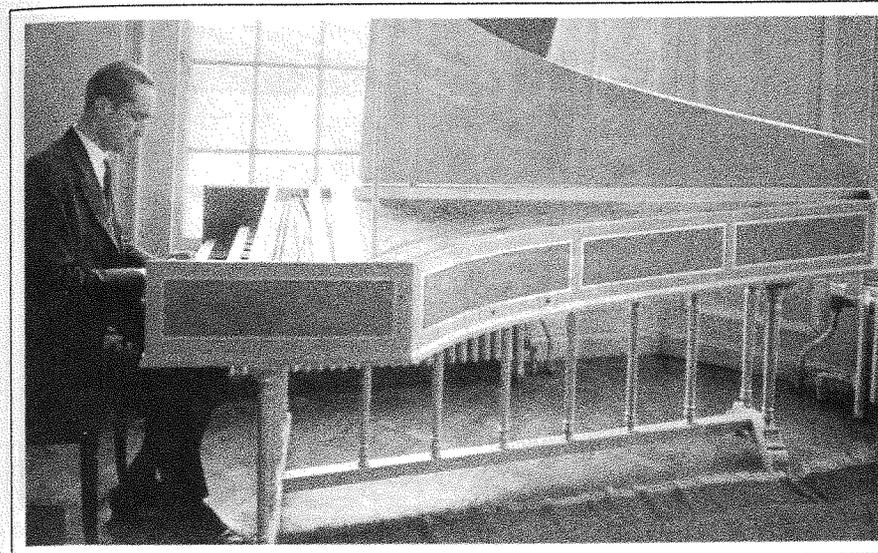
—Sí. No sé por qué. Es más variada. Y luego, sucedió sólo una vez. Si yo hiciera tantas películas como discos, seguramente lo encontraría igual de estéril.

—¿Ni la radio ni la televisión le parecen buenos medios para comunicar la música?

—No. El concierto y la enseñanza quedan como las dos únicas formas que conozco de comunicar honestamente la música.

—¿Cómo concibe usted la enseñanza del clavecín, la que ha recibido y la que puede transmitir?

—En realidad, lo que un profesor puede transmitir a un alumno es poca cosa. Cuando somos jóvenes, recibimos con gusto, queremos aceptar todo, pero no podemos. Para mí, la enseñanza consiste más bien en quitar lo que sobra, en proveer a veces una ayuda para superar tal o cual dificultad técnica. Me gusta mucho enseñar. Me gusta tener contactos personales con otras generaciones. Si no enseñara, no los tendría. La vida de un solista es una vida irreal. Nos tratan demasiado bien. Nunca hay problemas, nunca hay conflictos, nos hacen navegar lo más lejos posible de la realidad. Entonces, regresar a la tierra —una bella tierra es mejor, evidentemente— con mis estudiantes me gusta mucho.



Gustav Leonhardt.

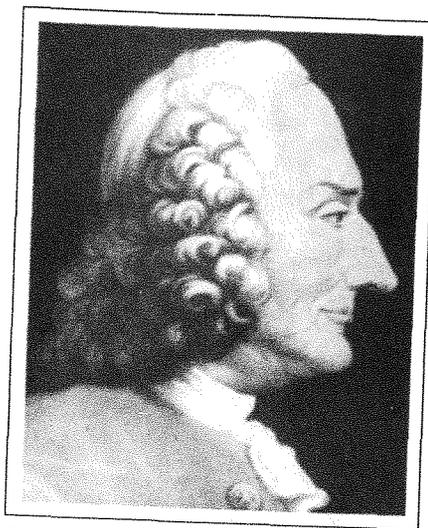
—Además de alumnos, ¿usted cree tener discípulos?

—No sé. Necesitaría saber qué me pertenece y qué podría abarcarme. Pero si usted quiere que le hable de mi experiencia, puedo decir que realmente he aprendido cosas, cosas muy importantes, escuchando, por ejemplo, a Ralph Kirkpatrick. Vino a Viena a dar un concierto de Scarlatti en los años cincuenta. O el canto de Alfred Deller, en la misma época, que realmente me reveló cosas... cosas nuevas en las que no había nunca pensado o que había descuidado. Tal vez soy entonces un discípulo de Deller o Kirkpatrick. Después de descubrir, uno olvida de dónde han venido esas cosas, ellas forman parte de tu juego, de tu vida. Un encuentro puede ser capital, de golpe, y enriquecerte de una forma inesperada.

—¿Qué transformación ha observado usted en el mundo del clavecín desde que toca?

—Transformaciones radicales. Los últimos treinta años han sido realmente una revolución. Lenta, por suerte, porque una revolución demasiado rápida es siempre terrible —devora a sus propios hijos—. Esta transformación continúa: es el lento desarrollo de algunos intérpretes —ningún cantante de entrada, aparte de Deller, por supuesto, pero sobre todo instrumentistas— que incluye cada vez más clavecinistas, y un público cada vez más numeroso y capaz de apreciar nuestro movimiento, que busca la unidad de la obra haciendo que se conecte con las circunstancias físicas de su creación. Pensamos, en nuestro círculo, que no se puede separar el es-

píritu y lo físico. En el siglo pasado, y durante la mayor parte del nuestro —y todavía frecuentemente hoy— se creía que el genio se mostraba en todas partes, que era independiente de un contexto, de las “circunstancias”. Es cierto, de alguna manera. Pero un compositor, como un pintor o un poeta, es un creador; mientras que nosotros somos intérpretes. Es muy poco. Un intérprete no tiene realmente importancia, sino una influencia enorme. Incluso peligrosa. No debemos, porque somos nosotros a quienes se aplaude en ausencia del creador, olvidar que sólo somos sus intérpretes, agradecidos y respetuosos. Creo que hoy esos sentimientos con respecto al pasado son siempre más unánimes. Con excepción del teatro. Es



Rameau.

curioso: hay mundos que se ignoran completamente. El público de la música sigue bastante dividido, pero hay bastante gente que ama nuestras ideas. En el mundo del teatro, casi no hay nadie. Las puestas en escena de óperas, para mí, están hoy peor que nunca. Es el reverso absoluto de la voluntad y la sensibilidad de los músicos.

—Usted trabajó con Jean Marie Willégier...

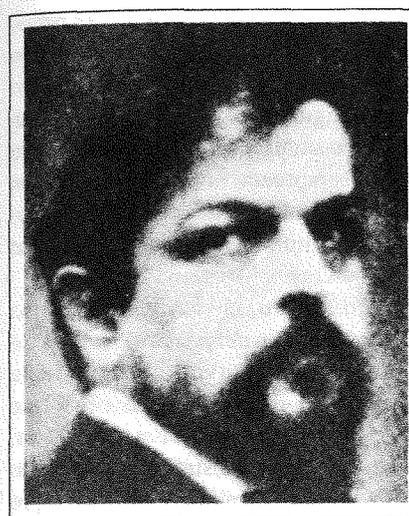
—A quien admiro, pero con el cual no podría entenderme artísticamente. El director tiene evidentemente una gran libertad, la misma libertad que el músico; no se trata de aprisionarlo en una obra. Pero esta libertad, como la del intérprete musical, debería basarse en el respeto, en el conocimiento de las mejores condiciones de la época hacia la cual la obra nos lleva, sobre la comprensión, sobre el espíritu. Ahora no hay nada que vaya en este sentido, en el teatro ni en la ópera. Al contrario, nos alejamos cada vez más de ello, con siempre más terror frente a este espíritu. Lo que hacemos de Monteverdi, de Mozart, aquí en Amsterdam, o en otro lado, es atroz. Una vergüenza. Estoy muy decepcionado por todo eso. Por eso creo que no haré nunca más ópera.

—¿Ni siquiera para un disco?

—¡Oh! Eso es otra cosa. Pero me parece una lástima hacer una ópera sólo en disco.

—Usted grabó algunas óperas importantes...

—Sí, *Zaïs* de Rameau, que es una pastoral de hecho, no muy interesante desde el punto de vista dramático; y *Pygmalion*, que es un *acte de ballet*. Es una lástima.



Debussy.

Musicalmente, espero que no esté demasiado mal, ¡pero nos gustaría tanto verlo! He perdido la esperanza de verlo en esta vida.

—¿No se siente ahogado en el interior de un periodo que va, a grandes rasgos, de Frescobaldi a Duphly?

—Hay una ruptura repentina en la concepción de la música a finales del siglo XVIII. Una ruptura total. Prefiero la música precedente. A fin de cuentas, la literatura que cubre esos dos siglos es mucho más amplia que la de cualquier pianista, en cantidad, en calidad, en diferencias de estilo. Es un campo inmenso, casi infinito. Aparte de Monteverdi, Schütz y algunos otros, los mejores compositores han escrito para clavicordio.

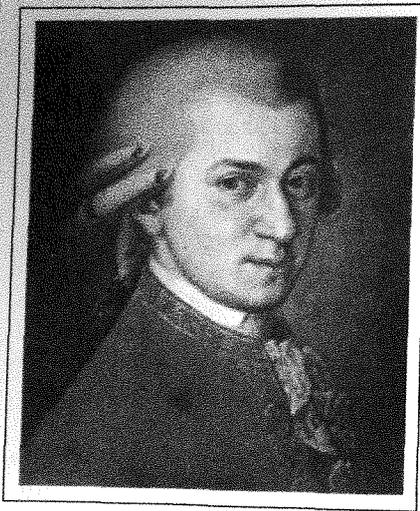
Tengo mucho que hacer con ellos. Estoy contento.

—¿Cómo es posible que alguien del siglo XX pueda consagrar toda su vida a ejecutar, animar y hacer amar un arte tan lejano?

—No sé. No soy el único. Vea: el gran público no ama otra cosa que la música “antigua”, es decir, la música anterior a Debussy. Ello es quizás lamentable, pero es un hecho. Eso también significa que el pasado artístico está todavía tan vivo que todo el mundo lo entiende. Vea a Da Vinci, Ticiano o la Catedral de Saint-Paul de Londres: eso nos parece normal, presente, y es así que todo el mundo entiende el arte, la arquitectura, la música.

—Nuestra civilización es pasado, entonces.

—Quizás. La música pop, que es escuchada y comprendida por miles de personas, es la música del siglo XVIII. La armonía, la melodía... No hay nada del XIX ahí dentro. Eso que cualquiera entiende de la manera más natural hoy día son las armonías más simples del siglo XVIII. Tónica, dominante, sobredominante. Todos los oídos son sensibles a ese discurso armónico; nacimos con él. La música ha alcanzado en ese momento la plena madurez de su lenguaje, de su forma, de su papel, también, en el mundo y en la sociedad. Hay tantos genios en el arte contemporáneo como los que hubo antaño. Sólo que no entendemos su lenguaje, que deberán crear ellos mismos porque no hay todavía ningún lenguaje que sea a la vez inteligible por el público y capaz de expresar todo lo que ellos quieren expresar. Ese no era para nada el caso en el siglo XVIII, y creo que ello es realmente dramático.



Mozart.

Para apreciar la música de Berio es necesario primero aprender su lenguaje: ello demanda un esfuerzo considerable, largo. No hay ninguna duda sobre sus grandes cualidades como compositor; pero ese lenguaje se aprende en los libros, en las obras teóricas: ni en la naturaleza ni tampoco en el mundo musical tal y como existe hoy.

—¿Ello explica que vayamos tan lejos en la restauración del pasado?

—Seguro. Esta evolución hacia la mayor fidelidad posible a las obras me parece muy natural. En el siglo pasado, un atelier cubrió una estatua de Donatello con los colores característicos del siglo XIX. Quedó sin embargo, algo de la fuerza, de la vivacidad del escultor, que se

transparentaba casi contra la voluntad de los restauradores. Actualmente todo eso que tratamos de conservar en su estado original, sin los añadidos ni extracciones del siglo XIX, nos enriquece mucho más. Un Donatello que no hemos “arregiado” nos habla con mayor fuerza y vivacidad que uno que hemos creído mejorar. Encontramos la unidad entre el espíritu y la física. Queda mucho de Bach en la interpretación de Paderewski —la arquitectura, la coherencia— pero todo el detalle, las pequeñas disonancias, los desequilibrios sutiles, los sobreentendidos, desaparecen. Desde que tocamos eso que Bach ha escrito, eso que ha escrito, eso que ha querido, en la medida en la que podemos saberlo o comprenderlo, ello deviene más rico, mucho más bello. Más interesante y al mismo tiempo estremecedor, en todo caso, estremecedor de otra manera. Avanzamos, vamos viendo más profundamente en las obras, los instrumentos, los estilos, y descubrimos verdades que son mucho más ricas que las generalidades que nos seducen lo suficiente como para que emprendamos ese trabajo. Nosotros encontramos la unidad perdida de las obras. Inevitablemente, ese trabajo engrandece las obras y nuestro conocimiento, así como a nosotros mismos.

—Nos hemos acercado cada vez más a las verdades de las que usted habla desde hace treinta años. ¿Cree usted que podamos aprovecharlas más?

—No conozco el futuro. Pero el movimiento va a continuar, va a seguir propagándose. Hay todavía una gran parte del público que no es sensible a estas finezas y que prefiere la belleza global, homogénea y espectacular que nos ha enseñado el

siglo XIX. En Mozart, ese es todavía el gusto dominante. Nosotros amamos otra belleza, que descubre una cantidad de gente siempre mayor. Vea, aquí mismo, la orquesta de Concertgebouw, ese emporio del conservadurismo, que ha cambiado tanto desde que Nikolaus Harnoncourt llegó a dirigirla.

—¿A usted mismo, le gusta dirigir?

—Sí. No dirigir especialmente, sino hacer que se entienda una música maravillosa, sí.

—A usted le gustan las grandes piezas, con coros y solistas, pero, al mismo tiempo prefiere dirigir pequeños conjuntos. ¿Gusto por la paradoja?

—Sí y no. Existieron, claro, en el siglo

XVIII grandes coros y grandes formaciones orquestales. Pero la mejor música, esa que es siempre interesante en todas partes, como rasgo general, ha sido compuesta por pequeños conjuntos.

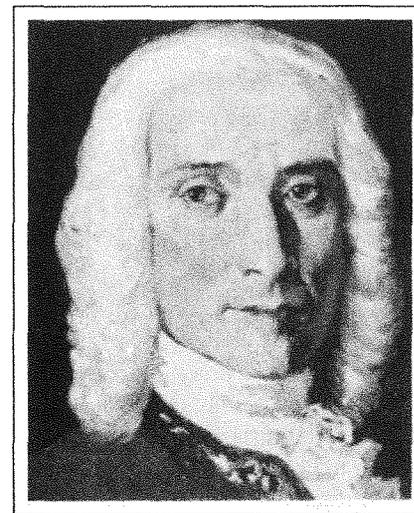
—¿Entonces por qué no confiarle páginas “corales” a los solistas, como hace Joshua Rifkin?

—Lo encuentro exagerado. Es una locura pretender que Bach, por ejemplo, ha querido que la *Misa en si* sea ejecutada por solistas. Aunque uno pueda llevarlo a cabo muy bien, esa no era para nada la idea de Bach. Hay muy pocas sobre Bach que podemos afirmar sin riesgo de equivocarnos. Pero una de las raras cosas que se saben es eso que él pensaba que debía ser el ideal. Escribió: tres cantantes por voz. En una obra a cuatro voces, resulta un coro de doce personas: ese era su ideal.

—Cuando le pregunté, en 1990, qué tipo de problemas planteaba La Pasión según San Mateo, usted me respondió: “La ausencia de sentido religioso en la mayoría de la gente”.

—Eso es lo que pienso. Enténdame, no puedo, ni quiero saber, quién cree qué, cómo reacciona cada persona del público. Pero cuando, luego de la ejecución de una *Pasión*, la gente aplaude y vienen a verme para decirme “gracias, fué tan hermoso”, yo pienso que no han entendido lo que ha pasado. Una *Pasión* no busca ser bella, ni hacerse aplaudir. Cuando dirijo la *Misa en si* quisiera escribir en el programa: nada de aplausos. “*Dona nobis pacem*”... ¡Bravo! y los saludos y las flores. Eso quiere decir que no hemos entendido nada de lo que acabamos de oír.

—Pero todo ha cambiado mucho. La gente paga su lugar, no canta en los coros.



Scarlatti.

Un concierto hoy día no tiene nada que ver con una ceremonia en Leipzig en 1729. ¿Acaso todos los que no compartimos la fe luterana de Bach somos sordos con respecto a su expresión?

—Sí. Queda una parte, muy bella, muy importante, la más bella y la más importante de la historia de la música. Pero el misterio de la *Pasión*, tal y como Bach lo ha entendido, y al cual él ha sometido todo su arte, no dice nada a quien no comparte esa fe.

—¿Y un incrédulo que fuese sinceramente y profundamente estremecido por la *Pasión*? Eso sucede con frecuencia.

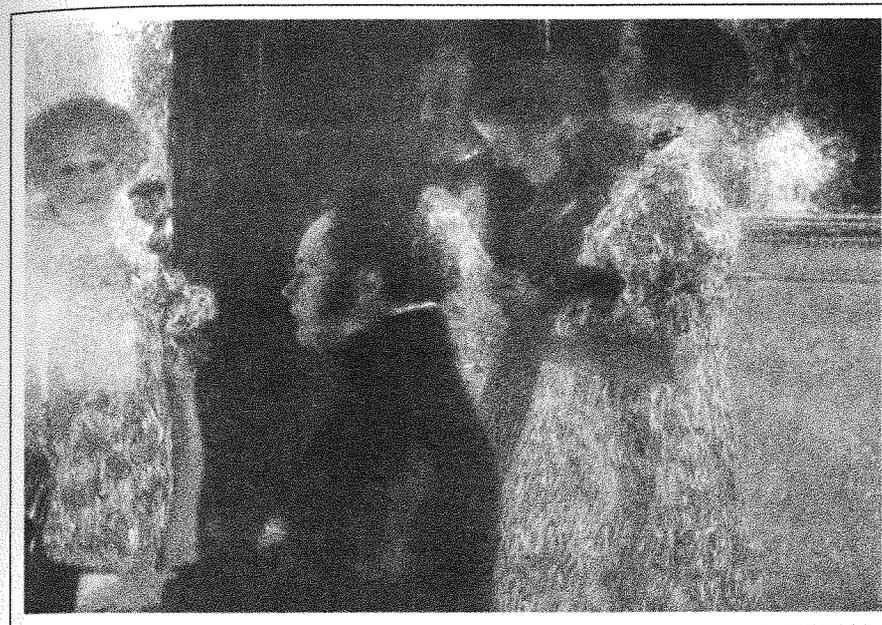
—Quizás el genio de Bach ha sido tan grande que le permite al Espíritu Santo descender sobre el auditorio. Así lo espero.

—Usted mismo no es luterano, sino calvinista.

—Es cierto. Como calvinista me rehúso a toda utilización de la música durante el culto. No quisiera dirigir jamás una cantata en medio de un culto. La música es otra cosa. Pero eso no es un tema interesante.

—A usted no le gusta hablar de música.

—No. Me convertí en músico para no hablar. Tocando, yo expreso todo lo que puedo de la música que interpreto. Y si eso no va bien, si eso no basta, todas las palabras no pueden nada. Si eso no resulta, ellas ya no sirven para nada. No podemos describir la música. Puedo hablarle a los alumnos para orientarlos, pero no puedo dirigirme al público si no es con la música. La música dice, soñando, todo aquello que debe decir. Las palabras no sirven para nada. "*The proof of the pudding is in the eating*".



Schubert en el piano. Óleo de Gustav Klimt, 1899.

musicólogo puede permitirse colocarse en el puesto de un creador, y tener las ideas que el genio propio ha inspirado en cada compositor. Y nadie puede imitar la fantasía de un genio como Schubert. Los únicos fragmentos que he dirigido son aquellos utilizados por Luciano Berio en su *Rendering*, que usted ha escuchado en París.

—¿Le gustaría dirigir otras obras de Berio? ¿Dudaría usted a la hora de dirigir otras?

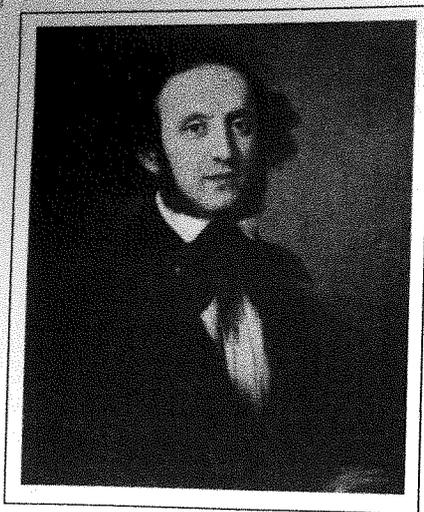
—Hum... Sí y no.

—¿No le gusta?

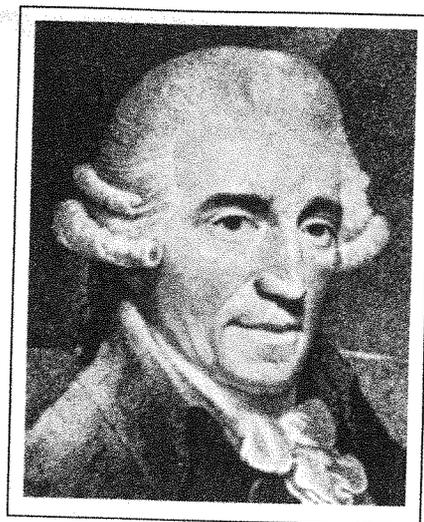
—Oh (*reflexiona*)... No, usted no puede decir que no me gusta. Yo no puedo decirlo. No técnicamente, seguro, sino mentalmente. Debo tener una razón para abordar a Berio, y al repertorio contemporáneo, en general, estar convencido de que debo hacerlo y que será positivo para mí, en vez de dejar que Gielen o Berio se encarguen ellos mismos.

—¿La diferencia para usted reside en el hecho de que está el Berio de *Rendering*... y el otro Berio?

—La única diferencia es quizás simplemente que yo dirigí *Rendering*. Desde que abrí la partitura, me interesó. La estudié, "entrando" en su interior y apreciando sus sutilezas. Berio estuvo presente en todos los ensayos. Nunca nadie



Mendelssohn. Retrato de Eduard Magnus, 1844.



Haydn.

había ensayado su música así... Después de todo, no soy un especialista de la música contemporánea. Después de diez minutos vino a donde yo estaba y me dijo suavemente: "Usted sabe, es que no quiero oírlo todo". A veces hay diez motivos en el mismo movimiento, y yo mismo quería entenderlo todo, aunque hubieran tres matices *piano*. Tuve que aprender a encontrar lo que él realmente quería. Si lo hubiera hecho yo, habría dirigido su obra de manera diferente, sobre todo en lo concerniente a la elección de los *tempi*... No soy un metrónomo. El metrónomo no es para mí otra cosa que una máquina que utilizo en mi casa leyendo la partitura para seguir las indicaciones de Schumann, Mendelssohn o Brahms. El tac-tac de un metrónomo no me parece ningún apoyo para la elección del *tempo*. Berio había puesto todas las indicaciones metronómicas en su partitura, y yo "sentía" la mayoría de ellas más lentamente. No sé cómo se pueden seguir exactamente las indicaciones de un compositor como Berio. Pero nuestra colaboración ha sido muy armoniosa. Él, por su parte, tenía curiosidad por escuchar la *Eroica* bajo mi batuta, porque acababa de escucharla en Roma dirigida por un gran director sinfónico.

—¿Más allá de la música actual, existe un camino que lo conduzca, por ejemplo, hasta la segunda escuela de Viena? Del repertorio barroco y clásico usted pasó a Beethoven, Schumann, Mendelssohn, y seguirá Brahms...

—Seguro. Lo he pensado. El paso de Johann Strauss a Berg, también. Tengo en

proyecto *Le Baron Tzigane*: ¡fíjese que casi un tercio de la partitura original nunca ha sido grabado!

—¿Le gustaría dirigir el *Concierto de Año Nuevo* en el *Musikverein* de Viena?

—No sé. Se esperan algunas cosas precisas de este concierto. El que dirigió Karajan en 1987 fue perfecto, absolutamente fantástico. Es el más bello de los que he escuchado. Nunca hubiera creído que lo hiciera tan bien al final de su vida.

—¿No se acercó demasiado a Richard Strauss? *Frühlingstimmen*, sobre todo, tan sensual, pero también tan amplio...

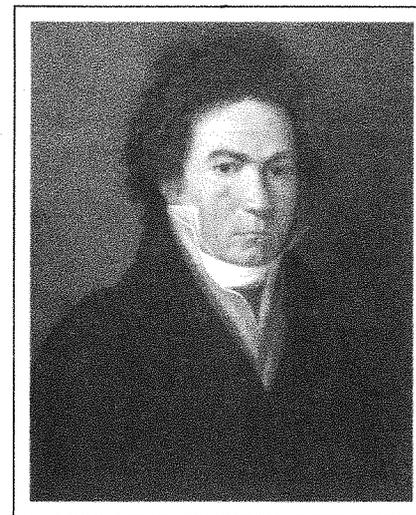
—Pero, ¿quién sabe lo que es justo? Richard Strauss había escuchado dirigir a Johann Strauss... Yo mismo tengo curiosidad por oír lo que hará Muti el año próximo.

—Usted ha hablado de cómo la muerte rondaba a Schubert. ¿No se trata también de una característica de nuestro propio estilo?

—No me he fijado tanto... quizás. De todas formas, sería típicamente austríaco. También en Johann Strauss existe esta tristeza difusa. Cuando se dice *Concierto de Año Nuevo*, finalmente no es otra cosa que un año más que nos acerca a la muerte. Es cuando una persona ríe que usted la conoce realmente. La risa, la danza y la muerte son cosas muy cercanas.

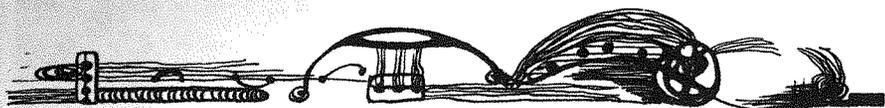
—Usted dirige orquestas muy variadas. ¿Es un director diferente cada vez?

—Creo que sí. Cuando trabajo con orquestas de gran tradición, en Amsterdam, en Viena o en Berlín, creo que cambian su sonido para darme lo que necesito. Pero, por otra parte, quiero que sigan siendo ellas mismas. Es apasionante oír las, escucharlas y confrontar el sonido que ofrecen con lo que yo estimo que se necesita sacar para llegar a lo que para mí resulta esencial. Es realmente muy diferente, si dirijo la Sinfónica de Viena o la Orquesta de Cámara de Europa. Me comporto siempre un poco como maestro, incluso con una gran orquesta. Tengo que cuidarme de no serlo demasiado, pero me parece indispensable para trabajar profundamente, para el futuro. Para lo cual se necesita volver a ver frecuentemente las orquestas. Por eso no dirijo las grandes orquestas americanas. No me gusta mucho viajar.



Beethoven, óleo de Christopher Heckel.

## SI ES MÚSICO, SEA CLÁSICO Y VIVA MÁS\*



JOMÍ GARCÍA ASCOT

Las estadísticas vitales de algunos músicos nos dan resultados curiosos. Si tomamos por caso los principales músicos pre-clásicos y clásicos, desde el nacimiento de Palestrina (1525) hasta la muerte de Mozart (1790), veremos que en esos dos siglos y medio los principales compositores han tenido una vida bastante larga, sobre todo si consideramos el promedio de vida de aquel entonces. Veamos: Palestrina vive 69 años, Monteverdi 76, Telemann 86, Rameau 81, Bach 65, Handel 74, Scarlatti 72, Corelli 60, Purcell 36, Couperin 65, Albinoni 79, Vivaldi 66, Haydn 77, Gluck 73, Boccherini 62, Mozart 35. Con la excepción de Mozart y Purcell son vidas de dimensión muy respetable cuyo promedio (incluyendo a Mozart y Purcell) es de 67 años de edad.

En el siglo siguiente la cosa cambió bruscamente. Si tomamos por caso a los principales músicos románticos, desde el nacimiento de Beethoven (1770) hasta la muerte de Liszt (1886) veremos que en esos 116 años los principales músicos han tenido una vida extremadamente corta. Y esto en una época más evolucionada en cuanto a condiciones de higiene y salud. Veamos: Beethoven vive 57 años, Weber 40, Schubert 31, Bellini 34, Berlioz 66, Glinka 53, Mendelssohn 38, Chopin 39, Schumann 46, Liszt 75. Con la excepción de Berlioz y Liszt son vidas dramáticamente breves cuya media (incluyendo a Liszt y Berlioz) es de 47 años de edad.

\* Fragmentos inéditos entregados a *Pauta* por Diego García Elfo, hijo del autor.

¡Veinte años menos en promedio que la vida de los compositores pre-clásicos y clásicos!

No tengo la menor idea de si se pueda extraer alguna conclusión de este hecho. Pero el hecho queda. Me da la impresión de que algo similar ocurre entre los escritores, principalmente los poetas. Hay algo sospechosamente autodestructor en el romanticismo. ¿Y algo saludable en el clasicismo?

