

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 61. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-marzo de 1997, México:
Conaculta, INBA, Cenixdim.

15 AÑOS

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