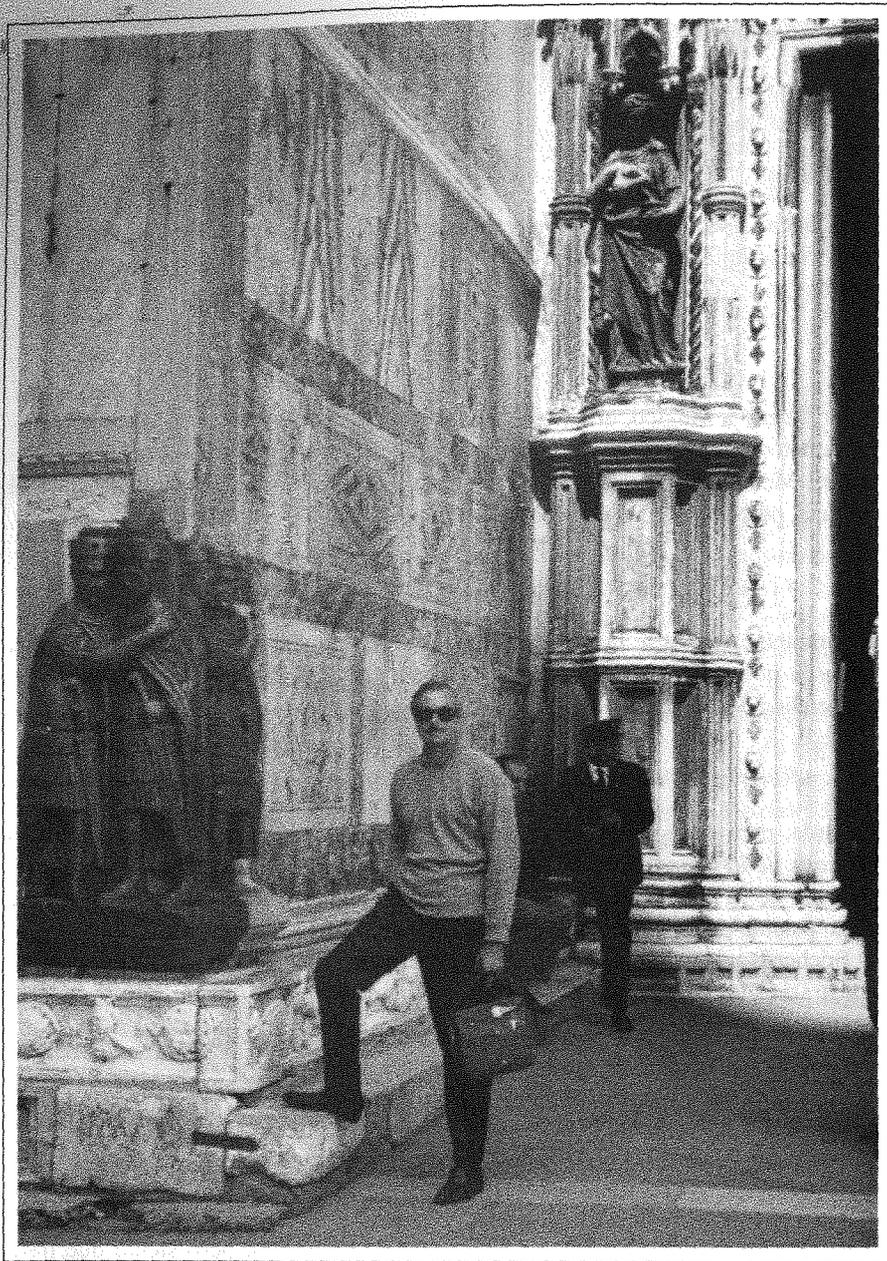
Cuando llegué a México, el año 39, se escuchaba en todas las estaciones una versión autóctona de una despiadada polka norteamericana: *The beer barrel polka*, llamada en México *El barrilito*. No tenía nada que ver con la idiosincrasia musical mexicana, pero por alguna extraña perversión fue un "hit" durante un par de años.

Casi simultáneamente se hizo famosa una especie de marcha jocosa titulada *Ahí va el camión* que en cierta forma grotesca prefiguraba la canción social/realista de muchos años después.

Más tarde, pero siempre en los cuarentas, recuerdo otra inconcebible canción: *En un bosque de la China*, de probable origen español, y que anticipaba cierta funesta influencia de la península Ibérica sobre nuestro mercado musical. Esta influencia se hizo patente poco tiempo después con el éxito de *La vaca lechera* y de los grupos Los Bocheros y los Churumbeles que, encabezados por Juan Legido, se encargaron de ilustrarnos las características "pasionales" de *El beso* en España.

Poco después vino la reacción "nacionalista". Y el desalentador *El Barzón*.

Quizás desatendí algunos años las emisoras más populares, pero siento que pasó



Jomí García Ascot en Venecia, 1962.

una temporada bastante larga sin que se renovara este tipo de canción. La siguiente en mi memoria se llama "*Cachito*", lunar bastante oscuro en la trayectoria de una compositora de gran talento: Consuelo Velázquez. Las últimas son *Don Diablo*, popularizada por el de por sí abominable Miguel Bosé y el relanzamiento del lastimoso *Pancho López* por el grupo "Parchis".

Después, ya no recuerdo ninguna. O me falla la memoria o quedé relativamente vacunado. Quizás, ante la acumulación actual de melodías pobres y sin gracia (empezando por las dos de los Festivales OTI) haya disminuído la perversión masoquista de los consumidores hacia una sola canción infame. El masoquismo de hoy se va nutriendo quizás de un amplio espectro de canciones todas ellas bastante infames. Una cierta dieta de mala alimentación musical va substituyendo a una sola intoxicación periódica.

Yo, sin pensarlo mucho, prefería la intoxicación ocasional, si este es el precio que hay que pagar para poder escuchar el resto del tiempo una riqueza de boleros y canciones como la que nos han dado los años treinta, cuarenta y cincuenta en México.

De cuando en cuando, y sin corresponder a la moda musical del momento, surge hasta el taquillazo una canción marginal, generalmente de tipo "gracioso" (con todas las comillas del mundo) y, sin excepción, abominable.

No sé a qué corresponde esta especie de periódico sarampión cancionil que, por desgracia, no produce aparente vacuna. Pero a lo largo de los últimos cuarenta años ha sido ilustrado por algunos representantes destacados.

Le doy un repaso a mis discos de jazz. Y encuentro que he sido injusto al no mencionar en mi libro al extraordinario Phil Woods, el mejor jazzista contemporáneo sin lugar a dudas, ni a Bill Evans, ni a Serge Chaloff, ni a Horace Silver o a Art Blakey. ¡Qué gran jazz dieron los cincuentas y sesentas y qué importante ha sido el *hard-bop*!

## "LOS CANTANTES TIENEN MUCHO MÁS QUE DECIR QUE LOS INSTRUMENTISTAS"



CONVERSACIÓN CON PAUL HILLIER

PABLO ORTIZ

*Paul Hillier se ha convertido en los últimos años en uno de los intérpretes más activos en el mundo de la música contemporánea. Sus grabaciones de Passio, de Arvo Pärt, de The Cave, de Steve Reich, además de excelentes, constituyen verdaderos hits de la industria discográfica. He tenido el privilegio de contar a Paul Hillier entre mis colegas en la Universidad de California, Davis, y por lo tanto, he podido observar un aspecto de su vida profesional que no se aprecia sino parcialmente en su discografía: la creación de programas de concierto en los que el orden y la elección de las obras responde a un criterio unificador que excede las consideraciones habituales. Por ejemplo, asistí a un concierto cuyo "tema" era la música eclesiástica inglesa, y donde además de ejecutar una cantidad de obras de distintas épocas, los intérpretes (algunos de ellos actores), leían textos que se referían al "tema", creando un nivel de experiencia global que tuvo, entre otras virtudes, la de recordarme sensaciones de infancia en un colegio inglés, a saber, el frío, la austeridad y el estoicismo, consecuencia del cierto desprecio (muy inglés) por las características físicas del entorno, en favor de los usos y costumbres sancionados por la cultura (basta imaginar aberraciones como la ceremonia del té en los trópicos). Uno de los problemas en la apreciación de la música de nuestro tiempo parece ser la dificultad para situarla en el contexto adecuado (he sido sometido a experiencias donde el aburrimiento se impuso a toda otra consideración, y no quiero imaginar la reacción de un público no directamente involucrado, me refiero a alguien que no es ni amigo personal, ni esposa o colega del compositor, frente a una sucesión impiadosa de obras de difícil digestión). Me pareció pertinente preguntarle a Paul Hillier cómo llegó a concebir lo que mejor se describe como*

*"composición de programas". La conversación que se transcribe a continuación es el resultado.*

*—Me interesa mucho la manera en que usted concibe sus programas, como una especie de obra teatral, y quisiera saber si hubo algo especial en su formación que le ayudó a imaginar sus conciertos de esa manera.*

*—No creo que haya algo especial, no estoy muy seguro... creo que en principio es posible hacer un buen programa eligiendo una cantidad de obras que vayan bien las unas con las otras, en el modo convencional de concebir un concierto. Creo que eso puede hacerse bien o mal, luego, sigue siendo una parte importante del proceso. Y yo sigo haciendo eso, pero al mismo tiempo, me interesa más tratar de crear algo que sea mayor que la suma de sus partes constitutivas, de modo que haya alguna clase de estructura funcionando..., y por eso es que podemos hablar de composición en el sentido más amplio de la palabra, usando obras enteras, algunas de ellas muy cortas. Quizás sea esa una de las razones por las que comencé a pensar de ese modo: porque cuando se ejecuta música antigua, especialmente música vocal, uno se encuentra frente a una larga lista de obras, muchas de ellas de no más de tres minutos de duración. A menudo, si quiero saber de antemano cuánto dura un programa, multiplico la cantidad de obras por tres, y obtengo un resultado bastante exacto, lo cual es absurdo, pero funciona. Pero como todas las obras son bastante cortas, uno se ve casi forzado a pensar no solamente en la calidad de la obra en sí, sino en la manera en que ésta se relaciona con las otras obras. ¿Cuál será el resultado? La manera convencional de armar un programa es alternando música alegre, triste, rápida, lenta, etc. Entonces, en un determinado momento, hace unos años, decidí dejar de hacer eso: decidí escribir un programa donde las obras fueran progresivamente más lentas y después de un rato, más y más rápidas, o en el cual se llegara a un punto máximo de tristeza para efectuar un cambio e introducir obras más alegres, o quizás comenzar con algo casi cómico y dejar lo más serio para el final. Es por eso que muchos programas de música antigua mezclan las piezas a lo largo de todo el concierto o tienen un plato principal al principio y dejan lo más liviano para el final. Me agrada no hacer eso a veces, es bueno poder hacer algo diferente.*

*—Lo que usted describe se aplica exactamente a la manera en que un compositor piensa una obra: hay una cantidad de direcciones que la obra puede tomar, puede ser estática, puede evolucionar hacia un clímax, y no detenerse hasta que se detiene bruscamente. Hay compositores que usan citas del mismo modo, incorporando secciones de obras de otros tiempos y estilos y creando un nuevo contexto en el cual cambian los significados. Cuando piensa en un disco compacto, por ejemplo, ¿tiene una actitud diferente?*

HUMANITIES WEST PRESENTS  
AGE OF CATHEDRALS:  
SOARING STONE AND THE QUEST FOR LIGHT

Grace Cathedral, San Francisco  
Alan Jones, Dean of Grace Cathedral, Moderator

FRIDAY, MAY 12, 1995, 8:00-10:15 PM

8:00 PM WELCOME AND EXPLANATION OF THE LABYRINTH  
BY ALAN JONES

8:15 PM Musical performance: PAUL HILLIER AND THE THEATRE OF  
VOICES PRESENTS "THE AGE OF CATHEDRALS"

Music from the school of Perotin, Notre-Dame Paris  
Aquitanian sacred monodies  
music from the *Codex Calixtinus*  
(ca. 1150 - ca. 1225)

THE THEATRE OF VOICES:  
PAUL ELLIOTT, ALAN BENNETT AND PAUL HILLIER (ARTISTIC DIRECTOR);  
NEAL ROGERS, MARK DANIEL, DAVID STATTELMAN  
HUGH DAVIES, THOMAS HART, BOYD JARRELL

Radix Jesse	anon: St Martial
Resonans hoc natali	anon: St Martial
In natali Salvatoris	Adam de St Victoire
Orienti oriens	anon: St Martial
O Maria Deu Matre	anon: St Martial
Virginis in Gremio	anon: St Martial
Congaudent catholici	Magister Albertus parisiensis (Codex Calixtinus)
Benedicamus	
Domino-Humano prolis	anon: St Martial

8:55 PM INTERMISSION

9:10 PM COMMENTARY BY THOMAS FORREST KELLY,  
HARVARD UNIVERSITY

9:25 PM

Virgo flagellatur: v.	anon: school of Perotin
Sponsus amat sponsam	Adam de St Victoire
Templum cordis adornemus	Perotin
Mors	
In hoc anni circulo	anon: St Martial
Benedicamus Domino	anon: school of Perotin

concierto de música eclesiástica inglesa me trajo a la memoria sensaciones vívidas, como el frío de la piedra en invierno, o el ardor de las rodillas que se raspan cuando uno se cae, simplemente por la adición de una serie de elementos no necesariamente relacionados entre sí, pero relacionados todos con la idea de las iglesias inglesas.

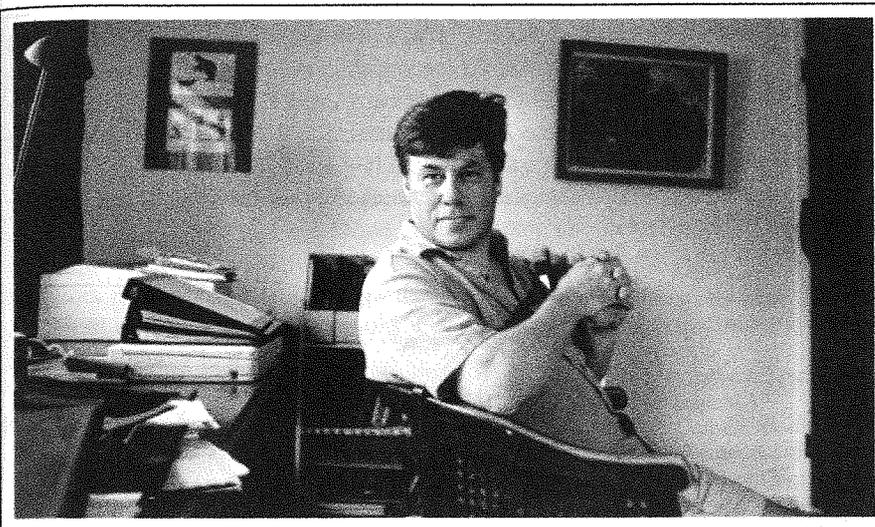
—Estaban relacionados en algún lugar de mi mente, pero no necesariamente...

—La austeridad, la falta de definición del paisaje, creo que en ese sentido el concierto fue un éxito, casi como hacer un viaje.

—Hay allí también un peligro, cuando hay una idea o un tema para un concierto: que el tema se imponga a la música, y eso puede producir un resultado catastrófico. Creo que nunca hay que olvidar que la música debe ser buena y entretenida: no es suficiente pensar que va con el tema, luego funciona. No es así: cada obra tiene que justificar su presencia de acuerdo a sus propios méritos. Otro estímulo para pensar programas de ese modo fue la necesidad de combinar obras antiguas con obras nuevas. La necesidad de descubrir como interactúan las obras unas con otras.

—No sé si completamente diferente, he aplicado criterios similares. La diferencia reside en que el medio y la longitud son distintos, pero he grabado discos donde hay una estructura que determina la elección de las obras, y el diseño de los programas, algo de lo que el oyente no necesariamente se hace partícipe, a menos que yo lo haga explícito. Por ejemplo, escribí un programa basado en madrigales ingleses, donde el diseño gira alrededor de un día cualquiera, comenzando por la mañana y terminando por la noche. No es una idea demasiado revolucionaria, pero me dio una estructura para poder trabajar, dentro de la cual pude hacer variaciones: no todo cae perfectamente dentro de ese esquema. Pero me ofrece una cierta direccionalidad.

—Y eso trae a colación una idea interesante, a saber, que la razón para introducir tales o cuales elementos no es necesariamente de orden estilístico o formal: el hilo conductor puede ser literario, o simplemente una imagen. Recuerdo que el



Paul Hillier, 1996.

—Eso es exactamente lo que iba a comentarle: esas ideas, que podríamos imaginar como contextos, le permiten saltar las barreras temporales y estilísticas convencionales de un modo muy interesante, y eso tiene también otras consecuencias: usted ha grabado una gran cantidad de discos de música antigua (por llamarles de algún modo)...

—Cuarenta o cincuenta discos compactos.

—Un número muy considerable. Luego, puede decirse que el gran público lo identifica como un especialista en música antigua. Sin embargo, creo que usted ha podido evadir de algún modo esa pasión por encasillar que tiene nuestra cultura, grabando también un buen número de discos compactos de música contemporánea.

—Creo que el gran desafío es producir discos, no conciertos sino discos donde exista una yuxtaposición de lo antiguo y lo nuevo, y no he podido lograrlo todavía. Supongo que no he tenido suficiente coraje. El mundo discográfico es en última instancia mucho más conservador que el mundo de las salas de conciertos, en parte por el modo en que están organizadas las casas de venta de discos. Se prefiere que los discos compactos contengan música de un solo compositor, o si no, que tengan un concepto muy claro y definido; y la persona que trabaja en la casa de discos tiene que saber exactamente dónde ponerlo, en qué categoría. Eso es una limitación considerable. Quiere decir que si el disco no entra dentro de alguna de esas categorías, o no aparece en la cubierta el nombre de un único compositor, muy pronto pa-

Saturday, 26 February 1994

8:00 p.m.

Davis Community Church

White Man Sleeps

The Theatre of Voices

Richard Savino, guitar; Daniel Kennedy, percussion; Christopher Bowers-Broadbent and Eric Sawyer, keyboards; Paul Hillier, voice

She who sleeps with a small blanket  
(percussion)

Kevin Volans

Three Songs from motets

(arranged for bass and vihuela by Fuenllana)

O beata Maria

Lamentabatur Jacob

Super flumina

Gombert

Morales

Gombert

Hockets and Inventions; Nos. I, III, & VI  
(organ)

Dave Soldier

The ballad of Maria Farrar  
(voice)

Brecht / de Ventadorn

Trivium

(organ)

Arvo Pärt

sarà a integrar una especie de limbo... es un problema. Supongo que existe la posibilidad de encontrar un nombre y poner algunas otras obras alrededor de ese nombre. Ese es el desafío: darse cuenta de que el disco compacto no debe ser necesariamente una verdad última y tomar ciertos riesgos al programarlo. La crítica tampoco ayuda, porque en general los críticos tienen valores muy conservadores con respecto a lo que debe ser la *construcción* de un disco compacto, no la música, ni el concepto de lo que debe ser. Si hay menos de 60 minutos, se quejan. Piensan que alguien está tratando de robarles algo. Hay todo un *establishment* que es difícil dejar de lado.

—¿Cómo fue el proceso que lo llevó a incorporar a su repertorio música contemporánea?

—No hubo un proceso, realmente. Creo que siempre estuve interesado tanto en la música contemporánea como en la música antigua. Comencé a estudiar música seriamente (sea cual fuere el significado de lo que acabo de decir) aproximadamente a los 16 años. Hasta ese momento había cantado un poco. Pero tomé la decisión

de dedicarme a eso y pasar exámenes relativamente tarde, y por eso me sumergí completamente en el estudio de la música durante los dos últimos años de escuela secundaria. No hacía otra cosa, y era magnífico. En un momento, tomé un examen y me dieron un premio. Recientemente caí en cuenta: el premio eran dos libros, uno de ellos era sobre Webern, y el otro era una colección de ensayos sobre música medieval. Yo no sabía casi nada de ninguno de los dos temas. Simplemente trataba de acercarme a algo que me atraía en ese momento. Pasaron unos cuantos años hasta que pude leer cualquiera de los dos libros y entender algo. Le cuento esta anécdota porque de alguna manera demuestra que ya en esa época tenía esos dos intereses, que para mí son uno solo. Fue así desde el principio, me atrajeron por igual lo antiguo y lo nuevo.

—*Mi historia es bastante parecida. De todas maneras, hay algo similar en el tratamiento de la voz en el siglo XX, y en la música medieval y renacentista. La afinación, y un cierto tipo de expresión que contrasta radicalmente con el Bel Canto italiano, por ejemplo.*

—Sí, ese es un aspecto. Pero también, desde el punto de vista de la organización de los sonidos hay similitudes. Muchos compositores del siglo XX se han interesado mucho por la música antigua. Webern, por ejemplo. Su tesis doctoral era sobre la música de Isaac. No creo que Chopin estuviera tan interesado en Isaac.

—*Y ese interés de Webern tuvo una influencia considerable en otros compositores como Boulez. Si pienso en música coral, el primer ejemplo que me viene a la mente es Messiaen, cuya música no es para nada romántica, aunque a veces hay en ella cierto romanticismo. Estoy seguro de que como organista, Messiaen tuvo que haber conocido muy bien el repertorio eclesiástico.*

—El Canto.

—*Ciertamente.*

—Y creo que hay en los franceses una tendencia hacia un estilo armónico más estático que el de los alemanes, más... dialéctico (risas).

—*Hay en Webern este sonido tan limpio, y sin embargo un poco frío.*

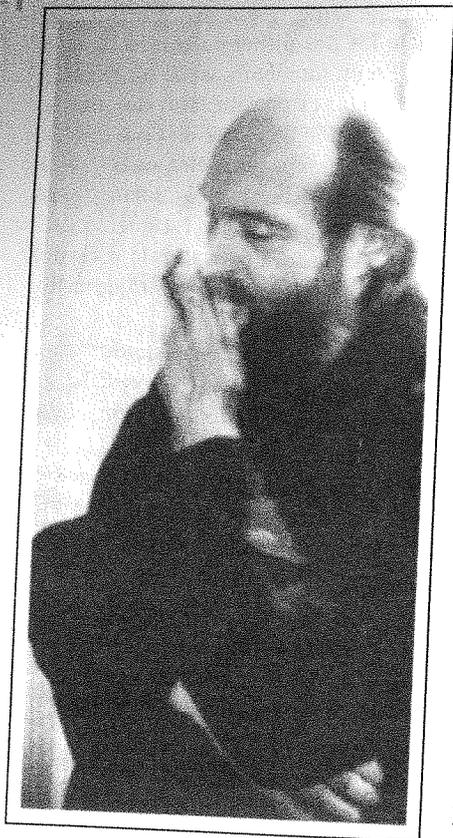
—Muchos de los cantantes que interpretaron esa música hasta ahora no han tenido, en mi opinión, una técnica adecuada a lo que la música requiere, sobre todo en las obras corales. En ese repertorio, la música de Webern, pero también la de Stravinsky, suena como si se estuviera cantando nueva música con enormes dificultades debido al empleo (en muchas grabaciones) de un vibrato excesivo.

—*¿Y que pasó después? Los dos libros y usted... ¿qué lo llevó a cantar?*

—Bueno, yo cantaba desde niño, en coros locales. Cantar fue siempre una constante.

—*¿Cantaba usted en un coro de iglesia?*

—Sí, una pequeña iglesia, sin embargo, en una ciudad no muy grande.



Arvo Pärt.

—Había en esa época gente como Maxwell Davis, que tenía mucha fama en ese momento, tratando de crear puentes entre la música antigua y la nueva.

—Maxwell Davis siempre fue Maxwell Davis, hiciera lo que hiciese, siempre era su propia música. Lo cual está bien. Sus arreglos son muy particulares, pero hablando seriamente, todos sus procesos compositivos toman muy en cuenta la música medieval. Aunque a veces es difícil darse cuenta, cuando uno oye la música.

—Las dimensiones muchas veces no son dimensiones del siglo XX.

—Debo admitir que nunca examiné detalladamente sus obras, pero escuché muchas de ellas en concierto. Y por supuesto, lo más saliente era el aspecto teatral del evento, que era impresionante. También la calidad de los intérpretes. Recuerdo haber pensado, aún antes de ir a Londres que la nueva forma de expresión iba a ser

—Hay en Inglaterra una tradición de canto particular, distinta de la tradición francesa o italiana.

—Bueno, esto era un coro local, francamente nada especial. Hacíamos Tallis y Byrd, y eso fue un descubrimiento para mí, pero no era nada especial. Lo disfrutaba enormemente, fue también parte de este proceso, de este despertar. Sin embargo, recién cuando fui a Londres a estudiar comencé a visualizar un universo de posibilidades nuevas. Mis deberes de estudiante incluían cantar en el coro de la London Symphony Orchestra, y eso significó cantar el repertorio tradicional durante tres o cuatro años, pero también algunas obras nuevas con directores internacionales muy famosos.

—¿En qué época?

—Yo llegué a Londres en 1967, así que en los tres o cuatro años posteriores. Lo primero que hice, antes de ir a clase, fue ir a un ensayo de la Novena de Beethoven con Stokowsky. Mi primer día de escuela. Y después canté bastante con Boulez. Había muchas cosas, en música antigua y nueva, y yo hice todo lo que pude, bueno y malo.

el teatro musical. En esa época muchos compositores, como Maxwell Davis, estaban escribiendo obras teatrales de cámara para una media docena de instrumentistas y dos o tres cantantes, con puestas en escena fáciles y no demasiado elaboradas. Y yo pensé que esa sería la nueva forma: no ha sucedido de ese modo, pero han quedado residuos. Hasta cierto punto lo lamento. Es tanto más práctico que la ópera.

—Yo también. He visto obras muy interesantes, de Kagel y de Rihm, recuerdo una obra, una música de película donde la película empieza unos veinte minutos antes que la música, y para ese momento el espectador se olvidó que en realidad está en un concierto.

—Cuando estaba en el college fundé un grupo: The Travelling Music Theatre.

—Debe haber sido de lo más enloquecido.

—Podría haber sido. Hicimos muchos conciertos, pero fracasó por varios motivos. Los tres que estábamos a cargo teníamos visiones totalmente diferentes. Uno era un director teatral, otro un director de orquesta, yo era un cantante, y teníamos que ganar dinero para sobrevivir. Pero hicimos obras de Kagel, obras teatrales medievales y otras obras contemporáneas.

—Hay ahí otra zona de contacto entre lo medieval y lo contemporáneo. Si pensamos en el Roman de Fauvel, por ejemplo.

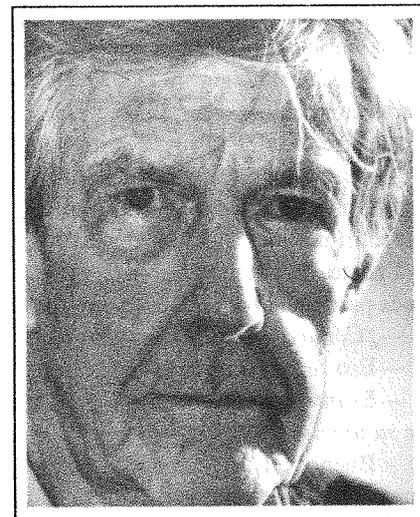
—De hecho, hice el Roman de Fauvel unos cuantos años más tarde con una representación simple. También los dramas religiosos medievales, los más cortos, y el Combattimento de Monteverdi en versión teatral. Todavía lo recuerdo de memoria. Y además hicimos, como dije antes, un gran número de obras contemporáneas. Algunas no eran muy buenas, otras sí. Pero disfrutamos mucho la experiencia.

—Cuando pienso en los años sesenta y setenta, me da una especie de melancolía, por todas las cosas que podrían haber sucedido, y por alguna razón se perdieron.

—¿No es eso lo que pasa con todas las generaciones? Quizás los sesenta eran más idealistas.

—Creo que había mucho potencial y promesa. En todos los niveles. En los ochenta todo se volvió mucho más brutal, había que hacer dinero, por ejemplo.

—Por unos cuantos años la música antigua tomó precedencia. Simplemente por-



John Cage.

que funcionaba... Y después tuve que esforzarme para incluir obras contemporáneas. Hubo un intervalo como de diez años. Fue a través de gente como John Cage, y del descubrimiento de la música de Steve Reich y Arvo Pärt que volví a hacer obras contemporáneas.

—¿Cuándo descubrió la música de Steve Reich?

—Alrededor de 1979. Recuerdo haber ido a un concierto en Londres donde se hizo Drumming. Todo sucedió más o menos al mismo tiempo. Estaba en una gira y descubrí un libro que hablaba de Cage y de Partch. Yo nunca había oído hablar de esa gente. Fue como si el libro me estuviera esperando para cambiar mi vida. Después pasé un año en Santa Cruz (California), y muchas cosas cambiaron...

—¿Cómo descubrió la música de Arvo Pärt?

—Eso fue un poco más tarde, en 1983.

—Es interesante el hecho de que usted tenga una conexión con Estonia a través de su familia.

—Bueno, esa fue una de las razones por las que descubrí su existencia. Había un compositor estoniano cuya obra iba a interpretar la orquesta de la BBC, esto era en 1981. Recuerdo haber pensado: qué interesante. Luego leí un artículo, que tenía un poco de música y mirando la música pensé: esto es precisamente el tipo de música que me interesa. Precisamente. Es increíble.

—Sí, y también tiene puntos de contacto con la música antigua.

—Sí, por supuesto, pero no era solamente eso. Creo que todavía tengo esa revista. Una revista inglesa llamada *Contact*. Tengo una pila.

—Todas las buenas revistas desaparecen.

—Aquí está. Creo que saqué el artículo, sin embargo. Probablemente esté en mi archivo de Pärt. Obviamente, yo estaba bien predispuesto por los puntos de contacto con la música antigua, pero no fue de ningún modo una cuestión de: "esto parece música antigua, luego voy a hacerlo". Fue algo mucho más fuerte.

—¿Cómo decidió dirigir *Passio*? Es una obra tan enorme, nada que ver con la obra coral antigua de tres minutos.

—Sesenta y cinco..... Cuando descubrí la música de Pärt, leí el artículo y me puse en contacto con sus editores, para preguntarles si podía ver algunas partituras. Me las mandaron, pero Arvo debe haberse enterado, porque en esa época casi nadie tocaba sus obras con excepción de Gidon Kremer, que había salido de Rusia en esa época... Obviamente se enteró de que había alguien interesado en su música. Arvo me contactó cuando vino a Inglaterra de visita, y nos encontramos. Y luego le escribí para preguntarle cuál sería el mínimo de ejecutantes requerido para hacer *Passio*, porque pensaba que tendría que hacerla en una versión muy restringida; me contestó que con cuatro cantantes y órgano, pero en realidad está escrita para esta combinación. Al mismo tiempo, yo planeaba un concierto coral y en el Almeida,

## DOS POEMAS

BEATRIZ NOVARO

### PIANISTA

El viejo pianista del bar  
no toca para ser escuchado.  
No padece la sala vacía  
ni toca para los muertos,  
sólo persigue el ritmo  
que madura en el piano  
como un fruto sencillo.  
Sólo es fiel a su estar ahí  
como el piano,  
como la noche.  
El viejo pianista del bar  
toca indolente por el que no vino,  
el que no tuvo tiempo ni ganas,  
el que no necesita de música  
ni de recuerdos.

## LA CANTANTE

Me da por fingir ante el espejo  
que soy la cantante.  
Hay que poner profundos los ojos,  
conocer bien las letras,  
para que la canción haga tierra.

No sé qué día (no me di cuenta)  
se fue mi voz.  
Huyó de este cuerpo inestable  
como los que emigran de un país en crisis.  
Se asiló al cuerpo de otra,  
más fiel, menos en guerra.  
Desde entonces voy muda,  
de gesto en gesto.

La cantante del disco no lo sabe  
pero me pongo su voz para escucharme.  
Si supiera ¿miraría de reojo?  
¿me acusaría de plagio?  
Maternal ¿me haría un lugar en su pecho?

## "CADA COSA EXIGE UNA NUEVA MIRADA"

ENTREVISTA A NIKOLAUS HARNONCOURT



IVAN A. ALEXANDRE Y REMY LOUIS

Traducción de Ernesto Hernández Busto

*H*ace cuarenta años, Nikolaus Harnoncourt fundó el *Concentus Musicus*. Algunos años después nos llegaron los primeros discos del conjunto que iba a revolucionar nuestros oídos y nuestra intelección de la música antigua. Teldec reedita hoy las principales obras realizadas de la famosa serie "Das alte Werk". Una mirada sobre uno de los más ricos itinerarios artísticos de nuestro medio siglo.

—La colección "Das alte Werk" saldrá en CD. Usted ha sido una de sus puntas de lanza. ¿Podría decirnos cómo comenzó todo: la creación de *Concentus Musicus*, el proyecto, el repertorio?

—En 1952 entré como violoncelista en la Orquesta Sinfónica de Viena, contratado en esa época por Karajan, que era el director titular. Creé el *Concentus Musicus* al año siguiente. Éramos muy pocos al comienzo, tres o cuatro, pero un músico suplementario se nos unía regularmente cada año. No dimos un concierto inmediatamente. Nos pusimos a trabajar y a ensayar casi cotidianamente un repertorio que iba de Josquin Des Pres a Haydn. Los dos primeros conciertos tuvieron lugar en 1957, con diez músicos y un día de intervalo: Des Pres y sus contemporáneos, hasta Haydn. Paralelamente a nuestro trabajo dentro de la Sinfónica, habíamos montado una temporada de cuatro o cinco conciertos diferentes, interpretándolos cada uno dos veces en palacios barrocos vieneses. Dentro de un mismo programa, las obras estaban apenas separadas una veintena de años. El éxito fue extraordinario. Para el primer concierto, los boletos se vendieron en apenas dos horas. Para la época, eso era incomprensible.

—¿No formaba parte usted de *Leonhardt Consort*?

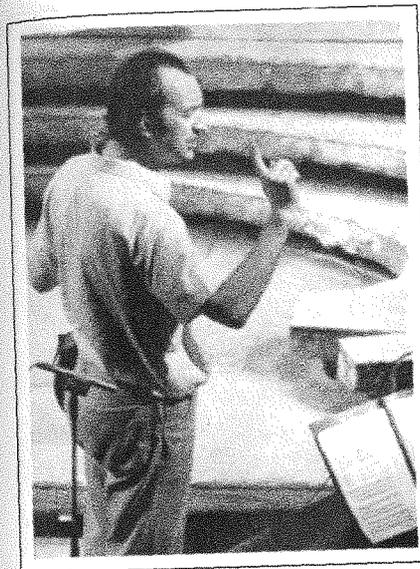
—No exactamente. Me encontré con Gustav Leonhardt alrededor de 1948. Él estudió en Viena y en Bâle, antes de enseñar el clavecín, siempre en Viena, a partir del comienzo de los años cincuenta. Grabamos juntos dos discos de Bach y Purcell, con Alfred Deller. Pero no se trataba de un conjunto constituido, aunque los discos mencionan un "Leonhardt Consort". Él no fundó realmente su orquesta sino algunos años más tarde, en Holanda, un poco antes del momento en que yo fundé el *Concentus Musicus*. El único grupo constituido era el de August Wenzinger, quien lo había creado en Alemania antes de la Segunda Guerra Mundial, y que luego se instaló en Bâle. Pero por aquel entonces yo no tenía contactos con Wenzinger, a diferencia de Leonhardt, que, como había estudiado en aquel lugar, lo vio frecuentemente. Yo no lo vi sino hasta diez años más tarde.

—¿Fue Amadeo quien le propuso grabar su primer disco?

—Sí, este editor austriaco estaba entonces en relación con la firma americana Vanguard. Nos propusieron grabar poco después de nuestro primer concierto, e hicimos cinco o seis discos para ellos, entre los cuales estaban Biber y Haydn. Electrola, que editaba una serie sobre las grandes ciudades europeas, y deseaba hacer un disco sobre "Viena", nos contactó. Así como Teldec, que se lanza en el proyecto "Das alte Werk", y Deutsche Grammophon para su Archiv Produktion. Como no sabíamos todavía lo que queríamos realmente, ni si tendríamos para nuestro trabajo un futuro discográfico real, hicimos discos para todos ellos. Todos querían seguir. Me acuerdo muy bien haber tenido en Hamburgo, el mismo día, una larga discusión con el director de la colección Archiv, luego con aquel de "Das alte Werk". El primero me proponía ciertas partes del repertorio destinadas a llenar las lagunas de su catálogo. El segundo me dijo: "Su manera de hacer música es interesante, y estamos listos para hacer lo que usted quiera". Grabé dos discos para Archiv: uno dedicado a la música de la corte del emperador Maximiliano (1500), la otra articulada alrededor del barroco austriaco de la segunda mitad del siglo XVII: Biber, Schmelzer, Muffat. Pero es para Teldec que finalmente abordé todos los estilos, y rápidamente, me ocupé del proyecto de las cantatas de Bach.

—Desde ese momento grabó Ud. la música barroca francesa: una Suite de Alcione de Marin Marais, *Castor* y *Pollux* de Rameau. Parece reducirse luego...

—Siempre hemos tocado mucho Rameau; suites de *Castor* y *Pollux*, de *Hippolyte et Aricie*, de *Les Indes galantes*. Pero hoy día hay muchos conjuntos especializados en la música francesa. Creo que si regresara a Rameau hoy día, mi estilo correría el riesgo de ser inadecuado, *old fashioned*. Además mi campo de actividad principal es el barroco alemán; tocar a Rameau me llevaría, por ejemplo, a utilizar otras flautas y fagots para reencontrar el sonido y el espíritu apropiados. Pero, en el fondo, ¿es tan importante saber si tal cosa o tal otra es "exacta"? No creo. La única cosa que cuenta verdaderamente es estar conscientes de que no se puede nunca ser



Nikolaus Harnoncourt

exacto. Aprendemos un sonido entendiéndolo, no a partir de la lectura de un libro. Y como por definición no disponemos de ningún testimonio sonoro de la época barroca... En materia de autenticidad, nada prueba que no nos hayamos equivocado completamente.

—¿Su poca afición al repertorio francés no tiene nada que ver con los imperativos de marketing? En aquel momento en el que grabó *Castor*, hubiera podido grabar igualmente un magnífico *Hippolyte et Aricie*?

—Usted mismo lo ha dicho: "en aquel momento". *Castor* fue un gran suceso artístico, pero no se vendió muy bien. Además, el montaje de esta producción discográfica resultó extremadamente caro. Para encontrar el coro capaz de cantar partes tan exigentes tuvimos por esa

época que ir hasta Suecia, con instrumentos y maletas, y grabar en aquel lugar. Hoy en día, el coro Schönberg de Viena, los conjuntos ingleses, la *Chapelle Royale de Herreweghe*, podrían encargarse. No así por aquel entonces... Y proponer en 1965 realizar otro Rameau habría sido salirse del alcance financiero de "Das alte Werk". Hay que ser realista: la posibilidad de abordar todos los repertorios no excluye pensar en términos de ventas. Dicho esto, y sin depender de ningún mecenas, siempre he tocado lo que he querido en concierto con el *Concentus Musicus*. La discusión con los responsables de Teldec venía luego, a la hora de saber si ellos estaban interesados en grabar tal o tal repertorio presentado en concierto. Hoy día, montamos todavía muchas cosas que no hemos grabado, como *King Arthur* o *The Fairy Queen* de Purcell, por ejemplo.

—¿Su trabajo sobre el repertorio romántico le deja siempre el tiempo de estudiar y presentar obras barrocas?

—Absolutamente. En realidad, eso es lo que hemos hecho siempre. He dirigido Purcell y numerosas cantatas de Bach que no había abordado sino para la grabación. El año pasado ofrecimos en Viena un programa dedicado integralmente a Biber, con obras fantásticas e inéditas: las *Vísperas*, que tienen 32 partituras de orquesta y la *Gran Misa*, que necesita dos coros y ocho solistas. Ninguna de las dos obras había sido retomada desde su composición, aunque fueron tocadas en vida de

Biber. Fue necesario rehacer todo el material orquestal.

—¿Es difícil pasar musicalmente, digamos, de Biber a Schumann?

—Me parece más difícil pasar de Biber a Rameau que de Biber a Schumann. Dentro de las diferentes escuelas barrocas, pasar de una a otra, y encontrar para cada una el estilo adecuado, no es algo tan fácil. Lo mismo sucede con el paso de Mozart a Beethoven, o de Beethoven a Mendelssohn, que son para mí muy delicados. Los parámetros que entran en juego son muy sutiles y variados. Si usted toca a Mozart con la escala de Beethoven, no le parecerá tan denso y libre. Y si toca a Beethoven con la medida de Mozart, lo encontrará banal. Es un sentimiento que uno experimenta a veces si se niegan las diferencias fundamentales que distinguen a los compositores contemporáneos: veo todavía a Leonhardt diciéndome que no tocará nunca una nota de Haendel porque Bach existe.

—Usted dijo una vez que Leonhardt tenía una concepción calvinista de la interpretación de Bach. ¿Vuestro acercamiento tiene que ver con la religión? ¿Con una visión católica o protestante de la música?

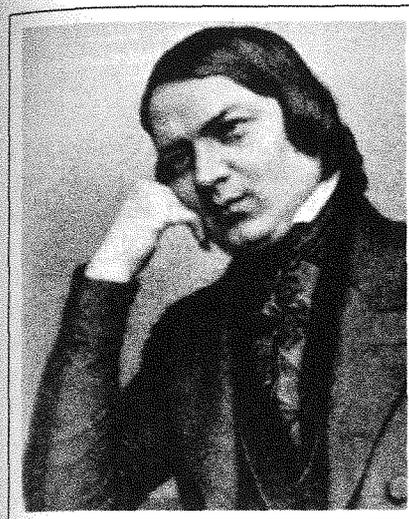
—Estoy persuadido, en efecto, de que Leonhardt toca un Bach calvinista. Yo no lo critico, pero esa no es mi manera de verlo. Mi acercamiento a Bach es más meridional, más barroco y coloreado, más sensual también; quizás más católico. Pero en la primera mitad del siglo XVIII el protestantismo y el sentimiento protestante eran menos austeros, más cercanos a la sensibilidad católica. La cual era más erótica y feliz, mientras que el pensamiento protestante era oscuro, severo, intelectual. En verdad, creo realmente que mi acercamiento a la música, se trate de Bach, Johann Strauss, o cualquier otro compositor, es más bien mediterráneo.

—¿Cree usted que un director de orquesta italiano lo apreciaría así?

—No sé. Me haría muy feliz, pero... Es por eso que no quiero dirigir Verdi. Porque muchos directores italianos lo llevan en la sangre. Yo los adoro, y me gustaría confrontarme con su obra, pero no estoy seguro de tener suficiente de mediterráneo como para convertirme en un buen intérprete verdiano. La manera alemana de ver a Verdi, por ejemplo, ...eso no es Verdi. ¿Alemán del sur, austríaco? Ignoro exacta-



Luciano Bérió.



Schumann.

mente lo que soy. Dicho esto, le confieso que hice mucha música barroca italiana, en un momento en que era necesario porque los conjuntos barrocos italianos capaces de tocarla no existían en lo absoluto. Cuando a comienzos de los años cincuenta asistí a unos conciertos de los *Musici* o de los *Virtuosi di Roma*, escuché una interpretación muy cercana a la de las orquestas de cámara alemanas, en detrimento del fantástico espíritu meridional que debe habitar esta música.

—¡Y ahora, los conjuntos barrocos italianos tocan como el *Concentus Musicus*! Usted había previsto regresar a las *Pasiones de Bach*. ¿Es siempre actual?

—Sí. Pero es difícil hablar de eventuales diferencias de concepción mientras que no haya nada hecho. Uno de los puntos

problemáticos concierne al efecto coral: ¿debo utilizar un coro de muchachos o un coro mixto? Las dos soluciones son posibles y defendibles. No he escogido todavía, incluso después de haber ensayado las dos en Graz. He interpretado *La Pasión según San Mateo* apelando exclusivamente a sopranos hombres y cantantes masculinos, mientras que en *La Pasión según San Juan* incluí un coro mixto y solistas femeninos. Pero usted sabe que es casi imposible hacer planes con las voces de los niños. Se necesita un muy buen soprano y un muy buen alto. Usted encuentra a diez excelentes sopranos infantiles, pero a un solo alto del mismo nivel. Si usted descuida a este último, tendrá que esperar años...

—¿Usted reescucha su primera grabación de San Mateo? ¿Qué lo estimula finalmente a grabarla?

—¡Ah!, es cierto... Ignoro por qué comienzo de nuevo. Quizás porque cada cosa en un nuevo momento de nuestra vida exige una nueva mirada. En cuanto a reescuchar mi primera grabación... no digo que no la aprecie, o que ya no la aprecie, pero sólo lo hago si tengo una razón precisa.

—Usted interpretó el ciclo completo de las sinfonías de Schubert con el *Concertgebouw de Amsterdam*. ¿Cree usted que Schubert necesita de una mirada crítica tan profunda como Beethoven?

—Sí. Cuando interpreté las sinfonías integrales con Amsterdam, en la *Weltkirche*, en un lapso de cuatro días, la Orquesta quedó sorprendida. Eso es la prueba de

que hay algo que reencontran en las obras. Ya había interpretado en Graz la versión integral con la Orquesta de Cámara de Europa.

—Pero usted no las había grabado porque Abbado acababa de hacerlo. ¿Podemos imaginar que su acercamiento será diferente?

—No lo sé, realmente. Pero si hay diferencia, será la que existe entre Viena e Italia. Todas las sinfonías de Schubert están impregnadas de una gran tristeza. Incluso detrás de una alegría aparente, la muerte está muy presente. A veces tenemos la tendencia a tocar la Primera, Segunda, Tercera, Quinta, y sobre todo, la Sexta pensando en Rossini. Pero, para mí, es un error absoluto ver una *inspiración* rossiniana. Schubert seguramente fue influido por Rossini, pero escribió sus sinfonías como una reacción contra este espíritu. Cuando las repetí con la Orquesta de Cámara de Europa me dí cuenta de cuán difícil era para estos músicos, que tienen menos de treinta años, aprender el verdadero carácter de estas obras. Y conducir poco a poco a estos jóvenes a que sintieran este sentimiento de tristeza ha sido una gran experiencia personal. Según ellos, las diferencias con Abbado eran patentes: mis *allegro* eran más lentos, y sobre todo, yo cambiaba a menudo de tiempo dentro de un mismo movimiento. Por ejemplo, en el *Finale* de la Sexta: el comienzo es para mí un movimiento lento, mientras que el segundo tema debe ser tocado más rápido. Este movimiento es una sinfonía por sí mismo. Si uno lo toca muy vivo, rossiniano, será brillante. Pero dejará a un lado su carácter desesperado.

—Pero si hay de base una diferencia entre Italia y Viena, ¿por qué no recurrió a la Filarmonía de Viena?

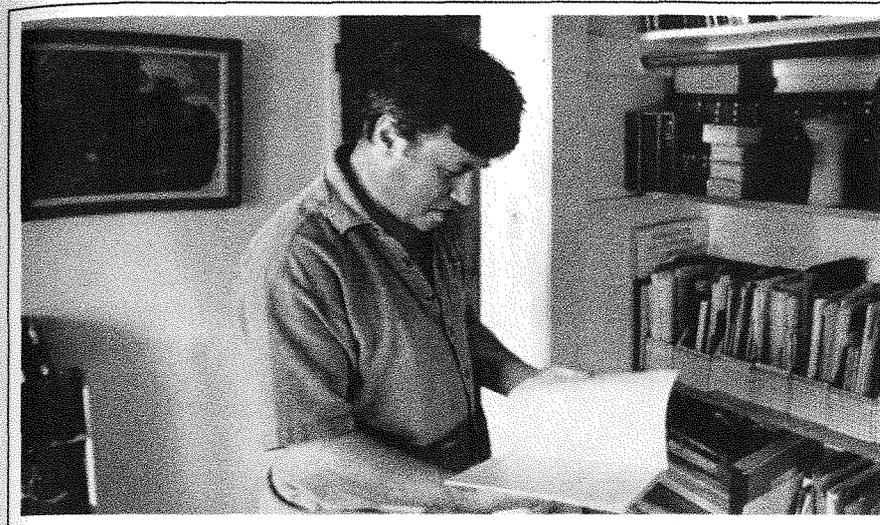
—Usted sabe que Muti grabó la versión integral con Viena. Escuché la Sexta o la Tercera con él, no me acuerdo. Es realmente muy diferente de lo que puedo hacer. Él lee esta música con ojos napolitanos. Y eso me permite entender por qué yo titubeo a la hora de dirigir Verdi. Porque no estoy seguro de tener la buena mirada para abordarlo.

—Schubert, (en el disco "L'Inachevé", con la Sinfónica de Viena) fue su primera incursión en el siglo XIX, mucho antes de que usted abordara Beethoven. ¿Por qué?

—Porque yo siempre he vivido con Schubert. Representó mi primera experiencia musical. De niño, tocaba los tríos con mi papá. Es un lenguaje, un dialecto típicamente austríaco... Es mi música, de alguna manera. Siempre he sabido claramente cómo interpretar a Schubert, más que la música del Renacimiento o barroca, o clásica. Lo he tenido constantemente en mi cabeza, como a Johann Strauss. Y ahora, Bruckner comienza a tener en mi vida un lugar que no le había dado antes.

—¿Aspira a hacer las ocho sinfonías completas?

—Sí. No toco fragmentos ni bocetos, y detesto todas las reconstrucciones. Son absurdos absolutos, que para mí suenan como una copia "a la manera de". Ningún



Paul Hillier, 1996.

en Londres, decidieron poner a Arvo como uno de los compositores cuya música se haría dos años más tarde. Ellos sabían, por la BBC que yo estaba interesado en hacer su música y me dijeron: queremos hacer *Passio*, ¿le interesa?

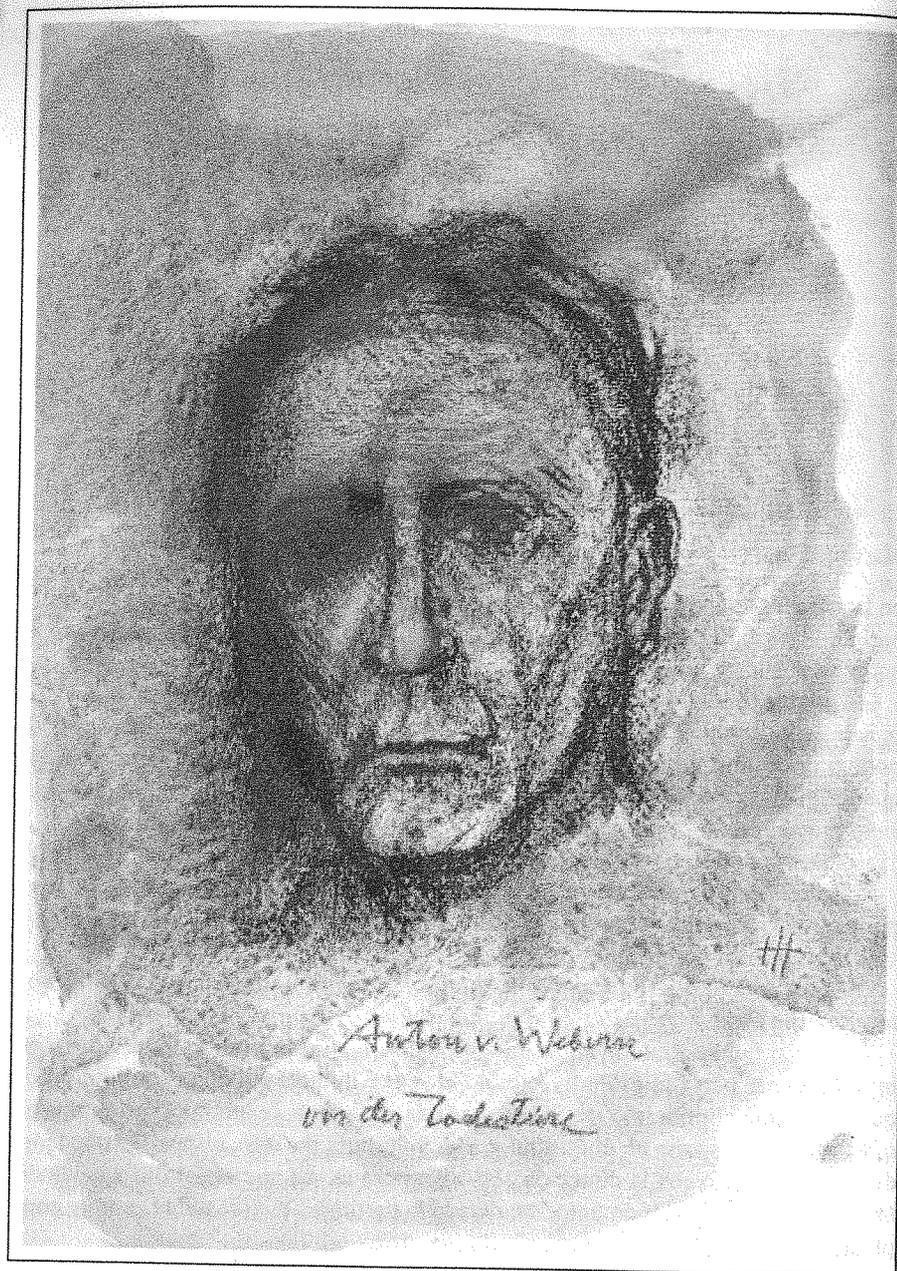
—Les dije, me va a tomar un año tener el coro listo, porque todavía estaba probando gente; bueno, dijeron ellos, entonces tendremos que conseguir otro coro, porque queremos hacerlo el año próximo. Y yo decidí hacerlo. Fue la primera vez que dirigí instrumentistas. Aprendí haciéndolo. Una experiencia increíble. Los músicos eran buenos...

—Y entonces comenzó a interpretar música de Pärt y de Reich...

—En realidad no pude hacer nada de Reich en ese momento, excepto *Clapping*, porque todas sus obras eran para grupos de treinta personas o más. Yo no tenía acceso a grupos tan grandes.

—Desde allí hasta *The Cave*, que es una obra enorme y muy difícil de dirigir, hay un gran paso.

—Sí, y si hubiera sabido en lo que me estaba metiendo cuando Steve Reich me invitó a tomar parte en ese proyecto, no creo que hubiera tenido el coraje de decir que sí. Porque al principio me invitó a cantar en la obra, luego me dijo, es posible que necesite que dirija un poco aquí y allá, y después me dijo, es posible que tenga demasiado trabajo con la dirección como para cantar, así que mejor dirija solamente. Y entonces, en ese momento, me mandó la partitura. Y en realidad es muy compleja, pero aprendí muchísimo haciendo esa obra.



Anton Webern. Dibujo de Hildegard Jone, 1927.

—El resultado es impresionante. Es una lástima que resulte tan difícil de llevar en gira.

—Reich está trabajando en una versión más pequeña, que sólo tiene pantallas, para hacerla más flexible. Pero ha comenzado a trabajar en otra obra algo similar. Está en el proceso de hacer entrevistas, hablé con él esta mañana, la obra se basa en el episodio del Hindenburg, cómo se llama...

—Zeppelin...

—Creo que fue en los años treinta...

—Una explosión seria... Tiene ideas muy interesantes. Como *Different Trains*.

—Estamos haciendo una obra suya, *Proverbs*, acabamos de grabarla, y saldrá a la venta en octubre, junto con *City Life*, una obra para orquesta magnífica.

—Volviendo a la historia de su vida, luego vino a vivir a California.

—No fue tan simple, pero sí.

—De algún modo, la percepción desde California es que, a menos que se trabaje con alguien como Steve Reich, que tiene acceso a ciertas cosas que son impensables para otra gente, en Europa hay muchas más posibilidades de hacer cosas distintas y poco convencionales.

—Una de las cosas que más me atrajo de América es la música americana. Tanto la música más tradicional como la música contemporánea. Pude conocer a algunos de los compositores cuya música me interesaba: Steve Reich, Terry Riley. Para mí la experiencia ha funcionado muy bien, pero tengo clara conciencia de esas limitaciones. Supongo que porque he trabajado con pequeños grupos la mayor parte del tiempo, casi nunca tengo problemas. Pero tengo conciencia de ellos y, por suerte, he tenido la ventaja de contar con el apoyo del sistema universitario, que me ha permitido hacer muchas cosas sin tener que preocuparme por lo que pasa en la taquilla.

—Sí, pero a veces es difícil incluso concebir obras de una longitud como la de *Passio*, por ejemplo, con limitaciones de presupuesto como las que había cuando usted llegó a este país.

—Creo que las limitaciones de presupuesto coincidieron con mi llegada aquí. Algunas cosas tuvieron que ser dejadas de lado, pero no puedo decir que me afectara demasiado. En realidad nunca había tenido un trabajo regular antes.

—¿Cómo fue su experiencia trabajando con medios electroacústicos, con la obra de Ingram Marshall?

—Fue muy interesante, Ingram tiene una voz propia, muy característica.

—Muy californiana, no sé si son los textos...

—Los textos son muy atmosféricos. Sus obras son largas, porque son fundamentalmente lentas. Pero yo lo percibo como un miniaturista. Y eso lo hace muy bien. Además le interesa mucho la música en vivo: usa la electrónica como un instrumento más.

—*Creo que fundamentalmente usted es una persona con una gran apertura mental.*

—*Estoy comenzando a sentir la necesidad de focalizarme un poco más.*

—*Pero focalizarse mucho puede ser peligroso.*

—*No creo que haya peligro. Simplemente me ayudaría un poco.*

—*¿Cuáles son sus proyectos para el futuro inmediato?*

—*Estoy trabajando en una cantidad de proyectos discográficos. Uno de ellos incluye melodías medievales. Y baladas, líneas melódicas de baladas. Y poesía contemporánea, o poesía que me resulte muy interesante. De cualquier período. No es en realidad un proyecto de música medieval, aunque el lado musical sea medieval desde el punto de vista estilístico: los textos provienen de distintos siglos, incluido el siglo XX. Es un proyecto... muy personal.*

—*¿Usted está haciendo básicamente contrafacta?*

—*Sí, exactamente. Iba a llamarlo *counterfeit* (falsificación), pero lo llamaremos *Bitter Ballads* (Baladas Amargas), porque el sabor de la mayor parte de las obras es amargo, en muchos sentidos. Ese es, para mí, personalmente, un proyecto muy interesante. Comenzamos a grabarlo, terminaremos quizás a fines del año que viene. Con arpa medieval. Quiero hacer una cantidad de trabajo sobre la obra de William Byrd. Me gustaría grabar dos o tres discos compactos con su música en los próximos dos o tres años. No tengo apuro: creo que es un gran compositor, y, sorprendentemente, no ha sido dejado de lado. Pero no ha tenido tampoco toda la atención que creo, se merece. Hay ciertas obras, como las misas, que han sido grabadas muchas veces, incluyendo las mías. Pero tiene una cantidad de motetes maravillosos, y esto es lo que estoy considerando. Y está la obra suya, le pedí a Ingram Marshall otra obra para cuatro cantantes y digital delay..., y me interesa la música antigua americana, que es algo que haré en Dartmouth el año que viene. Esos son los proyectos más inmediatos.*

—*En síntesis: usted escribe (libros como el de Arvo Pärt), compone, diseña programas, crea contrafacta...*

—*Para mí es todo parte de la misma cosa, del mismo mundo. Es... ser un cantante. Siempre tuve la idea de que los cantantes y los instrumentistas eran diferentes. La gente habla de los músicos por un lado, y los cantantes por otro, y a muchos cantantes eso les molesta. Yo creo que es absolutamente cierto. Los cantantes tienen mucho más qué decir (en sentido literal) que los instrumentistas, y eso es porque tenemos acceso al mundo de la poesía; y tenemos que interesarnos en la poesía del mismo modo en que lo hacen los actores. Eso en sí mismo es el trabajo de toda una vida. Y el proceso mismo de cantar, y las otras cosas... por lo tanto, me enorgullece decir que soy un cantante y no un músico, porque la música y las palabras tienen la misma importancia para mí, deben tenerla o pueden tenerla...*

## UN POEMA Y DOS RELATOS

RAÚL RENÁN

### LA RAMA DORADA

Como el alma contraria  
encorvado a la forma  
de la rama dorada del saxofón,  
el músico sopla notas a sotavento  
en la nave cuadrada de la plaza mayor.

Ronco el aliento exhala por escapar  
del túnel al que es arrojado.  
Y los dedos cierran y abren  
las llaves modulando la fuga.

Busca, olfatea por lo llano y a saltos  
tantea el iris musical. El meandro  
despoja y repone áuras ágiles,  
las que coronan la pauta sincopada.

En las curvas de los recodos suaves,  
calma el impulso de su prestancia  
que sale a bostezos a la gloria  
de un sueño elevado.

En la taza de la ofrenda  
con la que parece aspirar  
el azul que lo mira, ofrece  
sus quejas y lamentos largos, tortuosos  
de un doliente con el alma negra:  
un solo hombre con el jazz en la calle  
nos concierta para olvidar el polvo y la basura.

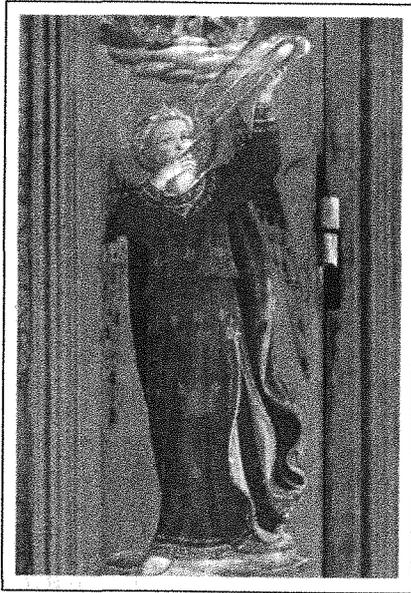
## TOCCATA Y FUGA

Conseguir que la emoción culmine en levitar —levantarse del suelo con la melodía—, era el gozo que buscaba cada vez que hacía sonar la trompeta. Contra todo lo esperado por su familia y los habitantes de los pisos del derredor, muy de mañana, en el comedor de su departamento, daba aliento suelto al canto del metal. Iniciaba un ascenso vibrante y atrapaba la nota exacta y sostenida. En absoluta libertad el espíritu se desprendía en el espacio poblado, en cohesión familiar, por una mesa redonda, seis sillas, dos mesas rinconeras con sendas lámparas, dos plantas tropicales y en suspenso amenazante una lámpara con pantalla de campana ancha cortada en vitral. Entre esos cuerpos fríos, pero vivos, se daba el paseo volátil del trompetista. Entraba al salón y cerraba las puertas y ventanas, no para evitar que la música se fuera del lugar, pues era escuchada a cien metros de distancia, sino para que no saliera su cuerpo a la intemperie y al dejar de soplarle al instrumento la figura bordada del tema, en la cumbre de su elevación, se desplomara sobre las baldosas de los jardines. Era energía de aliento y timbre. Timbre y aliento, con una potencia menor, ejecutaba el niño con la trompeta del padre sustraída del estuche, aun con las protestas de la madre; bajaba las escaleras y se refugiaba con su música en el comedor, ahí empezó el placer de no pisar el suelo colgado de un trinar. Llamaba a su arte *Volasón*. Y pocos lo sabían por aquí. Solamente la prima que cierto pasadía logró forzar la puerta del salón y lo vio pegado al techo como un globo, se sujetó de sus piernas y cayó con los pantalones del primo entre los brazos.

Quedó el secreto y la música aquella sólo ocurría cuando el solista inventaba libre del atril.

Leyendo el volumen de las notas permanecía atado a la silla de la orquesta y la noción transcurría fustigada por la batuta del director. Éste no le quitaba la vista de encima. A semejante trance él lo llamaba “dormir la música”, fuera de toda elevación del genio.

Los compañeros esperaban que el



Ángel músico. Fresco de Fra Angelico.

trompetista se escapara de la pauta. El vecindario que sabía el secreto por la lengua floja de la prima, no descuidaba la atención en el artista; no había un solo vecino que no estuviera pendiente, asomado a las ventanas o detenido en los prados mirando hacia arriba.

Amenazada su timidez, perseguida su inspiración en do, mi, sol, fa, re, si, la, algún temblor interior lo reprimía. Lleno de música no externada, revuelta ésta en la cavidad de su entidad rítmica, un día al alba, bajó con la trompeta en la mano y previo a cualquier intento musical, abrió las ventanas y las puertas del comedor. Y empezó la toccata.

La música desbordó el alma del metal.

Pegado a la bóveda del palacio de la música, el trompetista no cesaba de tocar.

Del libro de corto tiraje *Ambulario*.

## LA PUERTA DEL PARAÍSO

Las llaves se mueven entre los dedos que buscan la exacta. Giran los pasadores de la cerradura. Se abre la puerta a dos goznes. Entra a la peluquería el maestro, acomoda las sillas giratorias y prueba las tijeras chasqueándolas en el aire.

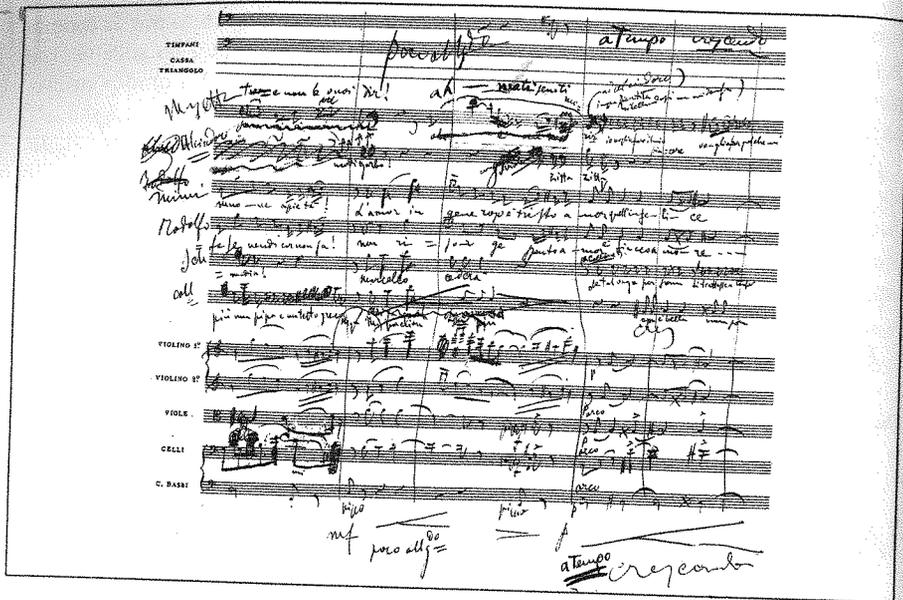
Sueltan sus sonidos los objetos al ser tocados, las sillas rodadas y el raspar percusivo de la escoba en el piso y del cepillo sobre la puerta cuya cara frontal ahora mira hacia el interior.

Entra una voz, la del primer parroquiano que pide el estilo de su corte de pelo. Se hace el diálogo con la respuesta del operario. Otra voz, otro parroquiano, otro operario. Nuevas voces hacen su conversación y se enlazan, graves y agudas, con las demás. Un canon que se atenúa o exagera con el movimiento de los sonidos.

En una peluquería todo es tema de parlas y parece ser que las tijeras de los operarios las hacen trizas al momento en que salen a camppear su criterio. En el suelo jirones de habillitas y cabellos de varios tintes forman un tapete irregular que muy pronto la escoba despejará. Don Beto Ventura apareció entre el marco de luz. La conversación se volvió hacia él, lo saludó y calló para escucharlo. “¿Cómo quiere el corte de pelo?”. “No quiero ninguno”, dijo, haciendo oscilar su cabellera sobre la nuca. Abrazó la puerta como a un contrabajo sujetando la hoja por arriba con la mano izquierda.

La derecha tocó con la punta de los dedos. Los paseó sobre la superficie porque buscaba la melodía entre las vetas. Las encontraba y sacaba un registro hechizante.

Los oídos siguieron el vaivén del ritmo y los ojos la maestría digital que recorría



la hoja de madera. Esa madera inmóvil, de corte común y vulgar que desde su arribo del bosque sólo había servido para abrir la entrada de la peluquería, hoy estaba arrojando de su cuerpo leñoso, excitado por el tacto, una melodía seductora.

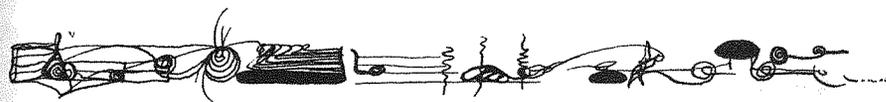
Don Beto Ventura entregado al oficio del ejecutante con el torso inclinado conducido por los dedos que recorrían la puerta buscando las tonalidades de la superficie variablemente vetada, demostraba un genio musical que hacía visajes con la cara y se limpiaba las narices con el dorso de la mano virtuosa. Larga exposición temática la suya, pasaba de la quejumbre serena, propia de los troncos robustos, al fino y delicado canto de las plantas carrizas. Después, a los tamborileos que de una precipitación en la cumbre del *staccato* descendía a suaves portamentos y la caída final.

Seducidos por la música se habían acercado al lugar una bicicleta, un joven árbol de almendras y una mula con su carga de carbón. Las hermanas Tracias tapaban la entrada.

Terminada la ejecución, Don Beto Ventura en un gesto displicente, abandonó el instrumento a su calidad de puerta, dio un empujón a las dos mujeres y se fue a la calle caminando como cualquier mortal.

Del libro de corto tiraje *Comparsa*.

## CINCO COMPOSITORAS MEXICANAS



ELVIRA GARCÍA

Por separado, cinco compositoras mexicanas se han sentado a recordar, reflexionar y analizar alrededor de los pasos que han dado hasta hoy en su vida profesional. Las cinco son jóvenes, las cinco son atractivas y las cinco han abrazado la música como una parte medular de su existencia. Vocacionalmente, las cinco son muy parecidas entre sí, y a la vez, tienen el dulce encanto de la singularidad, de ser únicas e irrepetibles.

El común denominador entre ellas es que nacieron en la ciudad de México y su formación musical inicial ocurrió ahí mismo. Todas, menos una, viajaron a Europa para hacer estudios superiores y conocer la música de los compositores de obras contemporáneas. Todas, menos una, han vuelto a México para quedarse y difundir su trabajo. Sin excepción, las cinco se formaron en el Taller de Composición Musical y tuvieron a Mario Lavista como principal detonador de su creatividad. Otra línea las une imperceptiblemente: ninguna recuerda cuántas obras ha hecho, aunque la escritura de varias de ellas les haya tomado más de lo que dura un embarazo.

Sus diferencias más marcadas pertenecen básicamente al ámbito de la creación; las cinco exploran sonoridades en busca de un lenguaje propio, nuevo y, sin embargo, en este ramillete de damas hay una preocupación constante: la recuperación del pasado musical e histórico mexicano y latinoamericano. Alimentadas unas por la poesía, otras por la filosofía, algunas más por la realidad cotidiana, convergen en un objetivo: crear, inventar, dar corporeidad a sus imágenes.

He aquí, las voces de este quinteto de mujeres, todas juntas por primera vez en Pauta.

## ANA LARA

(Ciudad de México, 30 de noviembre de 1959)

—A los 20 años ingresaste formalmente a estudiar música...

—Sí, bastante tarde. Entré al Conservatorio Nacional de Música (CNM) a los 17 años; me inscribí en la carrera de piano y luego me fui interesando en otros instrumentos. A la par, ingresé al Taller de Estudios Polifónicos de Humberto Hernández, ahí estudiaba temas que no veía en el Conservatorio; más tarde, tomé todas las materias del Taller.

—¿Había una motivación familiar que te llevara a la música?

—La verdad, pensaba que la música era parte fundamental de mi vida, pero no estaba segura de poder dedicarme a eso. En mi familia no había antecedentes musicales, era un mundo ajeno a mi entorno. Sabía que se requería muchísima disciplina y no estaba muy segura de tenerla. Mientras hacía la preparatoria estudiaba piano, y al concluir la prepa decidí que iba a darme un año de prueba, para sólo ocuparme de la música; si tenía disciplina y talento, me dedicaba a ella y, si no, ingresaba a la universidad a estudiar antropología. A los 20 años, cuando empecé a llevar contrapunto, no sabía que iba a ser compositora, fue hasta que terminé el curso de polifonía y entré a la clase de Mario Lavista y Daniel Catán, en el CNM, que se me abrió un mundo que no había imaginado. Me convencí de que quería componer. Coincidió con que en las clases de contrapunto y armonía me di cuenta de que podía escuchar voces en mi cabeza; antes de llevarlas al piano yo ya sabía qué era lo que quería oír, y me pareció fascinante poder traducir mis sonidos en notación musical.

—Dedicaste diez años a realizar estudios musicales, hasta el posgrado en Polonia. ¿Qué reflexión harías al respecto?

—Bueno, en el Conservatorio estudié cuatro años con Mario, porque Daniel estuvo poco tiempo dando clases. Yo tenía una sed espantosa de conocer más de ese universo y sentía además que no era tan joven; me puse a estudiar frenéticamente, entré también un año al taller de Federico Ibarra, en el CENIDIM, porque quería saberlo todo o lo que hubiera a mi disposición. Llegó un momento en que sentí que necesitaba, más que un maestro, un entorno diferente para desarrollarme mejor. Entonces decidí viajar. Intuía mi necesidad de independizarme de mi maestro, que se vuelve como un padre. Debía cortar el cordón umbilical e ir a un lugar en donde la música contemporánea fuera una realidad. Decidí ir a Polonia.

—¿Por qué?, ¿no lo era aquí?

—En aquel tiempo, en México teníamos un Foro de Música Nueva una vez al año y en la escuela no estudiaban más allá de Debussy. Era un universo minúsculo; además, estando en Europa tenía la posibilidad de ir a otros lugares. Por otro lado,

me interesaba el mundo socialista. Conseguí una beca para Polonia y en los tres años que estuve allá aprendí mucho: por un lado, trabajé más intensamente la orquestación e instrumentación, porque en el Conservatorio no teníamos esas clases; por el otro, durante dos años llevé técnicas de composición del siglo XX, eso era vital para mí. Con mis maestros Rudinzki y Wlodzimierz supe escribir claramente lo que yo quería, ellos me enseñaron a expresarme de manera sencilla y exacta. Además, de tanto en tanto Lutoslawski, mi compositor favorito, daba cursos o se estrenaban sus obras, y yo aprendía mucho. Ahí empecé a conocer a la gente que organiza los festivales Días Mundiales de la Música.

—Has tomado muchos cursos a lo largo de tu vida...

—Sí, y ahora los estoy impartiendo, con lo cual aprendo.

—¿Por qué elegiste la música contemporánea para expresarte?

—Creo que eso no se elige, se trae. Nunca tomé una decisión. Era ahí donde yo tenía que estar, para bien o para mal. Me parece que son cosas que forman parte del destino de cada quien; puede uno ir en contra de él, pero siempre es mejor ir a favor. Para mí era inevitable, porque yo estudiaba muchísimo piano, pero no tengo la capacidad física ni el temperamento para ser pianista. No puedo estar cinco u ocho horas diarias repasando lo mismo, mi mente es mucho más inquieta, y la composición me ofrece la posibilidad de buscar, de que todos los días sean nuevos. La disciplina sí está conmigo, pero la rutina no.

—La música contemporánea tiene poco público...

—Si eso es ahora, estaba peor en la época en que empecé a estudiar; no había una metodología, sólo maestros que aparecían y desaparecían. Yo tenía tal avidez de conocimiento que trabajaba muchísimo y llegaba al Conservatorio y si Mario no estaba, le llamaba a su casa, para decirle que había hecho la tarea. Eso empezó a motivarlo y poco a poco se formó el grupo de compositores que ahora figuramos: Gabriela Ortiz, Luis Jaime Cortez, Ramón Montes de Oca y otros. Esta generación organizó luego conciertos y festivales en Guanajuato, Morelia y en la Ciudad de México. Hemos hecho una vida muy activa, porque la generación más joven, la de



Ana Lara, 1993. Foto de Bernardo Arcos.



sino mi persona. En el momento actual siento que otra vez estoy cambiando, por que pretendo hacer las cosas de manera distinta; creo que vivo un parteaguas, sé más o menos adónde quiero llegar, pero no muy bien cómo ir hasta allá. Me gustaría recorrer el camino de las sensaciones musicales con los ojos cerrados. Quiero entrar a ese mundo de magia, en donde no hay certezas y todo está por descubrirse; creo que con el trabajo que he hecho anteriormente puedo penetrar en ese universo con herramientas, porque he pensado que la intuición es padrísima, pero no puedes utilizarla si no cuentas con armas para ejercer el oficio. A ese mundo quiero entrar, pero no es tan sencillo, porque para expresarse musicalmente hay que hacer uso de un lenguaje convencional, la notación; ahí es donde siento que se traiciona la magia. En las entrevistas que hice para Radio UNAM el año pasado, charlé con el compositor chino Dun Tan, a quien admiro. Me decía que en general la música china que existe desde el siglo uno está hecha a base de ideogramas. Lo que ellos plasman en el ideograma es la forma de su música, no las alturas exactas; eso dependerá de quién la interprete, si el cantante es un bajo profundo la tesitura será diferente, pero el gesto melódico es el mismo. Ese es un mundo que me interesa explorar.

—¿Qué obras tuyas están acercándose a esta inquietud?

—Mi obra *Ángeles de llama y arena*, que se estrenó recientemente en la Sala Nezahualcóyotl, tiene mucho de eso; decidí usar la menor cantidad de recursos, cinco notas nada más. Todo es bastante elemental, pero yo quería trabajar la forma y crear cuatro mundos distintos, los de cuatro ángeles; del alba, de la luz, de las tinieblas y del ocaso. Está inspirada en unos poemas de Francisco Serrano. Esta obra me da el pase al mundo angelical. Leí muchísimo sobre los ángeles, quería entenderlos bien e invocarlos con mi música. Y siento que en esos ángeles hay mucha magia. Por ahí va mi búsqueda.

—¿Ser mujer y compositora ha sido difícil para ti?

—Mira, cuando yo estudiaba en el Conservatorio siempre pensé que no. Tenía los mismos problemas que los compositores varones. En Polonia realmente no existía diferencia entre unos y otros; hay muchas compositoras muy buenas y tienen acceso a lo mismo que los hombres. Ahora, en el mundo profesional hay gente que cree que uno logra las cosas porque es mujer y anda con fulano o mengano. En mi trabajo como productora de grabaciones musicales, el problema más grande era que a los ejecutantes no les gustaba que yo les dijera qué tenían que hacer y en qué habían fallado. Cuando Alicia Urreta, hace años, quiso hacer una sociedad de mujeres compositoras, yo estuve en contra, pero ahora entiendo que ella tenía razón, pues le tocó una época difícil como pionera.

\* \* \*

HILDA PAREDES

(Tehuacán, Puebla, 1957)

—*Estudiaste de niña con César Tort y participaste en la grabación de un disco. ¿Fue determinante para ti?*

—Sí, fue mi primer contacto con la música. Tenía diez años de edad y permanecí cerca de dos en el taller. Ahí se sembró en mí el aspecto lúdico del quehacer artístico; me divertía mucho.

—¿Hay alguna influencia familiar que encauce tu vocación?

—Mi hermano menor es rockero, toca la batería en la *Maldita Vecindad*, pero son diferentes las áreas en que nos movemos. Mi mamá tuvo inclinaciones artísticas en relación con las artes plásticas y mi padre escuchaba música clásica.

—¿En qué momento defines que quieres dedicarte a la música?

—¡Uy! muy chica, cuando estudiaba en la secundaria. También hice danza durante un largo rato. Luego me metí a teatro; no sabía bien a bien qué quería, como todos los adolescentes. Me inscribí en la escuela de música y ahí me di cuenta de que eso me gustaba e iba a requerir mucho de mi tiempo. Entré a la Nacional (ENM), estuve un par de años, luego ingresé al Conservatorio y más tarde me fui a Inglaterra, siendo muy joven y sin contar con una beca, porque no tenía estudios terminados. Allá fue muy duro, pero muy emocionante también; con el tiempo, las cosas cambiaron y obtuve beca del gobierno británico.

—¿Por qué te fuiste?

—Tenía muchos deseos de conocer el mundo, de contar con una buena preparación musical. Me quedé en Londres porque no llevaba mucho dinero y no sabía que todo fuera tan caro; ya no me pude mover de ahí y empecé a conocer gente padrísima, músicos muy buenos que me ayudaron en mis estudios de flauta.

—Tú aprendiste flauta y piano...

—Sí, el piano desafortunadamente no llegué a dominarlo como me hubiera gustado, un poco por razones circunstanciales, por no tener un lugar fijo dónde vivir: cargar con un piano no es fácil, creo que por eso elegí la flauta. Cuando conseguí el apoyo del gobierno británico empecé a dejar la flauta, pues ya tenía mucha ilusión por la composición. Me gradué como compositora en Guildhall School of Music, y ahí mismo terminé mi posgrado en 1987. Aunque seguía tocando, cada vez mis estudios eran más demandantes y me interesaba concentrarme en escribir mis obras; ya tenía algunas y quería que se tocaran. En esa escuela existía muy buena disposición hacia los compositores y excelentes intérpretes. Contábamos con un laboratorio donde podíamos escuchar las piezas y además se nos prestaba la orquesta; había un gran estudio de grabación y todo lo que hacíamos lo escuchábamos, además de una biblioteca donde había muchas partituras, grabaciones, libros. Para mí era fantástico.



Hilda Paredes, 1995. Foto de Tony Hutchins.

—¿Tardas mucho en componer una obra?

—Desde que regresé a Londres tardo más que antes. Creo que el cambio me ha afectado de manera positiva; sí puedo escribir rápido, pero ahora voy lento porque estoy depurando y encontrando cosas para mi propio lenguaje. También influye que en este momento no doy clases y no llevo la carga de trabajo que tuve durante mi estancia en México, hasta hace un año.

—¿Estás dedicada sólo a la composición?

—En este momento, sí. Bueno, sostengo algunos asuntos de trabajo en México porque no quiero irme como me fui antes. Tengo un compromiso con la UNAM para dar cursos. Esta institución me otorgó una beca para componer un determinado número de obras. La que terminé en diciembre se estrenó en Estados Unidos y se tocará en Europa en septiembre. Ahora escribo una pieza para orquesta, por encargo de la OFUNAM y se escuchará en noviembre, en México. Hay algunos proyectos con una orquesta en Londres. Tengo un encargo para clavecín; este año y el que sigue están cubiertos.

—¿Por qué dijiste que no te quieres ir como antes?

—Porque me fui y no mantuve ninguna relación con México; regresé después de once años y me sentí extranjera en mi propia tierra, y no se siente bonito. No me quiero desvincular del país, que tiene sus problemas, que conocemos, pero también posee muchas cosas muy hermosas; además, mi familia está aquí.

—¿Has pensado por qué decidiste saltar a compositora?

—Ya no podía ser flautista. Me gustaba mucho tocar y extraño el contacto con el público; para mí es la parte sensual de la música, pero el repertorio flautístico no me entusiasmaba demasiado. Me gustaba lo que era la música barroca y en un momento dado me incliné por estudiar flauta travesa con el repertorio contemporáneo, pero no hay las grandes obras maestras que existen para las cuerdas y el piano, por ejemplo; sentía un hueco en mí. Además, como creadora soy más fiel a mí misma y lo hago mejor. Dejé la flauta hace diez años, cuando empecé a escribir obras para orquesta; es muy intenso componer, la energía se gasta, y para ser buen ejecutante es necesaria esa energía.

—De tus estudios en el extranjero, ¿destacarías como fundamentales los que hiciste con Donatoni?

—Sí; mi experiencia con Donatoni fue importante en el sentido contrario al que uno pudiera pensar: en la medida en que no me funcionó, me sirvió para definir que mi camino era otro. Alguien muy importante para mí, entre el 82 y el 84, fue Peter Maxwell Davies: un ser impresionante, de gran lucidez; recuerdo que después de la primera clase que nos dio, yo no pude dormir. Luego seguí otros cursos, uno de música para cine, con Richard Rodney Bennett, muy completo y emocionante. Respecto a Donatoni, no comulgué con sus ideas; yo ya había desarrollado cierto lenguaje propio y, aunque era muy interesante su manera de trabajar, exigía que uno lo hiciera igual que él. Yo no podía, puesto que estaba encontrando mi propia expresión.

—¿Qué maestros están más presentes en tu obra?

—Muchos. Yo espero que sus influencias estén asimiladas en mi propio lenguaje: músicos como Debussy, Stravinski, Webern, Ligeti, Lutoslawski, han sido importantes para forjar mi propio lenguaje; al estudiarlos he aprendido a resolver ciertas cosas.

—¿Cuántas obras has escrito hasta ahora?

—No sé. No las he contado, tendría que revisar mi catálogo. Los compositores olvidamos el número de obras porque estamos pensando en la siguiente, en las que

Fragmento de *Sonetos Eróticos* para flauta en do, flauta en sol, soprano, guitarra y arpa, de Hilda Paredes. Reproducido con la autorización de Ediciones Mexicanas de Música.

fáltan por hacer. Hay años que he escrito tres y otros que he hecho diez en quince días. El año pasado me dediqué a mi requiem del todo; en 1991 me concentré únicamente en mi ópera *La séptima semilla*, que me tomó diez meses. Todo depende del tamaño de la obra.

—*Revisando tus distintas etapas, ¿qué obras te gustan más?*

—¡Híjole! Le tengo un afecto especial a la obra *El prestidigitador* (1988), para tres clarinetes y dos percusionistas. La hice para una coreografía; fue el primer encargo que recibí. Tengo afecto especial por una obra anterior que tampoco se ha tocado en México; por razones personales estoy muy unida a ella: fue la primera obra grande que escribí y significó mi ruptura con la flauta. Es para orquesta de cámara, coro femenino y mezzosoprano y está basada en un poema de Séferis, que se llama *Fuegos de San Juan*, y así titulé la obra. No se ha oído en ninguna parte, salvo en 1984, en la escuela, y desde entonces la tengo un poco desatendida. Desde luego me emociona mi ópera de cámara (*La séptima semilla*), que se va a grabar este año en Europa, y de la que ya hay disco en los Estados Unidos. Lo más reciente es la obra que terminé en diciembre, un homenaje a la pintora Remedios Varo, para ensamble de cámara; se estrenó en enero, la revisé ya, y se volverá a tocar en Europa, en septiembre. Antes hice el requiem pagano titulado *En el nombre del padre*, en donde integro una parte del poema *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, de Jaime Sabines. Es una obra en cinco partes, para octeto vocal, cuatro percusiones y piano, con la idea de que Tambuco la estrene este año.

—*La poesía tiene mucha presencia en tu obra, ¿verdad?*

—Sí, es fundamental, un respiro que me aleja un poco de la música y me devuelve a ella porque es música con significados.

—*¿Cuando quieres descansar de la música lees poesía?*

—Sí. Tengo más libros de poesía que de novela.

—*Cuáles serían tus retos actuales respecto a la composición?*

—Cada obra lo es. Y si no existe el reto, no es interesante. En este momento, la preocupación es la obra que estoy escribiendo y hallar elementos que me sorprendan. Cuando termino una pieza aprendo y guardo cosas que puedo volver a utilizar. Busco lo que no he hecho todavía y a veces me sorprende cómo van surgiendo nuevas sonoridades, nuevos manejos de la orquesta, de la estructura musical. En esto último me ocupo bastante y he ido diseñando varias maneras de armar la arquitectura de mis obras.

—*Como mujer, ¿te ha sido difícil el camino de la música contemporánea?*

—No en este momento. Siempre hay comentarios y tonterías de gente que no vale la pena tomar en cuenta. Estamos viviendo otros tiempos, las dificultades como fémina no tienen que ver con la música; el problema de la mujer en la sociedad tiene que ver con un todo: salud, condiciones idóneas y apoyo sustancial para

una vida cotidiana como ser humano; lo vemos en nuestro país. Pero en este momento hay muchas mujeres compositoras, y eso es algo que hay que aplaudir.

—*¿Piensas quedarte en Londres definitivamente? ¿Qué país te sienta mejor, México o Inglaterra?*

—Europa en un sentido de profesionalismo y eficiencia. México en calidad humana. Ya hice a un lado la preocupación por decidir dónde establecerme; así me tocó, ni modo; si se me abren las puertas allá, no puedo cerrarlas. Me formé en Inglaterra, pero por otro lado siento una responsabilidad con México.

—*Entonces ¿vivirás viajando continuamente?*

—Creo que me voy a comprar un avión... mejor no: no me vaya a pasar lo que a Eduardo Mata.

\* \* \*

GABRIELA ORTIZ

(Ciudad de México, 20 de diciembre de 1964)

—*Perteneces a un grupo de mujeres que dieron casi los mismos pasos; el taller de composición con Mario Lavista y Daniel Catán, por ejemplo...*

—Bueno, tuve dos maestros que fueron muy importantes: por supuesto, Mario Lavista y también Federico Ibarra. Hice la carrera en la Nacional (ENM); al Conservatorio solo asistía al taller de composición y a clases de análisis. Lavista e Ibarra son pilares fundamentales dentro de mi formación. Coincidió con que teníamos excelentes compañeros. Eso nos ha consolidado; era competencia, pero de la buena. Había un ambiente padre y promovíamos muchos eventos; organizamos conciertos y de inmediato empezamos a tener contacto con intérpretes de música contemporánea. Nunca se me va a olvidar que Luis Humberto Ramos estrenó una pieza mía cuando yo era alumna del Conservatorio, en el 86; siempre se lo voy a agradecer porque él ya era músico profesional. Asimismo, Horacio Franco o Alberto Cruzprieto fueron apoyos fundamentales, que cooperaron con los alumnos. Porque una manera de aprender es escuchando las obras con un buen intérprete: al principio uno está buscando lenguaje, personalidad, explorando cosas, y cuando no hay una buena lectura de la pieza, uno puede creer que es la obra y a veces no es cierto, es la mala ejecución.

—*¿Cómo llegas a la música?*

—Desde niña. Mis papás estuvieron en el grupo *Los Folkloristas*, fueron de los fundadores. Además, mi mamá estudió piano cerca de 15 años; no se dedicó profesionalmente pero sí tenía una formación sólida. Mi abuelo, el papá de mi papá, era gran melómano. Tenía discos de 78 revoluciones con obras muy de vanguardia

para su época. Siendo médico, tuvo oportunidad de conocer a Mahler en Washington. Mi papá es arquitecto y también un melómano; a veces comenta conciertos para Radio Educación. Cuando quiso incursionar en la música clásica íbamos juntos a la clase de solfeo. Siempre tuve de ellos apoyo incondicional.

—¿Desde chica definiste que querías ser músico?

—No tan chica, empecé con los ritmos populares y toqué el charango y la guitarra, pero oía a los clásicos y estaba el piano ahí; mis papás me sugirieron estudiar música, e inmediatamente me di cuenta de que ese era mi campo. A los catorce años empecé a componer, hacía partituras para piano. Asistí a una primaria maravillosa en la que daba clases Mario Stern; en sexto año impartía un taller de composición, y me encantó inventar melodías. Eso me quedó muy marcado, al grado de que a los quince años ya sabía que no iba a ser pianista, sino compositora. Empecé a estudiar armonía en la academia Tlamatinime, con María Antonieta Lozano; eso fue fundamental porque tuve más herramientas. Cuando acabé la prepa me fui un año a Francia para darme un descanso, pues me entró la crisis respecto a la música, que qué tal si me equivocaba. A los dos meses de estar en París ya estaba de oyente y luego me inscribí en el conservatorio municipal y andaba buscando un piano. La música no la pude dejar ni un rato, pero fue muy bueno poner esa distancia. Ese viaje fue importante porque tuve cercanía con la música del siglo XX; fue todo muy empírico y salvaje, lo que aprendía era por iniciativa propia, porque no tenía guía ni estructura alguna, pues no me había ido con ese propósito. Para mí era importante alejarme y decidir estudiar música no por mi papá —que es un músico de corazón— sino por mí misma. A mi regreso a México, entré al CNM y al taller de composición con Mario Lavista, e hice toda la carrera académica. Luego continué mis estudios en la Escuela Nacional de Música y al terminar sentí que debía irme al extranjero, que necesitaba otra perspectiva. Me fui con una beca del Consejo Británico y luego con una de la UNAM y estuve cinco años en Inglaterra, donde realicé la maestría y el doctorado.

—¿Qué revisión harías de esos cinco años?

—Hubo dos cosas fundamentales; una, cortar el cordón umbilical con Mario, porque tenía con él una relación muy estrecha, apenas llevaba tres compases y ya quería que él los viera. En Londres, en Guildhall School of Music, me encontré con maestros cuya presencia no era tan fuerte y eso me hizo madurar. Ya en el doctorado, en la City University de Londres, estaba yo sola, haciendo investigación.

—¿Qué profesores y compositores fueron importantes allá?

—Robert Saxton fue útil en mi transición para dejar de ser alumna. Cuando llegué al doctorado ya sabía qué quería componer, iba muy armada. Otra de las razones para estar en Inglaterra fue el contacto con la música electroacústica; creo que soy de las pocas compositoras mexicanas que trabaja la electroacústica.



Taller de composición de Mario Lavista. De izquierda a derecha, de pie: Luis Fernando Durán, Rosa Guraieb, Luis Jaime Cortez, Ana Lara; atrás, sentados: Armando Luna, Mariana Villanueva y Gabriela Ortiz. ca. 1987.

—¿Por qué te interesó la música electroacústica?

—Me importa la música electroacústica como la electrónica, no estoy casada ni con la una ni con la otra. Son medios interesantes, con recursos que amplían mi gama creativa. La electroacústica me permite escuchar de manera distinta, jugar con parámetros diferentes, tener más conciencia del sonido. Al hacer música electroacústica invento mis propios sonidos, creo mi propia orquesta. Agudizar el oído de esa manera ha influido mucho en mi música acústica y creo que ambas se han enriquecido. No me arrepiento de nada, como tampoco de tener una base musical



Gabriela Ortiz. Foto de Shantall Rosas Corián, ca. 1996.

pero no me he acercado al Centro Nacional de las Artes para ver qué tiene. La tecnología es cara y eso nos limita. Claro, yo podría estar buscando residencias en otros países, el problema es que también ha coincidido con el hecho de que tengo encargos acústicos para orquesta, desde que regresé al país, hace un año y medio. Ahora estoy preparando una obra para el Cuarteto Kronos. Va a ser una pieza que involucra elementos escénicos, es acerca del Día de Muertos; probablemente en ella sí haga una parte en cinta, quiero grabar los rezos chamulas, la voz de mi madre, que ya murió, la de Víctor Jara, todo procesado. Se estrenará en abril de 1997, en San Francisco.

—De tus obras, ¿cuáles elegirías como fundamentales?

—Mi carrera es aún muy corta. Profesionalmente empecé a componer en el 86, a los 18 años de edad. Esa primera etapa es la de estudiante, muchas influencias que se plasman en mis obras. Luego vendría mi etapa de transición, en Inglaterra, en una búsqueda personal más profunda y un cambio de estética. Allá me doy cuenta de lo que tengo que ofrecer como latinoamericana, con lo que crecí y me rodea; no se trata de ponerme el sombrero de charro, pero sí de tener conciencia de mi idiosincracia, que no es la misma de un europeo, porque México es un país donde el surrealismo lo vivimos todos los días y enfrentamos la muerte cotidianamente. La pregunta es cómo plasmar eso que percibo y encontrarme a mí misma, asumirme con mi cultura. No tengo miedo de mostrarme como soy. No se trata de rechazar el pasado, sino de asumirlo y dejarlo fluir.

sólida, porque lo que se ha dado mucho en estas nuevas tecnologías es que hay gente que entra directo a la tecnología, y entonces hay ingenieros tratando de componer. Aunque hago música electroacústica, trabajo con los mismos parámetros de la acústica, timbre, ritmo, melodía o texturas.

—¿Cuántas de tus obras son electroacústicas?

—Bueno, he escrito mucho para instrumentos solistas y cinta, casi todo lo hice en la universidad en Londres, porque ahí tenía acceso a un estudio muy bueno.

—Y en México, ¿qué equipo tienes?

—Tengo un equipo no completo, porque es muy caro. Uno se va adaptando a lo que hay. La UNAM tiene algo de equipo,

## MARCELA RODRIGUEZ

(Ciudad de México, 18 de abril de 1951).

—¿La familia te acerca a la música?

—La música estaba latente desde que nací. El ambiente familiar era muy musical pero muy caótico al mismo tiempo; había música, pero no de concierto, era parte del relajamiento. Tuvimos clase de piano; me acuerdo que hacíamos cola, pues somos ocho hermanos. En realidad, los que acabaron tocándolo fueron los hombres porque se lo apropiaban. Yo me quedé con la guitarra porque no me llegaba el turno del piano. Esa es una de mis frustraciones. Luego sí lo estudié, para quitarme esa espinita.

—¿A qué edad empezaste con la guitarra?

—Formalmente a los 18 años y terminé la carrera. Estudié ocho años. Aunque nunca estuve muy de acuerdo con la técnica guitarrística que llevaba en la escuela, fue una disciplina muy importante, porque practicaba de seis a ocho horas diarias. Siempre tuve facilidad para tocarla, pero no me satisfizo el instrumento. Iba encaminada a ser ejecutante y me encantaba tocar música antigua, sobre todo a Bach y obras del Renacimiento, fue lo que más me atrajo, así como Villalobos y Ponce, pero era muy limitado el repertorio guitarrístico; eso me frustró. Iba a un concierto de guitarra y me aburría; pensaba: "Si a eso me voy a dedicar y me aburre, qué va a pasar conmigo". Tuve una crisis y a los 22 años me fui a París y allá conocí a Leo Brower: fue él quien me introdujo a la composición. Cambié radicalmente. En el 76 llegué a México directamente a estudiar composición. Coqueteaba todavía con la guitarra, durante dos años ofrecí conciertos, y luego la dejé. Aprendí con María Antonieta Lozano y Leo Brower, quien venía cada año a dar cursos de composición. Ella me dio la parte académica y él me llevó al aspecto creativo; arranqué un poco sola y acompañada. La gran escuela fue el teatro, porque mis primeras obras fueron para esa disciplina.

—Con Jesusa y Julio Castillo...

—Empecé con Julio Castillo. Mi primera obra fue para la Compañía Nacional de Teatro, de Bellas Artes. Yo me moría de nervios, pero trabajé muy a gusto; hubo un resultado un poco ingenuo, pero bonito. Ahí empezaron a salir obras de teatro, cosa que me ayudó en el oficio, porque veía mis piezas y hacía autocrítica. Claro que la gente de teatro en ese momento me aplaudía más de lo merecido, porque no conocían mucha música de concierto. Obviamente, no me dejaba llevar por esos elogios pues me daba cuenta de mis limitaciones, pero al mismo tiempo me emocionaba de poder caminar sola. Siempre he sido muy autodidacta; a partir de los consejos de Leo y María Antonieta ya caminé sola.

—¿Componías para guitarra?

—No, le agarré una aversión espantosa. Mi primera obra fue un atrevimiento, porque la hice para cuarteto de cuerdas, que era lo más difícil; me divertí mucho, pero era un mamarracho. Fue para la obra de Ionesco, *Qué formidable burdel*, que dirigió Julio Castillo, y Jesusa, mi hermana, hizo la escenografía. Todas esas han sido experiencias muy interesantes para mí, fue un poco ir con los ojos entrecerrados. Por otro lado, he colaborado con casi todos los directores de teatro en México, también por eso me atreví a hacer una ópera.

—*Eres de las pocas mujeres en la ópera...*

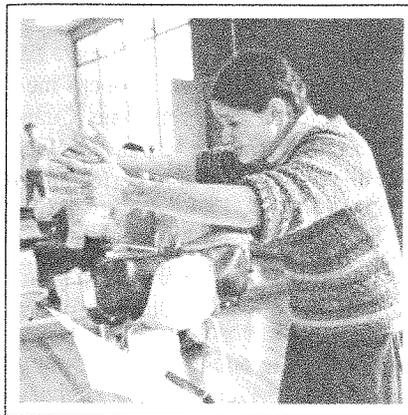
—Sí, también están Hilda Paredes y Alicia Urreta, que dejó una inconclusa. A mí el teatro me lanzó a la ópera. Nunca quise ser actriz, ni directora teatral, mi arma era la música.

—*¿Quiénes más han sido tus grandes guías?*

—Ha habido varias etapas, y uno va cambiando conforme aprende más. Hace algunos años estaba muy deslumbrada por Ligeti; ahora me sigue gustando, me impresiona porque tiene unas ideas muy claras y geniales. Me atrae mucho su textura, su manera de hacer minimalismo, muy diferente al norteamericano; siento que éste es interesante, pero surge más de la música popular y el de Ligeti es más intelectual y estructural. De Giacinto Scelsi en un tiempo me impresionó su pulcritud; no es de mis pasiones pero me llama la atención su sencillez para hacer las cosas. De los compositores de este siglo uno de los que más me han impactado es Stravinski. Es decir que, después de pasar por todas las vanguardias, lo escucho y digo que sigue siendo genial. Analizo la orquestación de *El pájaro de fuego*, cómo maneja las cuerdas y los alientos y me convengo de que fue un innovador. Me gusta más Stravinski que Schoenberg. A mí el serialismo se me hace algo muy árido, hay gente a la que le apasiona, aunque ya no tanto como en la época de las vanguardias. A mí me deja fría. Hace 15 años hice un concierto para guitarra y orquesta; todo era se-

The image shows a musical score for a quartet. It consists of four staves: Clarinet, Bassoon, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'RAPIDO'. The Clarinet part has a melodic line with some grace notes. The Bassoon and Violoncello parts have long, sustained notes. The Piano part has a complex, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include 'mf' (mezzo-forte) and 'loco' (ad libitum).

Fragmento de *Suite* para clarinete, fagot, cello y piano, de Marcela Rodríguez. Reproducido con la autorización del CENIDIM.



Marcela Rodríguez.

rial, y nunca lo terminé. Tenía un vacío, un frío que no me gustó. Claro que hay obras maravillosas de Schoenberg, de Berg y Webern; bueno, la *Suite lírica* de Alban Berg es una de las obras más apasionantes de este siglo, pero no me metería al serialismo. Cuando analizo a Stravinski siento que me da frescura. Esto me ocurre desde hace dos años; sigo aprendiendo de él.

—*¿Crees que esto mismo les suceda a tus contemporáneos?*

—Creo que a todos nos impresionó la vanguardia, allá en las décadas de los setenta y ochenta. Fue importante que existiera para que se rompieran los parámetros.

Gracias a esas corrientes ultramodernas ahora vivimos este pluralismo. Hacía falta el rompimiento, pero creo que quedó poco de esa época, hay mucho en cuanto a material, a fantasía; eso es lo que hay que rescatar del vanguardismo. Por ahí viene una renovación que muchos llaman neorromanticismo, pero tampoco lo es; quizás fuera el posmodernismo, tan llevado y traído. Yo creo que ese posmodernismo es trabajar con lo antiguo, trayéndolo a nosotros, porque no podemos evadir nuestra historia.

—*¿Cuál es tu disciplina para componer?*

—Me levanto, me desayuno y me siento frente al escritorio, todos los días, de 8:30 a 2 de la tarde. Sigo una rutina; siempre estoy trabajando dos obras, si me canso o me tropiezo en una, le sigo con la otra. Siempre pienso en el día del estreno.

—*¿De qué te alimentas para componer? ¿Dejas de escribir?*

—Fíjate que yo soy muy compulsiva, escribo sin parar. Me digo a veces que estoy saturada, que voy a descansar un año, pero no puedo, es una necesidad. Y sí; estoy muy llena de ideas. Casi no escucho música, lo hago en ocasiones para documentarme, pero me desespera sentarme a oír un disco, me gusta más ir a un concierto. En general me nutro más de la vida, de las pasiones, de las tristezas. Mi material es volátil, tiene que ver con estados de ánimo. Últimamente la música popular me está llamando la atención. Por ejemplo, ahora estoy haciendo un cuarteto de cuerdas donde retomo algo del mariachi mexicano, porque siempre me ha llamado la atención la manera en que tocan el violín. La realidad también me influye para componer. No puedo estar alejada de lo que ocurre en México. La gente se muere de hambre, la calle es un circo. Esas vivencias las traduzco a mi lenguaje musical.

—¿A qué composiciones tuyas estás más ligada?

—Mi ópera *La Sunamita* me dejó muy marcada. También el Concierto para flautas dulces y orquesta. Son obras en las que aprendí mucho. Con la ópera me di cuenta de que lo que conocí en el teatro lo quise aplicar a cada personaje. Cuando escribía la música me sentía más gente de teatro que de música, y pensaba en los actores y cómo los manejaría el director. No siento que sea una obra perfectamente bien hecha, pero creo que logré cosas.

—En ópera, ¿por qué no has repetido la experiencia?

Tengo muchas ganas de hacer otras óperas de cámara. Esa inquietud la guardo desde hace dos años; estoy recopilando libretos, quiero obras con dos o tres personajes y pocos instrumentos, quizás cuatro o cinco.

—¿Cuál sería el tema?

—El problema es el libreto. Sí tengo varios y los estoy leyendo y releiendo. Pero los escritores metieron más personajes y eso me asusta. Mi idea es hacer ópera de cámara pequeñísima, y creo que en México la necesitamos. He conversado con varios músicos para que hagamos una serie de mini óperas de cámara, porque en el idioma español no tenemos tradición de ópera. Las óperas tradicionales son muy caras, y sólo tienen tres o cuatro presentaciones. Sería interesante experimentar con obras de cámara para descubrir en México nuestro ritmo de lenguaje, con temas nuestros y actuales. Lo extraño es que no hay libretistas; en el país hay temas de sobra, lo que nos falta es la mancuerna músico y escritor.

—¿Ha sido difícil para ti desarrollarte como mujer en la música contemporánea?

—El país en eso es una maravilla. Afortunadamente tenemos mucha suerte las mujeres mexicanas. Más que en otras naciones, en México se tocan muchas obras hechas por mujeres. Mi experiencia en Alemania es que ellas están demasiado organizadas pero en un rincón, no se han querido mezclar. Por fortuna, en México no hacemos ciclos de mujeres; empezó Alicia Urreta a promoverlos, en una época en que se necesitaban porque andábamos muy desperdigadas, y ni nos conocíamos. Ella nos reunió. Ahora las orquestas están muy abiertas a recibir obras. No se fijan si la escribió un hombre o una mujer, sino en la calidad del trabajo. En Europa hay más machismo en este aspecto, una mujer compositora es algo más extraño que en México. Los mexicanos tenemos voz propia, pero la música permite ese pluralismo.

\*\*\*

## GRACIELA AGUDELO

(Ciudad de México, 1945)

—¿Hay una influencia familiar que te lleve a la música?

—Sí; nací en el seno de una familia de artistas. Mi madre era pianista, pero en su generación las aspiraciones artísticas de las mujeres eran opacadas por el matrimonio y los hijos. Ella fue una buena pianista que se dedicó a cuidar a sus niños. Yo crecí escuchándola, sentada debajo del piano. Mi padre era poeta, un hombre muy sensible e imaginativo.

—¿A qué edad definiste que querías dedicarte a la música?

—Siendo adolescente. Al entrar a la preparatoria le dije a mi madre que iba a estudiar música. Aunque ella me introdujo en esa disciplina, se llevó una sorpresa cuando le di la noticia. Me propuso que hiciera leyes, periodismo, pero yo quería la música, aunque también deseaba ser bailarina. A los 14 años entre a la Nacional (ENM). Me casé y no concluí la carrera de pianista. Ya casada y con mis dos hijas pequeñas, ingresé al Taller de Composición de Carlos Chávez. En ese tiempo, el maestro se había retirado; quedaron en su lugar Héctor Quintanar y Mario Lavista. Estudié con ellos, fui de la última generación de ese Taller.

—Tu carrera se orientó a los niños, como pedagoga...

—Sí, pasé veinte años dando clases de iniciación musical a niños en edad preescolar. Llegué a esta actividad de modo accidental. Empecé a trabajar con niños en Yamaha, que en esa época tenía un matiz distinto en relación con la enseñanza. Ahí me inicié en la pedagogía y me gustó; luego llegaron más ofrecimientos para dar clases a escolares. De ahí concebí mi método GAM que se está editando ahora, en coedición de la ENM y el CENIDIM.

—¿Falta un método para motivar musicalmente a los niños?

—Sí. Creo que hay chicos muy talentosos, orientados a la música, con buen oído y gran sensibilidad, pero que, por la influencia de la televisión y la radio, se desvían; toda su musicalidad se pierde porque toman gusto por una especie de música que no lo es, que se introduce a la fuerza a base de publicidad. También los maestros necesitan apoyo; he conocido muchos de ellos que no saben qué método llevar. Existen libros extranjeros de una factura excelente, pero no van de acuerdo con las necesidades del niño mexicano y latinoamericano. Como maestra, yo misma viví esas carencias y necesidades de los chicos. Por fortuna, me apoyaba en la composición y hacía canciones que se aplicaran a mi requerimiento pedagógico.

—¿Cuánto tiempo dedicaste a escribir el libro?

—Los últimos años. Allá por el 88 hice acopio y escribí canciones y metodología para la enseñanza, con el fin de aplicarla yo misma. En aquel año estaba por retirarme de esto, porque la composición me demandaba más tiempo y tenía una ex-



Graciela Agudelo.

perencia más lograda en este campo; decidí que antes de voltear esa página de mi vida, reuniría el material que utilicé durante esas décadas y lo depuré. Es un método para los dos primeros años de iniciación musical.

—*Todos estos años, ¿le quitaron tiempo a la compositora?*

—No, para nada. Siempre compuse, lo hice desde que estaba en el Taller y no lo dejé nunca. Terminó una pieza y empiezo otra. Para los niños escribía poco a poco una o dos cancioncitas, que no quitaban mucho tiempo. En cambio, a lo fuerte, mi composición, logré dedicarle toda mi concentración.

—*Tal vez hubieses compuesto más...*

—Quizás, pero siento que se capitalizó. Lo que no compuse como música de

concierto no fue tiempo perdido; mi trabajo para los niños lo hice con mucho amor, porque ellos son un material humano formidable. No lamento nada, fue parte de mi vida.

—*Por años, sin embargo, compusiste dos o tres obras...*

—No me siento una compositora muy fructífera, pero estoy satisfecha porque realizo muchas actividades paralelas a la composición. Ahora mismo, por ejemplo, tengo el cargo de la Secretaría de Difusión de la Escuela (ENM) y estoy encantada; a la par, soy cofundadora del grupo Ónix, un nuevo ensamble de música contemporánea, con los mejores instrumentistas del país. Ónix tocará obras de compositores vivos y dará conciertos con un espíritu académico que pueda brindar apoyo a aspirantes a compositores o instrumentistas. Esto sutrae una buena parte de mi tiempo, pero siento un deber con la sociedad. Amo la música y quisiera dejar una huella de mi labor en cada lugar.

—*En tu catálogo tienes más de 40 obras, quizás más que otras compositoras mexicanas sólo dedicadas a crear...*

—He oído a algún colega que compone once piezas al año, casi una por mes; yo sería incapaz, pues mi manera de componer es revisar y revisar y volverme a cuestionar. No compongo en un estado de conciencia de sólo escribir, sino que medito, maduro, borro y cambio. Dejo en paz la obra hasta que se publica.

—*¿Antes de empezar a componer, ¿de qué te alimentas?*

—No sé si por pertenecer al signo Sagitario o provenir de padres artistas soy una persona solitaria, cosa que me hace extrovertir mi fantasía. Tengo un yo niño muy grande, mi mente anda dando vueltas en mil cosas. Me gusta la naturaleza, soy una persona espiritual y mi mundo interno es muy rico. Muchas cosas me conmueven, me causan una emoción que necesito transmitir y lo hago a través de la música. Soy fantasiosa en la vida de vigilia, como en la de los sueños. Hay algo curioso: cuando tengo el tiempo suficiente para escribir, la cabeza la ocupo en mil cosas. Y cuando estoy con más prisa, que tengo cinco cosas que hacer, me siento a componer y, como olla de presión, cocino mis obras. Eso no descarta los momentos de tranquilidad que uso para la labor más reflexiva y estructural de mi obra. No poseo una constancia, pero sí una disciplina; aunque caótica, es la mía.

—*De tu catálogo, ¿con cuáles obras te identificas y por qué?*

—Con las más recientes, en el sentido de que involucran cierta madurez, refle-

Navegantes del Crepúsculo

IV  
Vértigo

GRACIELA AGUDELO

Fragmento de *Navegantes del Crepúsculo* para clarinete, fagot y piano, de Graciela Agudelo. Reproducido con la autorización de Ediciones Mexicanas de Música.

xión y traen una experiencia vital. Por ejemplo, me identifico con *Cantos desde el confín*, un quinteto para mezzosoprano, cello, piano, percusiones y flauta; la siento muy femenina, aunque el sexo de la creación sé que es rebatible, pero por la inspiración que tiene, el tratamiento mismo y los textos, que son míos, me parece que tiene ese cariz. Está basada en las canciones de las hilanderas, esas mujeres que en Las Cruzadas se quedaban solas, esperando al amado que se había ido a la guerra; tiene ese espíritu de espera. La obra *Parajes de la memoria* para orquesta está basada en las andanzas de mi padre por la selva; él fue oriundo de la Colombia amazónica, y cuando yo era niña él me contaba sus viajes, la exuberancia de la selva, el color de los animales. Eso quedó en mi mente, y escribí una pieza de algo que no conocí, pero que fue una especie de memoria compartida. También me gusta *Meditaciones sobre Abya-Yala*, basada en el nombre de América, el que le dieron los indios de Panamá.

—En el 84 escribiste una obra a petición de Alicia Urreta, y se la dedicaste.

—Sí, fue dos años antes de que muriera. Ella iba a hacer una serie de programas de música mexicana para piano y me llamó. Licha me dijo: “Te he buscado, por todas partes; hace 15 años que te perdí la pista”. Me pidió una obra para ese ciclo; puedo decir que ella, que tenía un corazón inmenso, generoso, me reintegró al medio. Mi obra y las de otras mujeres se tocaron por primera vez en el Foro de Música Nueva; Manuel Enríquez accedió a presentar un programa de puras compositoras gracias a la insistencia de Alicia. Creo que no la hemos defraudado.

—Has impartido clases, has compuesto, eres funcionaria, ¿qué te quedaría por hacer?

—En mi país la música clásica y contemporánea de cámara no tiene todavía el lugar que merece. Ahora, con la creación de Ónix, mi reto va por la música de cámara, por darle un lugar y por acercarla a la juventud. Creo que hay mucho por hacer en México; yo no soy nadie para pretender realizarlo todo, pero las metas que la vida me pone a mi alcance procuro asumirlas. Por otro lado, no soy de quienes creen que el curriculum se hace a partir de haber estudiado con fulano o mengano y en todas partes del mundo. La trayectoria se hace con acciones, nada más.



ANDREA MONTIEL

## DOS POEMAS

### TUS MANOS GOTAS DE AGUA

A Luz María Puente

Tus manos  
gotas de agua  
lluvia  
lirios  
sobre un teclado acuático.

Tus manos  
vendavales  
brisas tejedoras  
sobre un teclado de aire.

Tus manos  
polvo  
arena  
tierra que en el espacio se hilvana.

Solares y lunáticas  
tus manos planetarias y abismales  
un grito sostenido  
en la fugaz cárcel del tiempo.

Tus manos  
sombra y luz  
como tu nombre luminoso  
sobre un teclado en llamas.

## TUS MANOS RÍO

A Jorge Federico Osorio

De aquellas gotas de agua  
de aquella luz iluminadas  
vieron la luz tus manos río  
peces perfectos  
que con la exactitud de las clepsidras  
reptan entre la piel de los bemoles  
y conforman el corazón de las sonatas.

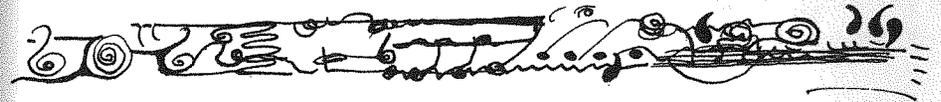
Tus manos río-tiempo  
que espían los contrapuntos  
en la bóveda del universo  
y con blancura de espuma  
convierten al teclado  
en un festín interminable.

Tus manos río-espacio  
que sobrevuelan pentagramas  
acumulando ecos  
síncopas  
oberturas y muerte.

Gemelas manos de la vida  
que transfiguran la música  
en el más profundo canto  
y el lenguaje intemporal del silencio.

## EL CONTRABAJO, INSTRUMENTO DEL FIN DE SIGLO

ENTREVISTA A STEFANO SCODANIBBIO



JOSEP RUVIRA

*Stefano Scodanibbio nació en Macerata en 1956. Además de compositor es uno de los más sobresalientes contrabajistas dedicados a la música contemporánea. Estudió en Pesaro las disciplinas de contrabajo, composición y música electroacústica. Muchos destacados compositores, como Franco Donatoni, Brian Ferneyhough, Vinko Globokar, Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Julio Estrada, Gerhard Stäbler, han escrito obras especialmente para él. Es notable su larga colaboración con Giacinto Scelsi y Luigi Nono, quien en alguna obra ha incluido la indicación "arco mobile à la Stefano Scodanibbio". Aparte de su actividad como solista toca regularmente en dúos con Rohan de Saram, Markus Stockhausen y Terry Riley. De entre sus composiciones destacan el cuarteto de cuerda Visas, que ha sido grabado por el Arditti String Quartet, su ciclo Seis dúos para todas las combinaciones de cuerda, Geografía Amorosa, obra para contrabajo, y Live electronic, encargada por la Trienal de Colonia.*

—Habiendo estudiado composición, ¿qué razón le lleva a escoger el contrabajo como instrumento? ¿Existe el complejo de contrabajista de la novela de Patrick Süskind?

—Empecé a estudiar composición, contrabajo y música electroacústica al mismo tiempo: algo tarde, a los dieciocho años. Escogí el contrabajo porque tenía mucho interés en el jazz, aunque no era lo único que me interesaba, ya escuchaba mucha música clásica y contemporánea. Mi interés por el jazz era muy fuerte, pero no tanto como para que me dedicara a esta música, que requiere una forma de estudio, unas condiciones y un *feeling* especial que hace que te dediques exclusivamente a ella.

Sentí que el contrabajo tenía unas enormes posibilidades. Pese a ello siempre ha tenido un papel secundario en la música occidental, en el clasicismo, el romanticismo. Ese desinterés continúa en este siglo; no hay ni una sola página escrita para contrabajo solo por Stravinski, por ejemplo, ni por la Escuela de Viena, ni siquiera en los primeros años de Darmstadt (Boulez, Nono...). Hubo que esperar a los años sesenta para que se manifestara una especial atención sobre el contrabajo como instrumento solista, gracias a algunos pioneros.

Es posible que muchos contrabajistas tengan ese complejo que Süskind describe en su novela, pero yo no. Todas las características que se consideraban negativas en el instrumento (su tamaño, el grosor de las cuerdas, las distancias largas para las posiciones...) para mí se han convertido en positivas: su gran tamaño permite hacer con él muchas cosas; las cuerdas largas le dotan de un mundo de armónicos que ningún otro instrumento de cuerda posee. Así que pienso que el contrabajo es un verdadero instrumento del fin de siglo, porque en él se concentran muchas cosas de la tradición de cuerdas de la música europea y al mismo tiempo todas las innovaciones, las inquietudes y los recursos nuevos que nos han llegado de otro campo, como el jazz, la música africana, la música de La India...

—A veces ha hablado usted de un importante renacimiento instrumental en la música contemporánea de los últimos decenios. Y de un necesario nuevo virtuosismo, muy diferente que el propio de la música clásica tradicional que inauguraron músicos como Liszt o Paganini. ¿En qué aspectos se manifiesta este nuevo virtuosismo?

—Si me he referido en ocasiones a un renacimiento instrumental, ello se debe a la constatación de una práctica que se puede observar en los últimos años. Gran parte de la música compuesta en los últimos veinte años no se hubiera podido escribir sin el aporte de algunos solistas. Lo vemos en Stockhausen, por ejemplo, que se rodea de muy buenos instrumentistas —algunos que forman parte de su familia— y se aprenden su música de memoria; y sólo ellos son capaces de interpretarla. Casi lo mismo sucede con Luigi Nono, con Sciarrino o con Cage. Hay muchos ejemplos de relaciones entre compositores e instrumentistas que han sido riquísimas para la producción de música contemporánea.

Entonces se nos ocurrió crear aquí en Macerata un festival dedicado a este renacimiento instrumental. Digo renacimiento porque todos los instrumentos musicales adquieren el papel de solista. Pero no sólo el contrabajo, también el saxofón, la tuba o la percusión. Con todos se puede hablar el lenguaje de un solista. Esta situación se puede parangonar con la época barroca en los siglos XVII y XVIII, en la que hubo un florecimiento, casi una explosión de música instrumental en músicos como Corelli, Tartini, Boccherini, y más tarde en el romanticismo en Liszt, Chopin, Paganini y más adelante todavía en Rachmaninov... Pero en el actual renaci-



Stefano Scodanibbio.

Fragmento del manuscrito de *Joke* para contrabajo solo de Scodanibbio.

miento del que hablo abundan piezas escritas para instrumentos solos; y eso ha creado un virtuosismo de nuevo cuño. En el nuevo virtuosismo, el concepto de virtud toma unas características diferentes al virtuosismo tradicional. No se trata de velocidad, de rapidez de ejecución. Se trata de un virtuosismo de parámetros (timbres, alturas, dinámicas, ritmos complejos). La inteligencia, por así decirlo, cobra un papel mayor, sobre todo cuando te enfrentas a una obra nueva, que jamás ha sido interpretada y de la que no existe ninguna versión de referencia. Por otra parte, esto es también lo más fascinante de la interpretación contemporánea.

En referencia a esto tengo que decir que Salvatore Sciarrino es uno de los compositores más importantes, por haber llevado este concepto de "nuevo virtuosismo" a su máxima expresión. Sus trabajos para cuerda son para mí lo más importante que se ha hecho en los últimos cincuenta años, aunque también lo que ha compuesto para flauta y otros instrumentos.

—*Salvatore Sciarrino ha compuesto algunas obras para usted. ¿Qué relación artística ha mantenido con él?*

—Para mí es un compositor fundamental y uno de los pocos que constituyen una referencia en los últimos años. Ha creado un lenguaje, un pensamiento musical y un sonido completamente nuevos. Su sonido es absolutamente reconocible a los pocos

segundos de escuchar una obra de él. Sciarrino escribió una pieza para contrabajo, *Esplorazione del bianco I*, y tiene en preparación un concierto para contrabajo y orquesta que no ha terminado todavía; sólo se ha interpretado la primera parte.

—*Muchos otros compositores han escrito también para usted. Uno de ellos es Giacinto Scelsi, para el cual el sonido es el centro de su pensamiento musical.*

—Hay varios compositores que han escrito obras para mí. No podría nombrarlos a todos. He trabajado con Scelsi, aunque no haya compuesto especialmente para mí. Lo conocí en el año 1982 y pasamos mucho tiempo juntos en su casa trabajando y reflexionando sobre su obra y sobre la música en general. Se trataba de un compositor "fuera de serie" y atípico. Como sabes, pertenecía a la aristocracia. Lo importante es que tenía una técnica muy particular, improvisaba sobre un pianoforte que podía tocar cuartos de tono, y luego grababa sus improvisaciones y las transcribía o las hacía transcribir a otros. Era una manera de componer que entonces escandalizaba y todavía escandaliza a los académicos, aunque no debiera hacerlo. Por cierto, ha sido el primero en la tradición musical europea en utilizar este tipo de recursos. Su influencia sobre mí no es directa. No es que me haya influido en mi manera de componer, pero su pensamiento, su figura, su persona sí me han impactado.

—*A menudo ha aludido a la necesidad de "plasmarse un sonido además de ejecutarlo, de hacerlo sensible". Para ello introduce en sus recitales la creación de un ambiente de luz, gestualidad y otros elementos. ¿En qué medida se vincula todo ello a la expresión del sonido?*

—Eso de *plasmarse un sonido* se conecta a mi experiencia con Giacinto Scelsi. Fue él quien habló por primera vez de ese sonido redondo, esférico o circular, frente al sonido horizontal que tiene un comienzo y un final. Para él mismo tenía mucha importancia; dice incluso que se curó de una enfermedad escuchando un único sonido de una sola nota. Antepone el sonido a la nota.

El tema de la gestualidad es más complejo. En un concierto aparecen varios tipos de gestualidad: una teatral, como la de Mauricio Kagel, y una intrínseca al sonido. No conviene olvidar que cada sonido se manifiesta con un gesto. Una famosa frase de Stravinski dice que "se oye también por los ojos"; por eso la vista es también un elemento importante para oír música. Hay que pensar que el sonido se produce a través de un gesto. Eso ya comporta una gestualidad que puede ser más o menos dramática pero es, sin duda, importante en el concierto.

—*¿Podría hablar sobre su colaboración con el compositor mexicano Julio Estrada?*

—Ha sido una relación muy importante, y lo sigue siendo. Estrené en 1988 su obra para contrabajo solo *Yuunohui'nahui*; cuando la vi por vez primera la consideré inejecutable. Fue una verdadera aventura introducirse en ella. No sólo por su dificultad, sino por el mundo nuevo que se revelaba en esa música. Estoy convenci-



Terry Riley.

do de que la música de Julio Estrada supone para la música europea una de las escasas corrientes de aire fresco de los últimos tiempos. Mi colaboración con él continuó con su ópera radiofónica *Pedro Páramo*, donde el uso del contrabajo llega hasta el extremo de ponerlo sobre una mesa y tocarlo con dos arcos, consiguiendo una expresión completamente nueva de este instrumento.

—¿Qué importancia ha tenido el compromiso ideológico de la vanguardia musical italiana con la creación, por ejemplo en el caso de Luigi Nono, con quien también ha colaborado usted?

—Para mí la experiencia de colaboración con Luigi Nono fue muy importante, aunque no haya afectado mi manera de componer. Pero la figura de este compositor y la belleza de su música han sido imprescindibles para mí. Con él practiqué también nuevas técnicas para las cuerdas en general y para el contrabajo. Fue una experiencia parecida a la que tuve con Scelsi, aunque eran dos compositores muy diferentes, incluso opuestos. En ambos se daba una reflexión sobre el sonido como un tema central. Luigi Nono siempre ha estado buscando lo nuevo. Al contrario que muchos de sus contemporáneos, que al final de sus vidas han vuelto al pasado o han reconsiderado su trabajo como si retomaran sus amores juveniles, Nono siempre siguió hacia adelante en una actitud de progreso. Hasta ahora a mí me sucede lo mismo: todo lo nuevo me llama la atención.

Esto me conduce a la reflexión sobre la ideología subyacente en cierta vanguar-

dia musical. Aunque yo no tenga compromisos políticos, como le pasaba a Luigi Nono, siempre he mantenido una tendencia utópica muy primaria. Esto se relaciona con una especie de ópera que preparo sobre el concepto de utopía, pero no en el sentido renacentista de la palabra, sino en el que ha podido cobrar en la segunda mitad de nuestro siglo. Centrada ante todo en los movimientos juveniles, comenzando en la *beat generation* y siguiendo con los movimientos de Berkeley de los años sesenta para llegar a mayo del 68 en París y a los movimientos de los años setenta en Italia y Alemania. El año 77 supuso en Italia el último año de *revolta* de utopía colectiva, cuando muchas cosas eran posibles, al menos a nivel del deseo y del pensamiento.

La utopía no prefigura aquello que acontecerá en el futuro, no es algo que nos conduzca a una visión determinista, ni nos marque un camino concreto; al contrario, convierte el pasado en movimiento positivo. A este propósito me gusta citar una frase de la escritora María Zambrano que dice que “la utopía es la belleza irrenunciable”. Hay que desecher la interpretación de la utopía como lo no logrado o lo inalcanzable; ella esta aquí y ahora, no es una meta, un fin; es más bien un proceso. Como decía Walter Benjamin, se aparta del futuro y otorga otro sentido al pasado. Se trata también de algo que se opone a la nostalgia, entendida como pérdida. Tiene un carácter positivo.

—Usted se ha referido a un cambio operado en la música contemporánea, consistente en anteponer el resultado frente al proceso, la teoría o el método compositivo, más valorados hace años por la vanguardia. ¿Puede explicarnos algo de ello?

—Muy a menudo hablo de mi música como música autobiográfica. No se trata de una música abstracta, pura, sin relaciones, de una música sólo de intervalos y notas. La relación entre música y vida, que ha sido tratada por muchos autores, me ha interesado siempre. Para mí tal relación se me aparece como una resta, una pérdida. Es el contraste entre el arte que se aparta de la vida y la vida que se aparta del arte. Es lo que ha sucedido en parte con la música contemporánea: hubo un momento en que se daba mayor importancia al proceso o al método compositivo que a la obra en sí. Fue un momento importante en la historia de la música y de las artes, pero para mí ya no tiene mucho sentido, ya que lo que cuenta es la materia sonora, el resultado. Compositores como Ferneyhough o Nunes le han dado mucha importancia al proceso, a la metodología, a los conceptos, frente a otros como Scelsi que nunca les dio ninguna importancia. Pero ¿qué decir de compositores como Xenakis? Sus resultados son impactantes pero en él están vinculados a un trabajo teórico enorme.

—A veces encontramos entre los instrumentistas cierta especialización en una u otra escuela musical. Su trabajo, sin embargo, es muy extenso, ya que puede cola-

borar con músicos como Terry Riley, muy interesado por la improvisación y las formas sencillas, y con alguien tan complejo como Brian Ferneyhough. ¿No tiene alguna preferencia?

—He trabajado como especialista con compositores de todo tipo. Por ejemplo, Ferneyhough compuso para mí una obra de contrabajo que puede que sea una de las más importantes que se haya escrito para este instrumento. Y, por otro lado, ahora he iniciado una colaboración con Terry Riley, donde la improvisación es fundamental, como sucede en mis colaboraciones con Rohan de Saram. Me resulta difícil decir dónde me siento más a gusto. Me gusta trabajar varios campos.

—¿Ha sentido alguna vez la tentación de dedicarse sólo a sus composiciones?

—La tentación de dedicarme exclusivamente a mis obras es a veces muy fuerte, pero siento que todavía no ha llegado este momento. Como compositor no puedo

MB: Quizá no le entendí pero, ¿dijo usted que le gustaría trabajar en una nueva pieza en vez de hacerlo en una pieza vieja? ¿Qué quiso decir con eso?

JC: Bueno, usted ha estado usando la música del contrabajo para el cello...

MB: Ah, claro, eso es lo que quiso decir.

JC: Así que pensé que sería mejor escribir una nueva pieza para el cello.

MB: Para *Ryoanji*, con el mismo título. Ah, sí. Ah, ya veo.

JC: En vez de que usted lo haga con la música para contrabajo. Me parece que es más sensato.

MB: Sí. Es más sensato.

JC: Es lo que quise decir. He escuchado a otro contrabajista, no en Perugia sino en...

MB: ¿En Japón?

JC: No, en Florencia. Usted debe conocerlo. Stefano Scodanibbio... tocó de una manera hermosa. Tocó *Ryoanji* absolutamente... mejor que nadie a quien yo haya escuchado.

MB: ¿Cantó?

JC: No. No se molestó con eso. Eso es algo que Joelle podría hacer, así que quiso que yo hiciera ambas cosas.<sup>1</sup> Pero Joelle no toca el contrabajo tan bien como Scodanibbio. Tampoco Frances-Marie Uitti. De hecho no he escuchado un contrabajista mejor que Scodanibbio. ¡Quedé tan asombrado! Y creo que cuantos lo oyeron se asombraron también. Muchos músicos, enfrentados a la libertad que proporciona mi notación, o mis instrucciones, se toman —bueno, como lo dice Paul Zukofsky en las notas para el programa *Summargarden* del Museo de Arte Moderno— donde les doy un poco de libertad, se tomán más, y así sucesivamente, hasta que la pieza está muy alejada de mi trabajo original. Y este es cierta-

negar que he aprendido mucho más de las decenas de obras ajenas que de los años que estudié composición en el conservatorio, y eso creo que me ha marcado mucho. Sin embargo, en los últimos años estoy tratando de reducir el repertorio, restringiéndolo a aquellas obras que considero realmente buenas. Pero de cuando en cuando también me aventuro en proyectos algo locos, como la transcripción de los *Freeman Etudes* de John Cage, que estaban escritos para violín. Trabajar sobre esta obra me da la oportunidad de sentirme cerca de uno de los grandes músicos de este siglo; y es un trabajo tan complejo y al mismo tiempo tan libre, que abre una puerta sobre el gran mar de la libertad. Eso me apasiona mucho. No es la primera vez que me embarco en la tarea de hacer transcripciones, también las hice con obras de Estrada para violoncello; incluso tengo pendiente hacer una transcripción de *Rebounds* de Iannis Xenakis, que es para percusión. Y estas cosas, que deberían

mente el caso con muchos músicos, de modo que en vez de hacer un solo y hacer tres grabaciones de él, que es parte de mis instrucciones para *Ryoanji*, eligen a otros tres músicos con instrumentos diferentes y hacen una especie de ensamble de cámara, que no es lo que yo tenía en mente. Lo que yo tenía en mente era una persona convirtiéndose en cuatro personas, ¿eh? y luego tocando de este modo complicado, una sobre la otra. Y eso fue lo que hizo Scodanibbio. Se critica a sí mismo, la manera en que lo hace, y cada año mejora la cinta con la que toca, de modo que no considera terminada la pieza. Siempre la está llevando más allá. Es realmente extraordinario. Eso creo yo. Así que he decidido escribir una pieza microtonal para él, usando (*señala notas con flechas*) esta clase de notación. Escribir tres piezas así para él, que luego tocará consigo mismo. De modo que va a estar rodeado de, digamos... habrá dos contrabajos parados a cada lado de él mientras él toca en el del medio. Y todos se oirán al mismo tiempo... a través de tres bocinas. Creo que sería maravilloso si las bocinas no estuvieran muy amplificadas, de modo que el instrumento en el que él tocara no estuviera amplificado. O quizá, aún no lo sé, quizá sólo un poco de amplificación para los otros contrabajos, para que uno pudiera oír a los tres como si estuvieran juntos. De hecho estoy pensando en la experiencia de una de las piezas de Feldman...

(Traducción de Juan Arturo Brennan)

<sup>1</sup> Joelle Léandre, para quien Cage escribió la parte del contrabajo de *Ryoanji*, para contrabajo solo y vocalise *ad libitum*.

Tomado de: *John Cage in conversations with Joan Retallack, MusiCage*, Wesleyan University Press, 1996.

ser un complemento de mi trabajo, se convierten al final en la ocupación principal.

Tocar la música de los demás frecuentemente es una cuestión de mercado. El mercado de la música contemporánea me exige que interprete a los más conocidos, Xenakis, Cage, Donatoni, etcétera, y en festivales, por ejemplo, obras nuevas de jóvenes compositores, que también es justo, aunque me quite tiempo para mis composiciones. También debo confesar que cuando toco mi música puedo llegar a niveles que no alcanzaría con otras piezas.

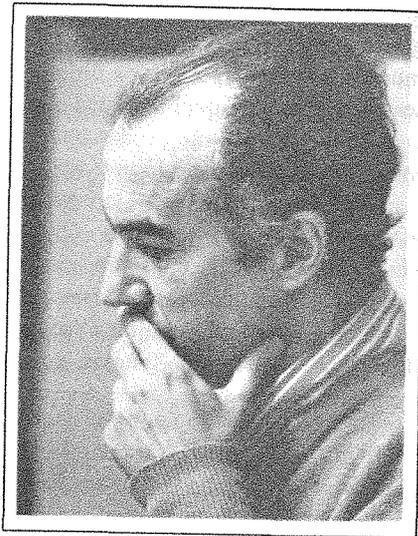
—¿Cree que los compositores conocen realmente las posibilidades del contrabajo cuando componen para este instrumento?

—Desde luego me he encontrado con obras de compositores que no conocían bien el instrumento. Mi reacción casi siempre ha sido bastante clara: me he negado a tocarlas. En alguna ocasión esto me ha conducido a enfrentamientos dialécticos fuertes. Eso me hace dudar de la autenticidad de algunos compositores actuales. Me hace dudar de la manera de componer como muchos entienden ahora, algo que no es auténtico. Algo que se resuelve sólo en la relación dialéctica entre las notas, en un trabajo de mesa, abstracto, sin relación con la vida y la materia musical. Por ello, como decía antes, entiendo que la vida y la materia musical, sobre todo tocando un instrumento, están íntimamente relacionadas. Mi búsqueda, mis ideas sonoras salen siempre del instrumento, aunque yo no componga con él. Esta es también la razón por la cual yo compongo casi siempre para instrumentos de cuerda, incluyendo la guitarra.

—Aparte de su trabajo como intérprete, usted organiza en su ciudad natal, Macerata, un festival especializado en obras nuevas para solista.

—El Festival de Macerata está básicamente concebido para instrumentos solistas. Se trata de un festival bastante particular, aparte de que sea exclusivamente para solistas. Acuden instrumentistas de todas partes del mundo y se crea un ambiente de comunidad que facilita que se haga música, se hable, y en definitiva se produzca una gran comunicación. El ambiente que se crea en este festival lo echo mucho de menos en otros festivales del mundo, donde todo es un poco frío.

—¿Podría dar su opinión sobre la importancia del contrabajo en otras músicas?



Luigi Nono.

—Es evidente que el contrabajo fue utilizado por primera vez como solista gracias al jazz, y en este siglo. También en el rock —aunque se trata generalmente de bajo eléctrico— hubo grandes instrumentistas. A mí me gustó mucho Jaco Pastorius, al que dediqué uno de mis estudios, y que hizo toda una revolución en su técnica. Me causó mucha impresión verlo tocar en vivo y contemplar cómo algunas técnicas tuyas coincidían con las mías, aunque con el bajo eléctrico. Me parecía un músico extraordinario.

Las llamadas “otras” músicas han tenido mucha influencia en mi trabajo. Yo he crecido, como una buena parte de mi generación, con The Beatles y The Rolling Stones, junto con la ópera italiana que ha sido una herencia familiar, y nunca me avergüenzo de ello. Pero las músicas de otras culturas, como la hindú, tienen la misma dignidad que la música clásica europea. Aunque la definición y el nombre de *World Music* se haya convertido en una fórmula comercial para vender más, esto puede ser una primera etapa de lo que un día sea una música definida por una originalidad que apunta a lo originario, no a lo original, como se entiende normalmente.

—Aunque sea una cuestión muy general, ¿cuál cree que es el desafío de la música en el siglo que se aproxima?

—Uno de los principales desafíos del siglo que se avecina para compositores e intérpretes es luchar para que nuestro trabajo, un trabajo no enfocado a lo estrictamente comercial, sea reconocido y no sea fagocitado por el imperio de los mass-media como la televisión, que está acabando con todo.

Últimamente estoy muy ilusionado con una experiencia que estoy llevando a cabo con Markus Stockhausen. Ya hace algunos años iniciamos un grupo de música intuitiva, un concepto elaborado por su padre Karlheinz Stockhausen, en el que se da una improvisación libre, sin estructuras previas. Hace unos meses tuvimos otro encuentro para interpretar una obra para trompeta y contrabajo, también de su padre. Markus Stockhausen es uno de los músicos más refinados que he encontrado en los últimos años, por ello tratamos la improvisación con el mismo rigor que aplicamos a la música escrita. En nuestro trabajo tendemos a hacer desaparecer las fronteras que hay entre música escrita e improvisación, lo que supone un desafío. Me refiero a la diferenciación entre compositor, intérprete, improvisador, etcétera. Estas fronteras existen para el público, y sobre todo para los organizadores de conciertos y para el mercado. Lo importante debe ser el resultado.



EUGENIO MONTALE  
CORNO INGLÉS

Versión de Rodolfo Alonso

El viento que esta noche toca atento  
—recuerda un fuerte sacudir de láminas—  
los instrumentos de los frondosos árboles y barre  
el horizonte de cobre  
donde listas de luz se tienden  
como aquilones al cielo que retumba  
(/Nubes en viaje, claros  
reinos de allá arriba! / De altos Eldorados  
mal cerradas puertas!)  
y el mar que a escama,  
lívido, cambia de color  
deja en tierra una tromba  
de espumas mezcladas;  
el viento que nace y muere  
en la hora que lenta se ennegrece  
ojalá te tocara esta noche  
destemplado instrumento,  
corazón.

ESA-PEKKA SALONEN: UN MÚSICO COMPLETO

ENTREVISTA DE JUAN ARTURO BRENNAN



*Esta entrevista fue originalmente realizada para el suplemento cultural El ángel del diario Reforma, pero su publicación se vio impedida por la crisis que prácticamente hizo desaparecer a dicho suplemento al inicio de 1995. Así, la entrevista se publica por primera vez en este número de Pauta.*

*Hacia el fin de noviembre de 1994, el Teatro de Bellas Artes recibió a la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles en dos noches consecutivas que produjeron sendos conciertos de alta calidad. Sin duda, una parte significativa del éxito de estas dos sesiones sinfónicas se debió a la recia personalidad y rigurosa musicalidad del director titular de la orquesta californiana, el joven finlandés Esa-Pekka Salonen (Helsinki, 1958). Movido por mi admiración hacia su trabajo musical, sustentada en la audición de sus estupendas grabaciones, busqué a Salonen, y unas horas antes de su segundo concierto, que culminó con una emotiva ejecución de la Segunda sinfonía de Jean Sibelius, tuve una larga y fructífera conversación con él. Parece evidente que, al menos para quienes no somos especialistas en la materia, cualquier exploración de la música de Finlandia debe partir, necesariamente, de la figura monumental de Sibelius (1865-1957), y es precisamente ahí donde se inicia mi encuentro con Esa-Pekka Salonen.*

*—La presencia de Sibelius en la música de Finlandia es de tal magnitud que en el resto del mundo se desconoce la obra de otros músicos finlandeses, incluyendo la de contemporáneos de Sibelius tales como Järnefelt y Palmgren. ¿Qué sucede, tanto en Finlandia como en el mundo entero, con el conocimiento y apreciación de estos y otros compositores finlandeses?*

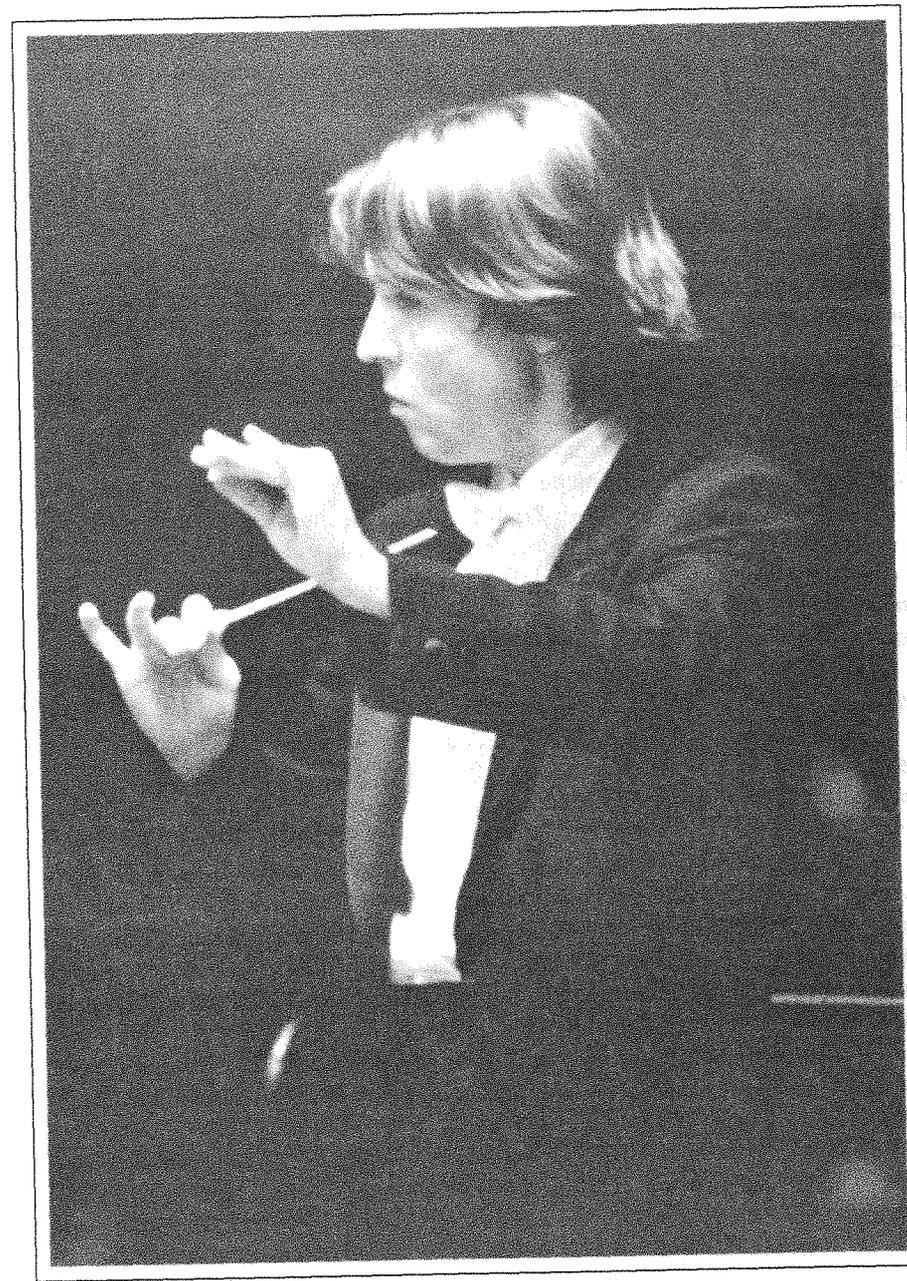
—Obviamente, todos esos compositores fueron completamente opacados por Sibelius, y me atrevo a decir que hay una razón para ello. No creo que haya ningún otro compositor de ese período que se le compare, por el peso mismo de su producción, por su originalidad. Además, esa generación de compositores se encontró en una difícil situación psicológica porque la sombra de Sibelius era realmente enorme, y existía la percepción popular de que nada que fuera producido por otro compositor tendría respuesta alguna. Fue una difícil situación, y otros compositores sufrieron tanto por ello que ninguno hizo música que pudiera compararse a la obra de Sibelius. Hoy la situación es diferente gracias a una nueva generación que nació en la época en que Sibelius murió, y que por ello no sufrió bajo la sombra de Sibelius y su música.

—Supongo, sin embargo, que hay una generación intermedia entre la de Sibelius, quien fue muy longevo, y la de usted, por ejemplo. ¿Qué ha sucedido con la música de compositores de esa generación, como Merilainen, Kokkonen, Merikanto, Bergman? ¿Se les conoce adecuadamente fuera de Finlandia?

—No mucho. Yo diría que los compositores de hoy más conocidos en el extranjero son Sallinen, que es sin duda el más conocido, Kokkonen y Bergman, quienes tienen cierta posición en el ámbito internacional de la música, especialmente en Inglaterra. Ahora bien, estos compositores pertenecen a una generación que tomó una determinada posición frente al modernismo después de la Segunda Guerra Mundial. El modernismo llegó a Finlandia a través de los compositores rusos más importantes, Shostakovich, Prokofiev y Stravinski, que fueron la influencia de mayor importancia en la música finlandesa posterior a la guerra. Debo aclarar que la invasión de la escuela dodecafónica de Schoenberg, Webern y Berg ocurrió mucho más tarde. Curiosamente, por cierto, la llegada a Finlandia de esta corriente musical de la Segunda Escuela de Viena ocurrió simultáneamente con la llegada de la Escuela de Darmstadt, al inicio de los sesentas, cuando la música finlandesa tenía como influencia principal el modernismo de la Europa Central. Sin embargo, estas escuelas musicales nunca se arraigaron enteramente en Finlandia, de modo que después de los sesentas, el estilo preponderante en la música finlandesa es el estilo sinfónico de Sallinen y Kokkonen. Fue más tarde, hacia el final de los setentas, que la vanguardia modernista llegó hasta nosotros.

—¿Qué hay en la música de Aulis Sallinen que ha provocado su notable aceptación en el ámbito musical internacional?

—Francamente, no lo sé. Supongo que en una situación en la que la mayoría de la música extranjera se componía bajo la influencia del pensamiento serial de la Escuela de Darmstadt, alguien que no perteneciera a esta escuela y que tampoco fuera un minimalista tendría un impacto inmediato. Y la música de Sallinen está basada en cierto tipo de sonido *nórdico*, en el estilo de Sibelius, Nielsen y algunos músicos



Esa-Pekka Salonen

posteriores, junto con Prokofiev, Shostakovich, Janacek y otros de la misma clase, de las fronteras de Europa, y quizá esto suena fresco a los oídos de la Europa Central.

—En su propia generación, la que nace hacia el fin de los cincuentas, ¿quiénes son los compositores importantes y cuáles las principales tendencias?

—Los más notables compositores finlandeses de esa generación son Magnus Lindberg, Eero Hämeenniemi, Jouni Kaipainen, y la compositora Kaija Saariaho, todos ellos nacidos en los cincuentas. A mediados de los setentas fundamos un grupo llamado Oídos Abiertos, formado por jóvenes compositores e intérpretes interesados en crear una alternativa al estilo sinfónico de Sallinen y Kokkonen. Éramos la oposición, tratamos de introducir en Finlandia el pensamiento de la vanguardia centroeuropea, y lo logramos, en cierto sentido. Hicimos mucho ruido en esos días y ciertamente provocamos un debate. Para nuestra generación, el punto de partida fue la música dodecafónica al estilo de Schoenberg, pero esto ocurrió hace casi veinte años y hoy cada uno de nosotros se ha desarrollado en una dirección particular, con un lenguaje personal. Yo diría que hoy la situación musical en Finlandia es pluralista. Algunos de los compositores jóvenes aún escriben en el estilo complejo de la Escuela de Darmstadt, pero hay también muchas otras tendencias. Algunos músicos se han interesado en los materiales étnicos (entre ellos yo mismo), otros escriben música más simple, orientada hacia lo tonal. Hay mucha variedad.

—En su propio trabajo como compositor, ¿cuál es la principal tendencia estilística?

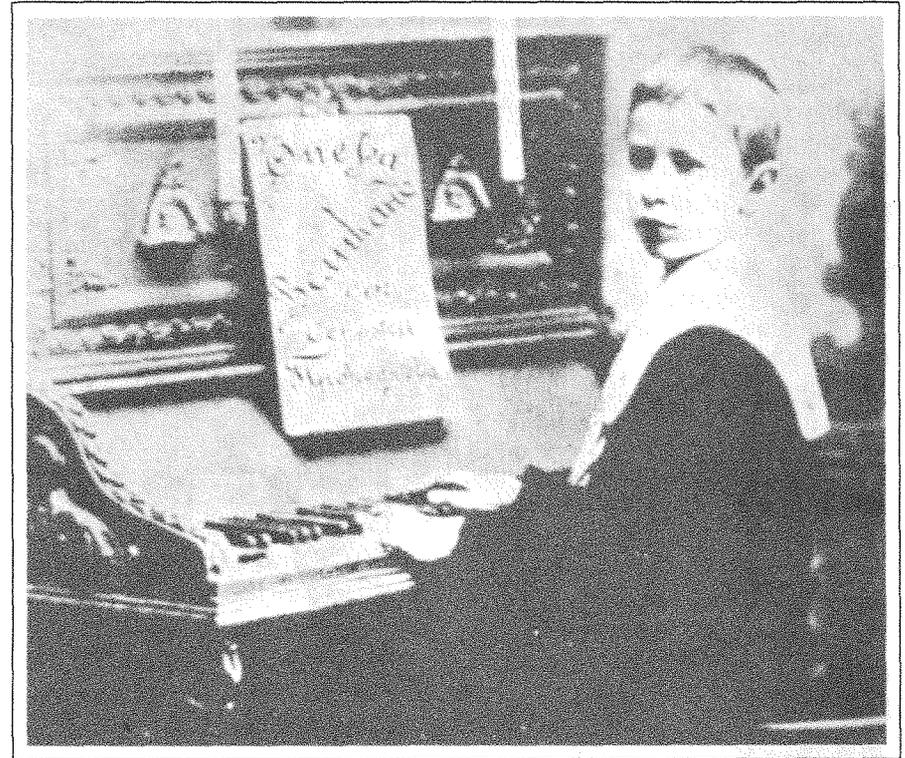
—Yo comencé como un compositor dodecafónico estricto, muy influido por los nombres importantes de la escuela serial, como Stockhausen, Boulez, Berio. Pero en los últimos años me he distanciado del serialismo y hoy escribo en un estilo mucho más libre.

—En algunas obras suyas como su *Concierto para saxofón*, se percibe una escritura abierta, de cualidades aleatorias. ¿Es así?

—Sí, hay algunos pasajes aleatorios ahí, pero ahora ya no los utilizo, como tampoco utilizo ya las técnicas dodecafónicas. Hoy estoy más interesado, por ejemplo, en la escritura de tipo modal y en la música folklórica, no necesariamente finlandesa sino de todas partes del mundo.

—Ya que menciona usted el interés en lo étnico y lo folklórico, ¿hay compositores finlandeses importantes de hoy que se inspiren en la gran épica nacional, el Kalevala, tal y como lo hizo Sibelius?

—No lo creo. La idea misma de la tradición del *Kalevala* es muy compleja porque la mayor parte del material del *Kalevala* vino de Karelia, una región que ahora pertenece a Rusia y ya no es finlandesa, por lo que el acceso a esa tradición es muy difícil. Además, durante la época soviética, en especial durante los años de Stalin,



Serge Prokofiev a los nueve años con la partitura de su obra *Gigante*.

la comunidad de Karelia estaba esparcida por toda la Unión Soviética, de modo que había karelianos en Kamchatka, en Petropavlovsk, en Siberia, en Ucrania, por lo que el sentido de unidad del pueblo de Karelia fue destruido por completo. Así, esa tradición ya no está muy presente. Lo que tenemos en Finlandia ahora es la tradición del norte de Karelia, que no es tan rica como la del sur, y la tradición de la costa oeste, que es muy similar a la música sueca, de modo que la identidad de la verdadera música folklórica finlandesa es muy vaga en estos momentos.

—He leído que el aspecto más importante del actual auge de la música finlandesa de concierto es la ópera. ¿Está usted de acuerdo?

—Ese solía ser el caso, sí. Creo que lo que sucedió es que en la década de los setentas nuestro público tomó conciencia de los compositores finlandeses a través de la ópera; Sallinen y Kokkonen de nuevo, ellos fueron los iniciadores de este movimiento. Kokkonen escribió una ópera titulada *Últimas tentaciones*, que era la histo-



Olivier Messiaen y Pierre Boulez, París, 1966.

ria de la vida de un líder religioso del norte de Finlandia. Esta ópera se hizo muy famosa porque tocaba las vidas de mucha gente, y de pronto se vio que la ópera moderna era accesible e importante, incluso para las masas. Sallinen siguió el ejemplo de Kokkonen y compuso un par de óperas basadas en temas de la historia finlandesa. Una de esas óperas se titula *La línea roja*, sobre los primeros años de la independencia y la guerra civil; otra ópera, titulada *El jinete*, se refiere a un episodio aún más antiguo de la historia de Finlandia, cuando la situación política era menos complicada. Estas obras se volvieron muy populares; los boletos para las óperas se agotaban siempre, noche tras noche. Venía gente de todo el país para ver estas óperas, venían en autobuses repletos... Creo que así se inició el auge de la ópera, un auge que ahora ya no es tan evidente. Las nuevas óperas finlandesas no han sido tan populares como estas óperas de los setentas.

—Hablemos ahora de su carrera. Usted fue cornista antes de ser director de orquesta...

—Sí, llegué a tocar el corno en varias orquestas, tuve algunas presentaciones como solista, como músico de cámara y en los estudios de grabación. Pero desde muy temprano supe que quería ser compositor, que esa era mi meta principal en la vida. Sí, me gustaba el corno, pero era más que nada un medio para mantenerme en contacto con la música de una manera práctica, y también para ganarme la vida. La dirección de orquesta es algo que llegó como un aspecto complementario de la composición. Si me dedico a componer, debo tener la capacidad de ensayar mis propias obras, de ejecutar mis propias obras como director, si no hay nadie más que esté interesado. Así que empecé a estudiar dirección de orquesta y cuando se planteó la necesidad de que los compositores de mi grupo tuviéramos un director para interpretar nuestras obras, la elección recayó en mí de modo natural porque yo era el que tenía la mayor experiencia en la práctica. Me convertí en director casi por accidente.

—¿Hay directores contemporáneos que le hayan servido como modelo?

—En realidad, no. Me resulta más fácil asociarme con compositores que además son directores, como por ejemplo Pierre Boulez. Hay muchos directores que admiro, pero no puedo decir que alguno de ellos haya sido mi modelo.

—Parece que usted tiene una especial afinidad con la música de Olivier Messiaen. ¿Qué es lo que le atrae de este compositor?

—Francamente, no lo sé. Recuerdo con mucha claridad mi primer contacto con la música de Messiaen. Yo tenía alrededor de once años, era muy joven. Escuché en la radio la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen, y fue un verdadero shock para mí. Nunca había escuchado nada semejante, y me enamoré del sonido de la sinfonía, de la monumental energía de la obra, que fue una de las primeras composiciones que quise dirigir. Así empezó todo, y en los últimos años he estado dirigiendo mucha música de Messiaen, obras como *De los cañones a las estrellas*, que es una de sus mejores creaciones, o la ópera que hicimos en Salzburgo en 1992, *San Francisco de Asís*, quizá su obra maestra.

—También Stravinski es un compositor importante en su carrera...

—Así es. Siempre es difícil mencionar a un compositor que sea más importante que los otros, pero es cierto que hoy Stravinski es un compositor fundamental en mi vida, en especial desde mi punto de vista como compositor. Como intérprete soy más ecléctico, porque disfruto mucho dirigir obras de una gran variedad de estilos y lenguajes: Haydn, Mozart, Schumann, Bruckner y muchos otros. Pero como compositor, mi campo de elección es mucho más limitado, y Stravinski es sin duda uno de mis dioses tutelares.

—Usted nació, creció y se educó en Finlandia, y sus más importantes antece-



Alban Berg. Foto de D'Ora.

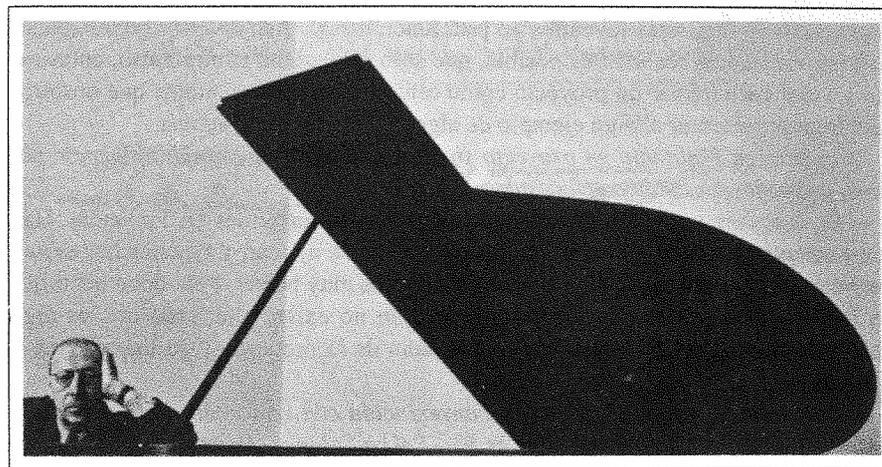
*dentés en el ámbito de la dirección orquestal se sitúan en su país natal, en Suecia y en Inglaterra. Con este perfil moldeado claramente por la cultura del norte de Europa, ¿no ha representado para usted un choque, cultural o musical, el asumir el podio de una orquesta del sur de California?*

—No es tan importante que sea una orquesta de California, porque por lo general las orquestas de cierto nivel, en todo el mundo, tienen el mismo tipo de entrenamiento y preparación sin importar su situación geográfica, de modo que los músicos de la Filarmónica de Los Ángeles tienen antecedentes profesionales muy homogéneos. Además, tenemos a varios músicos europeos en la orquesta, de orígenes muy diferentes. Por eso, no creo haberme enfrentado a ningún tipo de choque con la orquesta. Con California, sí, definitivamente. Los Angeles, como

todos sabemos, es una ciudad que conceptualmente es muy distinta a cualquier otra ciudad del mundo. Como europeo, estoy acostumbrado a la idea nórdica de la ciudad, donde existe un centro definido, donde la gente camina por las calles y puede tener algún tipo de interacción humana al aire libre. Los Ángeles es totalmente diferente. A uno le toma mucho tiempo entender qué diablos está pasando ahí porque uno nunca ve a nadie. Todo mundo se la pasa encerrado en su auto, yendo de un lado a otro y no hay posibilidad de contacto alguno. Es casi imposible encontrar Los Ángeles. A mí me tomó varios años darme cuenta de que en realidad Los Ángeles no existe, no hay un lugar donde la ciudad empiece o un lugar donde termine. Es básicamente una serie de barracas sin fin, muy fea y muy confusa. Pero una vez que uno se acostumbra, le empieza a tomar cariño. Ahora estoy muy satisfecho de estar ahí, pero me tomó un buen tiempo entender el funcionamiento de la ciudad.

—*Se dice que un director que conoce bien a su orquesta puede describir verbalmente sus cualidades sonoras. En este sentido, ¿cómo definiría usted a la Filarmónica de Los Angeles?*

Creo que es muy difícil hacer eso. Para mí, idealmente, una orquesta debe ser como un camaleón, un mecanismo que se pueda ajustar de acuerdo a la música que



Igor Stravinsky, 1946. Foto de Arnold Newman.

se está interpretando. Pero una cosa que sí puedo decir es que una de las cualidades principales de la Filarmónica de Los Ángeles es su calidez, que ha sido comentada por muchas personas que afirman que en el cimientado del sonido de la orquesta hay algo muy cálido. Yo estoy básicamente de acuerdo con esta apreciación, y estoy muy satisfecho por esa cualidad de la orquesta.

—*En estos días, la Filarmónica de Los Ángeles ha adoptado, por decirlo así, a la Orquesta Sinfónica Juvenil de Tepoztlán. De hecho, usted y los músicos de la orquesta han estado en Tepoztlán y han tenido algunas sesiones de trabajo con los jóvenes músicos tepoztecos. ¿Cómo cree usted que pueda funcionar una posible relación de este tipo?*

—Creo, obviamente, que esto puede y debe ser una relación mutua, bilateral. Nosotros queremos ayudar a esta joven orquesta, pero también necesitamos la ayuda de ellos, aunque no lo parezca. Es muy fácil describir cómo nosotros los podemos ayudar a ellos: a través de clases, asesoría, con instrumentos, fomentando relaciones entre músicos profesionales y la Orquesta de Tepoztlán.

La manera en que ellos nos pueden ayudar es más compleja, pero existe, sin duda. Sería muy interesante el poder presentar a la orquesta en Los Ángeles para decirle al público que este conjunto ha surgido en el pequeño pueblo de Tepoztlán, habiendo empezado desde cero, y que ahora la mitad de los niños y jóvenes del pueblo están involucrados de una u otra manera con el proyecto y que la comunidad entera participa en la vida de la orquesta, y que todo esto tiene un impacto notable en la vida de la gente. Y esto es algo que no tenemos en Los Ángeles, donde

el proyecto de orquestas juveniles no está funcionando. Así, diversas comunidades podrían ver que en realidad es posible, que sólo se necesita compromiso, entusiasmo y valor para iniciar un proyecto como este. Sería muy importante que nosotros pudiéramos presentar allá un ejemplo de algo que en verdad funciona.

—¿Existe en Finlandia un proyecto similar, que haya tenido una influencia positiva en los jóvenes músicos finlandeses?

—Sí, tenemos un fuerte movimiento de orquestas juveniles en Finlandia. Hay campamentos de verano donde los jóvenes se juntan a tocar, y hay muchas escuelas musicales y en general el sistema educativo es muy bueno. Pero debo decir que un fenómeno como la Orquesta de Tepoztlán no existe allá; creo que es algo único, dado el tamaño del pueblo y el tamaño de la orquesta, y su impacto en la comunidad.

Termina así la parte oficial de mi conversación con esta interesante personalidad musical de nuestro tiempo que es Esa-Pekka Salonen. De modo informal y ya sin grabadora de por medio, descubro otra razón más para admirar a Salonen: es un gran aficionado y conocedor de la ciencia-ficción, lo que me permite, después de la exhaustiva charla musical, pasar otra buena media hora hablando con él sobre Stanislaw Lem, Arthur C. Clarke, Isaac Asimov, Frank Herbert y su impresionante saga, Dunas, así como sobre las exploraciones filmicas de Kubrick y Tarkovsky en ese enrarecido universo que es, finalmente, tan fantástico como la música misma.



## NOTAS SIN MÚSICA



### REQUIEMS

#### NARCISO YEPES (1927-1997)

Uno de los grandes intérpretes españoles del siglo fue sin duda Narciso Yepes, que recorrió el mundo tocando en la guitarra como poquísimos a Bach, el Padre Soler, Luys de Narváez, Sor, Gaspar Sanz, Mateo e Isaac Albéniz, Moreno Torroba, Tarrega, De Falla, Villa-Lobos... Evocamos a Narciso Yepes asomado siempre a ese "pozo/ con viento en vez de agua" (Gerardo Diego).

#### SVIATOSLAV RICHTER (1915-1997)

Si al pensar en Yepes vienen a la mente artistas de la talla de Casals, Zabaleta, Victoria de los Ángeles, al recordar al excepcional pianista Sviatoslav Richter lo integramos a la familia de los Oistrakh, Rostropovich, Chaliapin. Niño prodigio, Richter —ruso como las *dashas*, con todo y su apellido alemán— estrenó algunas de las obras maestras de Shostakovich y, sobre todo, de Prokofiev, quien, para dejar constancia de que lo consideraba su intérprete predilecto, le dedicó su Sonata núm. 9.

Enclaustrado en la Unión Soviética durante

varias décadas —cosa que algún tiempo repercutió negativamente sobre su repertorio y su estilo interpretativo de composiciones no rusas—, Richter tuvo que esperar hasta 1960, 1961, para debutar en Londres y en Nueva York. Nos deja versiones extraordinarias de Prokofiev, Scriabin, Liszt, Schubert, Brahms, Schumann, Beethoven, Haydn, entre otros.

#### CONLON NANCARROW (1912-1997)

Al cerrar, tarde, la presente edición, nos llega la triste noticia del deceso de Conlon Nancarrow, amigo de *Pauta* y creador peculiarísimo, de la estirpe de Charles Ives, John Cage, Henry Cowell, Lou Harrison y otros compositores norteamericanos.

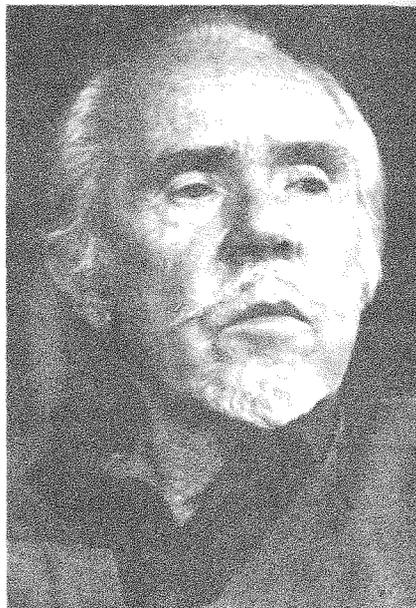
Para Nancarrow, la música era un horizonte de posibilidades ilimitadas. Cuando diversos intérpretes a los que se acercó le dijeron que su música era intocable, Nancarrow no dejó de componer esa música técnicamente tan compleja, sino que dejó de componer para intérpretes. Mezcla de inventor y de artesano, construyó su taller en Las Águilas, su *Player piano* y su máquina perforadora de rollos de pianola y se puso a componer y a escuchar esa música que se ejecutaba por sí sola en el teclado fantasmal. Compuso

piezas para orquesta, dos interesantes cuartetos de cuerdas y otras cosas, pero lo medular de su catálogo consiste, por supuesto, en sus *Studies for Player Piano*, monumental exploración polifónica y polirrítmica con referencias tanto a Bach como a Stravinsky, tanto al jazz como a la música del Oriente. No es una música que busque el *pathos*, y sin embargo, no carece de emoción.

La difusión de la asombrosa música de este norteamericano-mexicano es muy insuficiente en nuestro país, mucho más que en Estados Unidos o en Europa. Podemos achacárselo a la indiferencia y la apatía de algunas de nuestras instituciones culturales, que dejaron ir parte de su legado a Suiza, pero no nada más. No hay que perder de vista que Nancarrow se la pasó huyendo de la fama, el reconocimiento y todo ese mundo de apariencias. A él sólo le interesaba componer y compartir sus cosas con unos cuantos oyentes.

Además de sus lecciones de rigor artístico, la otra gran lección que nos deja Nancarrow es la de su humildad sin afectaciones y su finura moral.

Luis Ignacio Helguera



Conlon Nancarrow.

#### NANCARROW EN PAUTA:

*Pauta 32:* textos de Julio Estrada y Larry Rohter.

*Pauta 43:* nota de Mario Lavista.

*Pauta 47-48:* carta de John Cage y texto de Lan Adomian.

*Pauta 50-51:* Homenaje a Nancarrow: textos de Monika Füst-Heidmann, Carlos Sandoval y Luis Ignacio Helguera; cartas de John Cage, Henry Cowell, Roger Reynolds y Gyorgy Ligeti; conversación entre Cage y Nancarrow; poema de Ricardo Pohlentz.

*Pauta 53-54:* David Vayo, "La música en los Estados Unidos".

*Pauta 57-58:* La música en los Estados Unidos por Henry Cowell, Elliott Carter y Peter Garland.

#### MILLA DOMÍNGUEZ (1934-1997)

El sábado 9 de agosto de 1997 falleció en accidente automovilístico la maestra Milla Domínguez, quien a la fecha se desempeñaba en la Escuela Nacional de Música de la UNAM como profesora de la cátedra de Solfeo y Conjuntos Corales, además de dirigir el Coro Juvenil de Cámara de la misma Institución.

La maestra Domínguez cursó sus estudios musicales en instituciones de los Estados Unidos y en la ciudad de México, en la Universidad Nacional Autónoma de México, además de que obtuvo en la Universidad de las Américas la Licenciatura en Ciencias Sociales y posgrado en Pedagogía. Fue integrante de los Coros de la Catedral de San Luis en Nueva Orleans y de la Roger Wagner Chorale en Los Ángeles California (USA), donde fue dirigida por directores como Eugene Ormandy y Bruno Walter. En nuestro país formó parte del Coro de Cámara de Bellas Artes, de la Sociedad Coral Universitaria y del Convivium Musicum. Como solista participó con las principales agrupaciones sinfónicas, entre ellas, la Sinfónica Nacional y la de Xalapa.

Fue directora del Coro de la Facultad de Filosofía y del Coral Pro-Música.

También tuvo actividad en otros géneros musicales como el jazz y la música folklórica (fue miembro fundador del grupo Los Folkloristas). Su participación en la docencia fue muy intensa, sobre todo en la Escuela Nacional de Música, donde al lado de su esposo, el maestro Cruz Rojas, colaboró en la formación de varias generaciones de músicos, muchos de los cuales le rindieron homenaje de cuerpo presente, entonando piezas corales con la participación de los instrumentistas de dicha escuela. Descanse en paz la maestra Milla Domínguez.

Rubén Ortiz



#### LA POESÍA MUSICAL DE GUILLERMO GALINDO

*De la musique avant toute chose...*  
Paul Verlaine (1885)

El célebre cuarteto de Verlaine, escrito a finales del siglo XIX, marca la línea que ha seguido la poesía desde entonces: la búsqueda musical del poema. Es decir, su regreso al principio, a la fuente primordial de donde surgió: la música. Poetas y prosistas de este siglo se han encargado de fundir estas dos artes a través de la palabra.

La obra de Guillermo Galindo (n. en México, 1960) surge de la otra orilla del camino. Para él, el trabajo musical se desliza hacia el manantial de la poesía, y transmite imágenes a la vez visuales y poéticas. Acercarse a su obra es asistir al muralismo sonoro de un músico que, bajo la influencia del cine y de la palabra, nos conduce al reino de sus pasiones a través del sonido.

La música de Guillermo Galindo es clásica, en el sentido más moderno de la palabra. *Chiniquo* (1991), escrito para cuarteto de cuerdas, muestra su conocimiento de la obra de Arnold Schoenberg, Alban Berg y de la Escuela de Viena, así como también recrea frases musicales populares a la manera de Stravinsky. Pero la obra de Galindo también es moderna, en el sentido más clásico de la palabra. A partir de la influencia de Lou Harrison, Alvin Curran —con quien ha trabajado— y John Cage, Galindo se interna en la vanguardia musical contemporánea. *Married on Monday, Buried on Sunday* (1991) trío para saxofón, describe sinuosidades y paisajes de magia extravagante e imágenes que evocan fantasías surrealistas.

Alquimista de la imagen sonora, Galindo

transforma sonidos en bruto, piedras primitivas al oído, y las lleva, a través de cintas magnéticas y frecuencias electrónicas, a elevadas esferas musicales. *Ecosistema* (1992), obra para grupo de cámara de uno a mil instrumentistas, tiene la intensidad y el *crescendo* de un *Bolero* de Ravel, metamorfoseado por más de medio siglo de vanguardia y experimentación, y cuya escena final nos remite —valga lo desafiado de la metáfora— hasta el turbulento llamado de una manada de elefantes que, desafiando las leyes de la gravedad, estuviera a punto de iniciar el vuelo.

*Valentina cubista* (1992), historia de un desamor fragmentado, inicia la fase más experimental de la obra de Galindo. Stockhausen y Luciano Berio vienen a la mente del escucha, sin que Galindo pierda su toque personal y una cierta dosis de buen humor negro mexicano. La *Valentina* de Galindo es prima de la *Venus* de Milo y acaso nieta de la Coatlicue. Amor manco, imposible, se retuerce con sus entrañas de calavera y sus fauces de serpiente, en el escenario más profundo de la mutilación amorosa.

En medio de telefonazos, lamentos, *Hello, hello, pick up the phone*, bombardeos, multitudes, frases de amor desolado, *pick up the phone, will you*, balbuceos desesperados en busca de la persona amada, *if you don't pick up the phone, I assume*, desesperanza y desamparo, *we're broken up*, y toda la parafernalia contemporánea que rodea la soledad de un desamorado, irrumpe una hermosa voz femenina que pide continuidad y consistencia en el amor del amado:

*Love me withered  
as you loved me new  
Love me as if I were forever*

Galindo logra transmitir la brutalidad de *Mujer llorando* de Picasso, suavizada por un piano lento, aterciopelado, con intimidades sinuosas, así como la ironía de un Satie. En el fondo, registramos entre ondulaciones armónicas y encontradas, el tema de un corrido revolucionario mexicano:

*Dicen que por tus amores  
un mal me va a seguir  
si me han de matar mañana  
que me maten de una vez*

que resuena como un eco mortuorio y que marca el fin del amor.

Pero es acaso *Kiyohime* (1995) su pieza más experimental. Basada en una historia Zen, cuenta cómo una muchacha, enamorada de un monje budista, retirado en una isla, se convierte en serpiente marina, viaja a través del océano y, mientras el monje toca las campanas, se enrosca en él, se funde en cuerpo y alma, y realiza la transmutación del deseo en la realización del encuentro amoroso. San Juan de la Cruz expresó, dentro de la mitología cristiana, una escena similar en el *Cántico Espiritual*:

*¡Oh noche, que guíaste  
Oh noche amable más que el alborada  
Oh noche que juntaste  
Amado con amada  
Amada en el amado transformada!*

En forma parecida, el encuentro de Kiyohime con su amado nos deja palpando, en medio del resonar de una campana, o como en el famoso refrán Zen, tratando de escuchar, no el choque de dos manos que aplauden, sino el relámpago de una mano que se menea en el silencio sonoro.

Entrar en el mundo acústico de Guillermo Galindo es una experiencia primitiva y salvaje, vanguardista y moderna. Primitiva, porque toma los sonidos en bruto, como piedras volcánicas y, a la manera de un "buen salvaje" contemporáneo, sonoro y electrónico, las transmite por el aire, con ondulaciones tecnológicas y magnéticas, y las proyecta hasta las aguas más profundas de nuestra modernidad. Tiene un sabor a transparencia y a oscuridad porque es luminosa como una piedra cristalizada y oscura como una ola nocturna.

Hay que bucear, en fin, en esas aguas sonoras, para que nos lleguen, fragmentadas y escogidas, las más finas y delicadas perlas musicales.

Arturo Dávila

## DISCOS

Juan Arturo Brennan

Sobre todo por la combinación de instrumentos de cuerda punteada utilizados, la grabación de las piezas anónimas del Códice Saldívar a cargo de Isabelle Villey y colegas es una sabrosa experiencia sonora. Una vez más, en algunas de estas obras se diluye la artificiosa frontera entre la música de concierto y la música popular. A la distancia evidente, algunas de estas piezas guitarrísticas parecen compartir el espíritu lúdico de ciertas composiciones de Johann Hieronymus Kapsberger (ca. 1580-1651), formidable guitarrero del renacimiento.

ANÓNIMO: Obras para guitarra del Códice Saldívar.  
Isabelle Villey, guitarra barroca; Enrique Barona, jarana y guitarra huapanguera  
SM SN

De nuevo, a través de cuatro obras para dotaciones camerísticas, se pone de manifiesto la vena neoclásica de Eduardo Angulo y de modo particular destaca su conocimiento (como buen violinista) del instrumental de cuerda. Por desgracia, quienes gustan del estilo musical de Angulo deberán sufrir para obtener este compacto, ya que se trata de una producción institucional que no tiene buena circulación y distribución.

ANGULO, EDUARDO: *De aires antiguos; Páginas en bronce; Segunda sonata; Los pájaros*  
Andrés Liceaga Carral, José Luis Escobedo, guitarras; Eduardo Angulo, violín; Cuarteto Regiomontano  
CONSEJO PARA LA CULTURA DE NUEVO LEÓN SN

Con un reparto vocal e instrumental de primera, la etiqueta Dorian ha lanzado ya su espléndido

disco *El Revueltas desconocido*, que es una adición invaluable a nuestra discografía de música mexicana de concierto. De especial interés aquí son las primeras grabaciones de las versiones originales de *Cuauhnáhuac* y *Sensemayá*, más conocidas en las versiones sinfónicas realizadas por el propio Revueltas; sin duda, es todo un descubrimiento el comparar ambas versiones de las dos piezas y detectar las líneas de conducta del compositor en el trabajo de orquestación. También son muy atractivas en este disco las piezas *Troka* y *Parián*, que ofrecen perspectivas de un Revueltas poco usual. Las interpretaciones y la grabación son de muy buen nivel, y este disco representa otro hito en el saludable compromiso que Dorian tiene (gracias a Eduardo Mata) con la difusión de la música de los grandes maestros de América Latina.

REVUELTAS, SILVESTRE: *Troka, Cuauhnáhuac* (versión original), *Cinco canciones, Escenas infantiles, Cuatro pequeños trozos, El afilador, Parián, Sensemayá* (versión original)  
Lourdes Ambriz, soprano; Jesús Suaste, barítono; Octeto Vocal Juan D. Tercero; Cuarteto Latinoamericano; La Camerata  
Enrique Diemecke, director  
DORIAN DOR-90244

De nuevo, un disco realmente interesante pero de escasa distribución. Se trata de una notable colección de canciones mexicanas de concierto, todas ellas del siglo XX, casi todas escritas por compositores que aún viven. Más aún: ya no hay lugar en esta selección para el *lied* mexicano de corte nacionalista; en su lugar, exploraciones diversas de lenguajes más modernos en la expresión vocal de nuestros compositores. Adriana Díaz de León canta aquí en su acostumbrado, espléndido nivel, y el acompañamiento de Óscar Tarragó es simultáneamente generoso y atrevido, colocándose en un plano mucho más importante que el mero relleno armónico.

ENRÍQUEZ, MANUEL: *Dos cantos*; HERNÁNDEZ, HERMILIO: *Cuatro canciones*; LADRÓN DE GUEVARA, RAÚL: *Dos nocturnos*; VELÁZQUEZ, LEONARDO: *Dos canciones*; DE ELÍAS, MANUEL: *Canciones del ocaso*; LAVISTA, MARIO: *Tres canciones chinas*; PAREDES, HILDA: *Dos canciones*; NAVARRO, ANTONIO: *Cantos de la noche en blanco*

Adriana Díaz de León, mezzosoprano; Óscar Tarragó, piano

COMITÉ INTERNACIONAL PRO CIEGOS SN

Grabado en Inglaterra bajo la atenta vigilancia del espléndido ingeniero de sonido y productor John Taylor, el disco que Marco Antonio Anguiano dedica a la música mexicana nueva para guitarra es otro gran acierto en cuanto a la elección de obras y a la calidad de ejecución y registro. En la lista de obras y compositores destaca el hecho de que tanto Ritter como García de León tienen un conocimiento cercano y personal de la guitarra, mientras que la calidad guitarrística de Ponce ya no está a discusión. Por ello mismo, brilla aún más la presencia de la sobria y compleja Sonata de Juan Fernando Durán, cuya escritura pareciera venir de un experimentado intérprete del instrumento. Especialmente atractivo para el oyente puede resultar la comparación (solamente en términos de forma y estructura) de las sonatas de Durán y García de León; el descubrir cómo cada uno de ellos trabaja esta tradicional forma es una de las muchas riquezas posibles en la audición de este compacto.

RITTER, JORGE: *Variaciones sobre un tema africano*; DURÁN, JUAN FERNANDO: *Sonata para guitarra*; PONCE, MANUEL: *Tema variado y final*; GARCÍA DE LEÓN, ERNESTO: *Sonata No. 3 para guitarra*; RITTER, JORGE: *Fantasia*

Marco Antonio Anguiano, guitarra  
QUINDECIM QP 01

El Ensemble de Las Rosas, que ya lleva un buen tiempo trabajando al amparo del Conservatorio de Las Rosas en Morelia, ha producido ya su primer disco compacto. Destaca aquí la combinación de algunas obras que ya han sido grabadas anteriormente con otras que reciben su primer registro fonográfico. Así, el oyente interesado podrá comparar, por ejemplo, esta grabación de *Trópicos* con la que existe en el volumen V de la Serie Siglo XX del CENIDIM. Especialmente bienvenida es aquí la presentación de una obra de Gerhart Muench, en el entendido de que nuestra discografía es aún muy pobre en lo que se refiere a la producción de este singular compositor. Algunos melómanos y conocedores que ya conocen este disco han comentado su extrañeza por la presencia de una obra de Pierre Boulez dentro de un contexto musical mexicano; sí, es cierto que la lista de compositores parece dislocada con su presencia, pero hay que recordar, finalmente, que el Ensemble de Las Rosas ha manifestado su interés por la música del siglo XX en general, con énfasis en lo mexicano pero sin excluir los demás. Para los curiosos y los adictos a este tipo de ejercicios, va el dato de que existen al menos otras dos grabaciones de la pieza *Dérive* de Pierre Boulez; una de ellas está en la etiqueta inglesa Nimbus y la otra, con el propio Boulez al frente del Ensemble InterContemporáneo, en el sello francés Erato.

HALFFTER, RODOLFO: *Huésped de las nieblas*; CORTEZ, LUIS JAIME: *Versiones*; PONCE, MANUEL: *Sonata a dúo*; MUENCH, GERHART: *Marsias y Apolo*; GUTIÉRREZ HERAS, JOAQUÍN: *Trópicos*; BOULEZ, PIERRE: *Dérive*  
Ensamble de Las Rosas  
QUINDECIM QP 011

Entre las apariciones discográficas recientes, una de las más atractivas es la de los tres compactos que contienen la obra completa para piano de Rodolfo Halffter. Presencia indispensable en la historia moderna de nuestra música, la obra pianística de Halffter habitaba, incompleta y dis-

persa, en algunas producciones anteriores, lo que impedía su audición y análisis detallado. Así, este álbum viene a ocupar un lugar de singular importancia en la discografía halffteriana. Como es su costumbre, Edison Quintana ha preparado a conciencia el repertorio y realizado con pulcritud y enjundia las interpretaciones de todas las obras. El hecho de tenerlas aquí reunidas permite al oyente transitar con Halffter entre el neoclasicismo de giros españoles y las experiencias dodecafónicas, entre sus primeros apuntes ya mestizos y su moderno estilo postrero. Sin duda, un álbum de alto calibre, una de las mejores producciones de la etiqueta Urtext.

HALFFTER, RODOLFO: *Apuntes para piano; Segunda sonata para piano; Escolio; Danza de Ávila; Homenaje a Rubinstein; Tres hojas de álbum; Once bagatelas; Primera sonata para piano; Para la tumba de Lenin; Laberinto; Tercera sonata para piano; Dos sonatas de El Escorial; Homenaje a Antonio Machado; Dos ensayos para piano; Secuencia; Preludio y fuga; Minué de La traviesa molinera; Facetas*  
Edison Quintana, piano  
URTEXT JBCC 010/012 (Tres discos)

De la sesión de su estreno absoluto, realizado en Bloomington, Indiana, se ha obtenido el material para la confección del disco compacto que contiene la *Misa a Nuestra Señora del Consuelo* de Mario Lavista. Justo es decirlo, esta grabación en vivo tiene algunas limitaciones técnicas, que sin embargo no impiden la cabal comprensión de las propuestas de Lavista. Esta es, ante todo, una misa austera y sobria, en la que la religiosidad de corte intelectual parece llevar la delantera ante las posibles inclinaciones místicas de su autor. La audición de la *Misa a Nuestra Señora del Consuelo* confirma, por si hiciera falta, la vocación de Lavista para la expresión depurada y decantada, así como para la claridad por encima de cualquier otra consideración. Es evidente también que en el proceso de creación de la obra el compositor revisó con oídos aten-

tos algunas de las grandes misas de la Edad Media; no porque aquí haya citas o imitaciones de ellas sino porque aquí está el espíritu de Josquin, Machaut y algunos de sus colegas, filtrado y procesado a través de un estilo que es, inconfundiblemente, el de Lavista.

LAVISTA, MARIO: *Misa a Nuestra Señora del Consuelo*  
Ensamble Vocal Contemporáneo de la Universidad de Indiana  
Carmen Téllez, directora  
AGUAVÁ LAMC 9701

Este disco de música barroca mexicana es una prueba más de los avances notables que está teniendo la Capella Cervantina bajo la exigente conducción de Horacio Franco. Sus interpretaciones a este repertorio del virreinato mexicano alcanzan aquí algunos momentos verdaderamente admirables, al interior de una producción que muestra un muy buen nivel general. De especial interés, la interpolación de algunas de las anónimas sonatas catedralicias entre las piezas de música sacra que conforman lo esencial del repertorio del disco. A notar también que si el progreso del ensamble vocal de la Capella era ya un hecho indiscutible, se nota aquí también el avance paralelo del conjunto instrumental. Sin duda, este compacto está en el primer nivel de lo que en México se ha grabado de nuestro repertorio virreinal.

FRANCO, HERNANDO: *Magnificat del quinto tono; Regina coeli*; ANÓNIMO: *Sonata en sol menor*; GUTIÉRREZ DE PADILLA, JUAN: *Versa est in luctum*; LÓPEZ CAPILLAS, FRANCISCO: *Adiuvá nos, Deus*; SALAZAR, ANTONIO: *O sacrum convivium*; ANÓNIMO: *Sonata en sol mayor*; LÓPEZ CAPILLAS, FRANCISCO: *In horrore; Tantum ergo; Lumen ad revelationem*; ANÓNIMO: *Sonata en sol*; FERNÁNDEZ, GASPAR: *Siempre mi niño que os miro; Zagalejo de perlas; Naciendo en pajas; El que de este pan comiere; Si el pan y el vino son dos; Misa a cinco*

Capella Cervantina  
Horacio Franco, director  
QUINDECIM QP008

*Tres sonatas*; MATHIAS DE LOS REYES,  
JUAN: *Assí de la deidad*  
La Fontegara  
SPARTACUS SDL 21011

Si buena parte del éxito del disco de la Capella Cervantina mencionado arriba se debe al cuidado que se ha puesto en los aspectos básicos de su producción, no ocurre lo mismo con la más reciente grabación del grupo La Fontegara. La calidad y el compromiso artístico de este grupo no están a discusión y, sin embargo, su *Tente en el ayre* resulta una decepción, al menos parcialmente. La audición atenta de este compacto permite descubrir numerosos momentos de descuido técnico en cuestiones fundamentales de grabación y edición, descuido que se interpone entre lo estrictamente musical y la apreciación del oyente. Una vez más, a riesgo de que esto parezca un episodio de música repetitiva, es preciso mencionar que por admirable y plausible que sea la actividad de grabar música mexicana con intérpretes mexicanos (particularmente este tipo de repertorios), ya es tiempo de exigir el mayor cuidado y la mayor atención profesional a las cuestiones técnicas y de producción. De otro modo, como en este caso, es flaco favor el que se hace a la música, los músicos y el auditorio. Para decirlo pronto: los responsables de *Tente en el ayre* han quedado en deuda con La Fontegara, grupo que merece mejores producciones que ésta.

ANÓNIMO: *Misa Ave Maris Stella*;  
SALAZAR, ANTONIO: *Vengan, vengan corriendo*; FERNÁNDEZ, GASPAR: *Dos piezas para guitarra* ANÓNIMO: *Tres piezas para guitarra*; CASTELLANOS, RAFAEL: *Oygan una xacarilla*; GUTIÉRREZ DE PADILLA, JUAN: *A la xacara, xacarilla* ANÓNIMO: *Dos piezas para guitarra barroca*; VIDALES, FRANCISCO: *Los que fueren de buen gusto*; ANÓNIMO: *Dos sonatas*; ORTIZ DE ZÁRATE, VICENTE: *Ya murió mi redentor*; ANÓNIMO: *Cuatro danzas novohispanas*; VARGAS Y GUZMÁN, JUAN ANTONIO:

El último disco de esta sección de reseñas es un compacto realmente atractivo, por varias razones. En primer lugar, porque se trata, si no me equivoco, de las primeras grabaciones en CD (y quizá en cualquier formato) de la música sinfónica de Antonio Gomezanda. En segundo lugar, porque la audición de la música misma permite descubrir un atractivo mundo sonoro en el que el romanticismo plenamente asumido y el nacionalismo sin cortapisas se mezclan de manera clara y abierta, sin pretensiones de modernidad mal encauzada. En tercer lugar, porque la conducción musical de las cuatro obras está a cargo del único músico mexicano que se ha ocupado de la música de Gomezanda, su alumno Jorge Velazco; esto puede ser un buen elemento de credibilidad en las interpretaciones. Y en cuarto lugar, porque la presencia de una orquesta alemana y una producción europea garantizan un buen nivel, tanto en la música misma como en los aspectos técnicos del disco. La recomendación de escuchar este interesante disco va acompañada de esta advertencia: como suele ocurrir con este tipo de productos, el compacto en cuestión apareció fugazmente en nuestras tiendas de discos, y el puñado de ejemplares disponibles desaparecieron para no volver a dejarse ver. Me vi obligado a obtener un solitario ejemplar encargándolo a los Estados Unidos. Ojo, señores distribuidores y disqueros.

GOMEZANDA, ANTONIO: *Lagos*; *Seis danzas mexicanas*; *Fantasia mexicana*; *Xiuhztziquilo*  
Alam Narks, piano; Wolfgang Boettcher, violoncello  
Orquesta Sinfónica de Berlín  
Jorge Velazco, director  
KOCH SCHWANN 3-1023-2

Como colofón, informo a mis lectores que los discos reseñados en esta entrega de *Pauta* forman parte, junto con otros 215 compactos, del acervo de la Audioteca de Música Mexicana de Concierto. La Audioteca está instalada en la discoteca de Radio UNAM (Adolfo Prieto 133, Colonia del Valle) y ofrece servicio de audición privada de discos compactos y cintas de carrete abierto para todo público. El usuario cuenta con catálogos alfabéticos de fácil acceso, una pequeña sección bibliográfica, y carpetas con notas de programa a muchas de las obras del acervo. Más de mil obras de música mexicana de concierto están a disposición del público en la Audioteca de Música Mexicana de Concierto. El servicio de audición se ofrece en días hábiles, de lunes a viernes, de 10 a 14 horas.



#### PABLO ESPINOSA RECORRE LA SALA NEZAHUALCÓYOTL

Nuestro amigo Pablo Espinosa, periodista y crítico musical de *La Jornada*, ha hecho llegar a la redacción de *Pauta* el libro *Sala Nezahualcóyotl, una vida de conciertos* (Dirección General de Actividades Musicales de la UNAM, México, 1996). Melómano incansable, Pablo Espinosa es el autor de la investigación y el texto de esta acuciosa historia de uno de los recintos sinfónicos mayores del país, cuya idea germinal debemos —como él mismo recuerda— a Eduardo Mata.

Para realizar el libro, Pablo tuvo que invertir, de alguna manera, su rutina empeñada en cazar la última noticia o la primicia, para mirar hacia atrás, desmontar piedra por piedra y sonido por sonido la nave musical, rastrear la lava volcánica bajo el concreto, y reconstruir veinte años (1976-1996) de historia sinfónica. Memoria, directorio, diccionario, *Sala Nezahualcóyotl, una*

*vida de conciertos* presta grandes servicios tanto al especialista musical como al lector común que quieren precisar el recuerdo más o menos vago de algún concierto en esta sala o simplemente documentarse sobre las luminarias que han pasado por ella.

El libro está conformado por un texto cronológico, visita guiada que tiene en todo momento la afabilidad de Pablo, y por una serie de apéndices (1. Orquestas, grupos e intérpretes; 2. Estrenos de obras mexicanas y extranjeras; 3. Compositores mexicanos interpretados; 4. Índice onomástico), de mucho interés y utilidad.

Aplaudimos este volumen de consulta indispensable para melómanos, críticos musicales, musicólogos y paseantes distraídos de la Sala Nezahualcóyotl.

L.I.H.

#### MOZART SIGUE COMPIENDO

Mucho más importante que los cíclicos debates sobre probables osamentas de Wolfgang Amadeus nos parece el descubrimiento de dos óperas vienesas —*La piedra filosofal* y *El derviche caritativo*— que el musicólogo David J. Buch atribuye a Mozart. Según el *New York Times*, el profesor Buch, catedrático de la Universidad del Norte de Iowa, hizo el hallazgo el año pasado en los archivos de las bibliotecas Municipal y Universitaria de Hamburgo. Cliff Eisen, perito en la obra mozartiana, opina que el descubrimiento es plausible y puede significar que haya más piezas de Mozart por desenterrar. El profesor Buch publicará sus descubrimientos en el número de noviembre próximo de la revista *Cambridge Opera Journal*.

#### NACE OTRA ORQUESTA... PERO DISTINTA

La Orquesta Silvestre Revueltas ha surgido no como una orquesta más en el medio musical mexicano sino como una orquesta distinta. En primer lugar, tiene la insólita característica de reunir músicos (65 elementos) de seis de las orquestas más representativas del país (la Or-

questa Sinfónica Nacional, la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Sinfónica del Estado de México, la Orquesta de Cámara de Bellas Artes y la Orquesta de la Ópera del Teatro de Bellas Artes). Es decir, más que la competencia, propicia el intercambio y la convivencia.

En segundo lugar, su idea es aprovechar los rescuicios que por cuestiones de temporada o de perfil institucional han dejado las demás orquestas estables: únicamente funciona en verano y ofrece conciertos didácticos, conciertos en parques públicos y en ciudades de la provincia.

En último lugar está lo que ocupa el primero: la Orquesta Silvestre Revueltas ha sido fundada por músicos experimentados y generosos, el cellista Gonzalo Pérez y el clarinetista bajo Genaro Xolalpa, y es codirigida por ellos completamente al margen de estructuras burocráticas, que con tanta frecuencia involucran lastres terribles para la vida cultural.

La Orquesta Sinfónica Silvestre Revueltas se presentó el 19 de julio pasado en la Sala Ollin Yoliztli con un programa que incluyó la *Obertura a Ruslán* y *Ludmila* de Glinka, las *Horas de junio* de Silvestre Revueltas (sobre textos de Carlos Pellicer leídos por Eduardo Lizalde), el Concierto para cello de Federico Ibarra (con Carlos Prieto como solista) y la Quinta Sinfonía de Shostakovich, todo bajo la dirección huésped de Carlos Miguel Prieto. Deseamos que esta orquesta, que sonó tan bien en su presentación, y que simbólicamente toma el nombre de Silvestre Revueltas, crezca y se afiance en el libre espíritu de nuestro genial compositor; en la libertad más alta: la de los músicos y la música.

L.I.H.

#### ESTRENO DE LOS GURRIE LIEDER EN MÉXICO

Los *Gurrie Lieder* (1899-1911) de Arnold Schoenberg, obra posromántica, superromántica, entre el tonalismo y el atonalismo, se estrenó en Viena en 1913. Ochenta y cuatro años —una larga vida— pasaron para que se estrenara en México. Se lo debemos a múltiples esfuerzos, pues la obra requiere cerca de ¡400! intérpretes, pero muy especialmente al empeño de Francisco Savín, quien, según declaró, acariciaba desde hacía mucho tiempo ese sueño, hecho realidad el 5 de julio pasado, al frente de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, el Coro de la Universidad Veracruzana, el Ensamble de Solistas del INBA, el Coro de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, la Agrupación Coral Contratiempo, la Camerata de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, la Camerata de la Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz, la soprano Jayne Casselman, la mezzosoprano Encarnación Vázquez, los tenores Kenneth Garrison y Leonardo Villeda, el barítono Jesús Suaste, el narrador Nico Castel... Verdadero ejército, que al ocupar nuestros asientos en Bellas Artes nos hizo sospechar que habría más gente —y muy apretada— en el escenario que en las butacas, pero afortunadamente, sea por interés genuino, sea siquiera por el de ver tanta muchedumbre en el foro, convocó una nutrida concurrencia que incluyó a los nietos del compositor y que no salió decepcionada. La obra de Schoenberg es muy interesante, alcanza momentos de gran belleza y emotividad, y la Orquesta de Xalapa tuvo un magnífico desempeño. Sobresalió, entre los cantantes, Encarnación Vázquez, con su bello timbre y su notable interpretación. A los coros les faltó acople y brillantez, pero el resultado global debe alentar a nuestras instituciones y nuestros músicos a emprender más seguido odiseas sonoras de esta clase.

L.I.H.

#### MEA CULPA, HEITOR

La musicóloga argentina Malena Kuss, catedrática de la Universidad del Norte de Texas y directora de *El universo de la música* de la UNESCO (historia mundial de la música en doce volúmenes), quien se presentó del 21 al 25 de julio pasado en la Cátedra Jesús C. Romero, que coordina el CENIDIM, para impartir la conferencia "Fundamentos para una historia musical americana" y el seminario "La ópera en América Latina", y participar en la mesa redonda "La ópera mexicana hoy", me aclara, a través de un amigo, que "Villa-Lobos sí compuso óperas", cosa que niego en un textito publicado bajo el título "Bagatelas y caricaturas" en el número anterior de *Pauta*. Tiene toda la razón.

Después de consultar a Vasco Mariz, biógrafo de Villa-Lobos, me encuentro con que ese Río Amazonas de la música es autor de cuando menos ¡cuatro! óperas: *Izaht* (1913), *Magdalena* (1947), *Yerma* (1956) —a partir de García Lorca— y *A menina das nuvens* (1958). Gracias, profesora Cuss y, perdón, Heitor y lectores de *Pauta*. Todo por confiar en que en algún género musical no habría incursionado Villa-Lobos y, sobre todo, por confiar en el *Oxford Dictionary*, que en materia de música latinoamericana es un diccionario de lagunas y errores.

L.I.H.

En su próximo número

**pauta**  
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales

- **Brahms por: George Bernard Shaw, H. L. Mencken, Luis Herrera de la Fuente, Joaquín Gutiérrez Heras y Juan María Solare.**
- **Jonathan Kramer: El posmodernismo en la música.**
- **Joseph Soler: Viejas formas en un nuevo lenguaje.**
- **Poemas de Concha Urquiza, Pablo Mora y Guillermo Landa**

## LA MUSA INEPTA



Una inquieta y lluviosa tarde de primavera, Doña Musa estaba clavada en las inmarcesibles frecuencias radiofónicas de *Opus 94*, y a través de la sapiencia de un joven (eso cree ella) locutor de apellido Arias, escuchó lo siguiente:

“Gustav Mahler. Compositor nacido en Bohemia y muerto en Viena. Su vida transcurrió sin incidentes.”

Amodorrada por la vespertina canícula, la Musa sólo alcanzó a musitar:

“Pinche Mahler, con razón su biografía es tan aburrida.”

De inmediato se quedó dormida, mientras el joven locutor describía la intrascendente vida de Mahler.

De las muy coloridas columnas de la sección de sociales del diario *Reforma*:

“Deleita Diazmuñoz en Buenos Aires. El pianista mexicano es ovacionado largamente por el público en el país sudamericano luego de interpretar a Schubert y Brahms. Como suele ocurrir cada año desde 1990, la presentación del pianista Eduardo Diazmuñoz no pasó desapercibida por Buenos Aires.”

Una cosa es que Diazmuñoz sí entienda de pianos, pero... La Musa Inepta está segura de que sí pasó desapercibida su actuación como director de orquesta. Para 1998, Diazmuñoz irá a Buenos Aires como saxofonista, y en el 2000 tocará el tubófono parafínico cromático como solista de Les Luthiers.

De las profundidades de alguna oficina del INBA surgió raudo y veloz un fax que llegó primorosamente arrugado pero legible al aparato de Mademoiselle Inepta. El fax comentaba vida, milagros y funciones del grupo de danza Delfos. Y decía así:

“Catulli Cármina es una pieza comisionada por el XXIII Festival Internacional Cervantino para la puesta en escena de la ópera Cármina Burana y recrea una síntesis de la parte femenina y la parte masculina del hombre, en una dualidad que es casi un juego.”

Huelga decir que nuestra gorda colaboradora no se dignó aparecer en las funciones de Delfos; ya se sabe que en ópera sólo le gustan Puccini y Verdi.

Finalmente, los ruegos de La Musa Inepta para popularizar la música culta (como ella) han sido escuchados en las más altas esferas. Véase, como muestra, este trozo publicado en la cartelera culta y cultural de *La Jornada*, el 15 de abril de 1997:

“La Guitarra Hoy, ciclo en el que hoy participa Jaime Márquez. Sala Manuel M. Ponce en el Palacio de los Deportes. Eje Central Lázaro Cárdenas esq. Av. Juárez.”

Crónicas posteriores al magno evento indican que 10,000 fanáticos (10,001 con La Musa) abarrotaron el Palacio de los Deportes para escuchar a Jaime Márquez, a quien evidentemente el CNA ya no le es suficiente para tantos admiradores. De buena fuente, la matrona dueña de esta sección ha averiguado que Márquez también quiere entrarle al *Libro Guinness*, como otros destacadísimos músicos mexicanos, de modo que su siguiente recital macro-popular lo realizará en el Zócalo... si Cuauhtémoc le da permiso.

En las páginas del sólido, profesional, imparcial y objetivo periódico *La Crónica*, uno de los diarios de cabecera de la rolliza damisela, se publicó esto el día miércoles 5 de marzo de 1997, en la columna llamada (por algo será) *Contrabajo*:

“Rampal en México. El flautista francés Jean Pierre Rampal, uno de los más célebres de este siglo que termina, actuó el pasado fin de semana en la inauguración del ciclo de Conciertos de Primavera de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Enrique Arturo Diemecke. La obra ejecutada por el solista, el Primer concierto de Mozart, obedece al repertorio bien distinguible de Rampal, extendido entre J.S. Bach (Conciertos de Brandenbur-

go) hasta algunos autores románticos del siglo XIX”:

A La Musa Inepta le consta que lo indistinguible fue el sonido de la flauta de Rampal, ya que el pobre hombre se vio obligado a tocar este concierto desde Francia, donde estaba anclado por una enfermedad que no le permitió venir a México. Ello no impidió a Gabriel Pareyón, autor de tan sagaz crónica, escuchar el Mozart de Rampal en lontananza, como a través de la Tabla Ouija. Mientras el hábil cronista alucinaba al Rampal virtual, el pianista turco Fazil Say ocupaba su lugar en Bellas Artes. La Musa dice:

“Qué gandallas estos solistas invitados que no sólo cancelan sino que no avisan a los críticos para que se pongan las pilas a la hora de inventar sus columnas instantáneas.”

En carta a esta redacción, La Inepta promete informar puntualmente al Sr. Pareyón de cualquier otro desatino similar, para evitar que la cultísima y preparada Sra. Pati Chapoy le vaya a dar una ventaneada de aquellas.

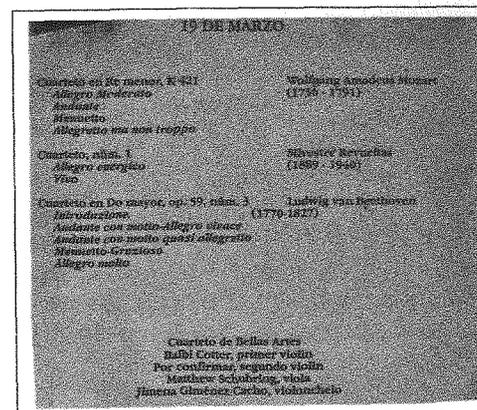
Por cortesía de Toallas La Josefina, las únicas que sí secan desde nuevas, La Musa Inepta ofrece gratis la explicación del primer concierto anunciado en la columnita que abajo se inserta. Resulta que el maestro Shlomo Mintz, rabiosamente celoso del éxito de su principal competidora, Vanessa Mae, ha decidido dar un giro radical a su carrera y tocar únicamente música *pop* para las masas ávidas de cultura *light*. Por ello, ha tomado tres decisiones fundamentales:

1. Vestirse como Liberace.
  2. Cambiar su nombre, de Shlomo a Shlompop.
  3. Interpretar solamente piezas surgidas del repertorio de Richard Clayderman y Los Pianos Barrocos, en sus propios arreglos.
- Ora sí se va a llenar la Sala Neza cuando venga el maestro Mintz.

#### MUSICA

- **CONCIERTO DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM;** dirigida por Ronald Zollman. Participa como solista Shlompop Mintz, violinista. Sala Nezahualcóyotl, del Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000. Sábado, 20 hs. y domingo, 12 hs.
- **OPERA, OPERETA Y ZARZUELA,** ciclo que presenta a la soprano Belinda Ramírez y al tenor Alfonso Orozco acompañados por el pianista Alberto Hernández. Antiguo Palacio del Arzobispado, Moneda 4, Centro Histórico; 12 hs.
- **NAYELI NESME,** concierto de música alternativa. Café el Sorbo del Museo Nacional de Culturas Populares, Av. Hidalgo 289, col. del Carmen, Coyoacán. 1, 8 y 15 de marzo; 20 hs.
- **ENSAMBLE VOCAL VIVALDI,**

Vea usted nomás qué bonito programa le tocó a La Musita el 19 de marzo, nomás pasando el aniversario de la Expropiación Petrolera:



La mera verdad, a nuestra redondita corresponsal no le importó mucho que le hayan añadido diez años de edad a Revueltas, que al fin ya ni le importa, porque el concierto resultó realmente de primera. Sobre todo, La Musa disfrutó a plenitud el sonido de la señorita Por Confirmar, reciente adquisición del estupendo cuarteto. Esta joven violinista demostró un sonido pleno, redondo (como La Musa) y perfectamente acoplado a las exigencias del trabajo de ensamble. De hecho, algún crítico malintencionado ya anda diciendo por ahí que sólo es cuestión de tiempo para que la señorita Por Confirmar desplace de su atril al primer violín de este cuarteto... cosa nada difícil, por cierto. En aras de la objetividad, La Musa informa a los lectores que esto no es más que un rumor por confirmar.

La Musa agradece a las H. autoridades de difusión del INBA su desinteresada cooperación para la buena salud de esta columnita. Otra colaboración inigualable fue encontrada en el penúltimo párrafo de un sesudo boletín de prensa relativo al Cuarteto Tokio. Después de calarse las gafas bifocales que tanto bochorno le causan, Fraülein Inepta leyó esto:

“Sólo la presentación del día 9 variará, ya que estará formada por Cuarteto en Sol Mayor de Beethoven; *A way alone*, de Sake Mitsui; y Cuarteto en la Mayor de Brahms.”

Después de un raudo y veloz viaje a su recién adquirido *Diccionario Grove*, La Musa Inepta pudo averiguar que el compositor japonés Sake Mitsu (que en paz descanse) perteneció al grupo de músicos llamados colectivamente Los Etflicos, dados a la vida bohemia y a los excesos en el beber. Otros músicos notables de este grupo fueron el irlandés Whisky Lucan y el polaco Wybor Owa. Salud.

En una de esos delirios de consumismo musical que le dan cada tercer día, La Musa fue hace unos días con su amigo Luis Esteban Pérez a comprar discos a Tower Records. Mientras el buen Luis compraba con pasión desmedida todos los discos de David Helfgott, su casta acompañante recorría con atención singular los apartados dedicados a los compositores. Tres cuartos de hora después, la Signorina Inepta ya iba por la letra "G"; después de Gorecki encontró a Grieg, y después de éste, sus rollizos deditos se toparon con un separador que decía, en gruesas letras negras: GROTESK. Mientras pensaba si este desconocido Grotesk sería mejor músico que Gorecki y Grieg, Miss Musa sacó el disco en cuestión, en cuya carátula se leía con letras casi góticas: *Tanz Grotesk*. Ofuscada y obnubilada, nuestra prudente damisela pidió ayuda por el celular, y ni tarda ni perezosa, la redacción de esta revista le resolvió la duda, previa consulta al *Manual de Carreño*:

"Tanz Grotesk (1915-1984). Compositor y acordeonista rumano que se hizo famoso escribiendo músicas triunfalistas para las ceremonias oficiales de Ceaucescu. Fue el músico consentido del régimen, hasta que provocó la ira burocrática cuando se atrevió a componer una *hora* en compás de 9/4. Removido de su puesto oficial (era por entonces director de la Academia Rumana de Danzoterapia), Tanz Grotesk fue recluido en el Centro de Readaptación de la ciudad de Timisoara. Murió prematuramente a consecuencia de un ataque del mal de San Vito que, según sus allegados, le sobrevino al conocer la triste suerte de sus ilustres compatriotas Ilie Dumitrescu y Miodrag Belodedici."

En fin, que como La Musa no entiende rumano, decidió no comprar ese disco de Tanz Grotesk, y mejor se fue a ver *Cilantro y perejil* al cine.

J.A.B.

## COLABORADORES

- Sobre **Arthur Abell** véase la nota preliminar de Guillermo Sheridan en este mismo número.
- **Eusebio Ruvalcaba** (1951): véase *Pauta* 53-54. Colabora periódicamente con artículos musicales y literarios en la sección cultural del diario *El Financiero*.
- La poeta **Beatriz Novaro** (Ciudad de México, 1953) estudió Teatro en la UNAM y ha realizado guiones de cine, entre otros, el de la película *Danzón* dirigida por María Novaro. Es autora de la novela *Cecilia todavía* (El atajo, 1996) y del libro de poemas *Desde una banca del parque*, de próxima aparición.
- **Jomí García Ascot**: véase *Pauta* 61.
- **Pablo Ortiz** (Buenos Aires, Argentina, 1956) estudió composición con Roberto Caamaño y Gerardo Gandini, y en la Universidad de Columbia. Ha sido profesor de composición en las Universidades de Pittsburgh y de California. Su música ha sido interpretada por el Cuarteto Arditti, Continuum y Speculum Musicae, entre otros. Ha recibido reconocimientos como la Beca Guggenheim, el Premio Roberto Caamaño y el Premio Charles Ives de la Academia Americana de Artes y Letras.
- El poeta y editor **Raúl Renán** (Mérida, Yucatán, 1928) ha publicado numerosos libros; entre los principales: *Catilinarias y sáficas* (1981), *De las queridas cosas* (1982) y *Pan de tribulaciones*, de poesía; *Gramática fantástica* (UNAM, 1996), de cuentos, prosas de ingenio y poemas en prosa. Actualmente se desempeña en Literatura de Bellas Artes.
- **Elvira García**: véase *Pauta* 55-56.
- **Andrea Montiel**: véase *Pauta* 57-58.
- **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en todos los números de *Pauta*.
- **Arturo Dávila** (México, 1958) obtuvo el doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en la Universidad de California, en Berkeley, donde reside actualmente. Ha colaborado con poemas, reseñas y ensayos en las revistas *Nexos* y *Siempre*. Su libro de poemas *La ciudad dormida* obtuvo el premio y la publicación compartidos del Concurso Nacional de poesía Sor Juana Inés de la Cruz 1995 del Instituto Mexiquense de Cultura.
- **Rubén Ortiz**: véase *Pauta* 61.
- **Vivian Pastuovich** (Croacia-Chicago, 1972) ha realizado estudios de artes gráficas y trabajo en papel en diferentes institutos de arte de Chicago, Estados Unidos.

### TAMBUCO

Cuarteto de percusiones  
de México.

Obras de:

Roldán, Toussaint,

Gabriela Ortiz,

Ojeda, Miki y Fitkin.

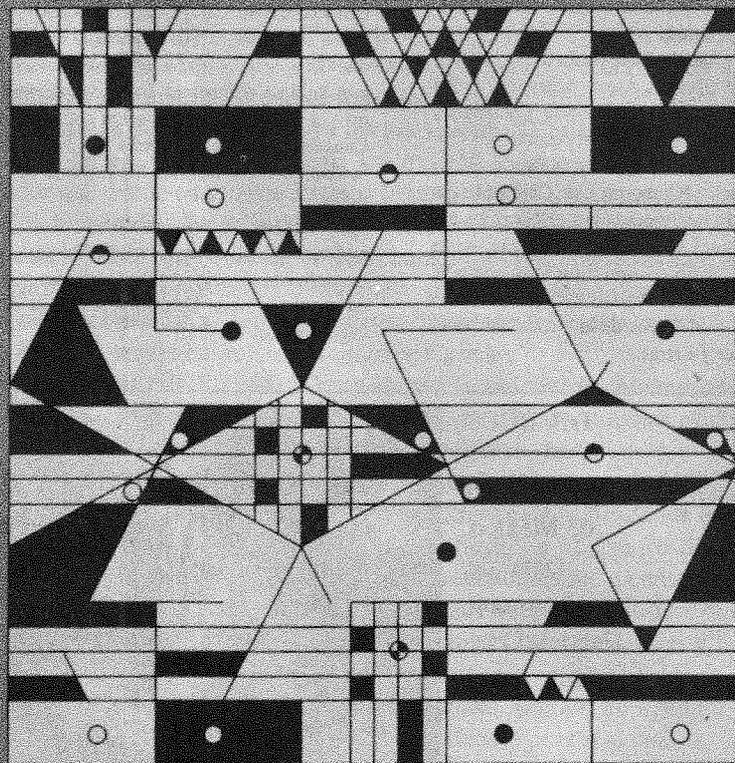
De venta  
en las principales  
casas de música



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

BOULEZ • LIGETI • LOU HARRISON



GUTIÉRREZ  
HERAS  
DOS  
TEXTOS

UNA CARTA  
INEDITA  
DE ANDRÉS  
SEGOVIA

POEMAS  
DE XIRAU,  
DENIZ Y  
VOLKOW

RELATOS  
DE  
BERNHARD

MELOMANÍAS DE GARCÍA ASCOT, SCHERER Y HELGUERA  
BRENNAN / DISCOS / PAUJAS DE RECAMIER

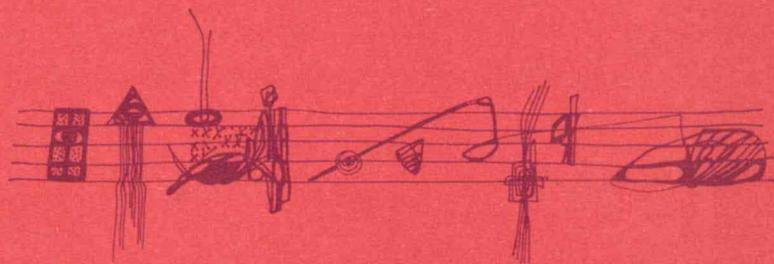
## LECCIÓN DE MÚSICA

Hamburgo, diciembre de 1860

Y conserva la pieza con sentimientos de afecto, queridísimo amigo, pues te pertenece grandemente y sus notas son para tu oído. A fin de cuentas, de dónde extrae la música tan cordial sonido, si no de los contados a quienes ama uno como yo a ti...

**Johannes Brahms**

(Carta a Joseph Joachim anexa a la partitura de la Serenata en la mayor, op. 16- traducción de Juan Almela).



Instituto Nacional de Bellas Artes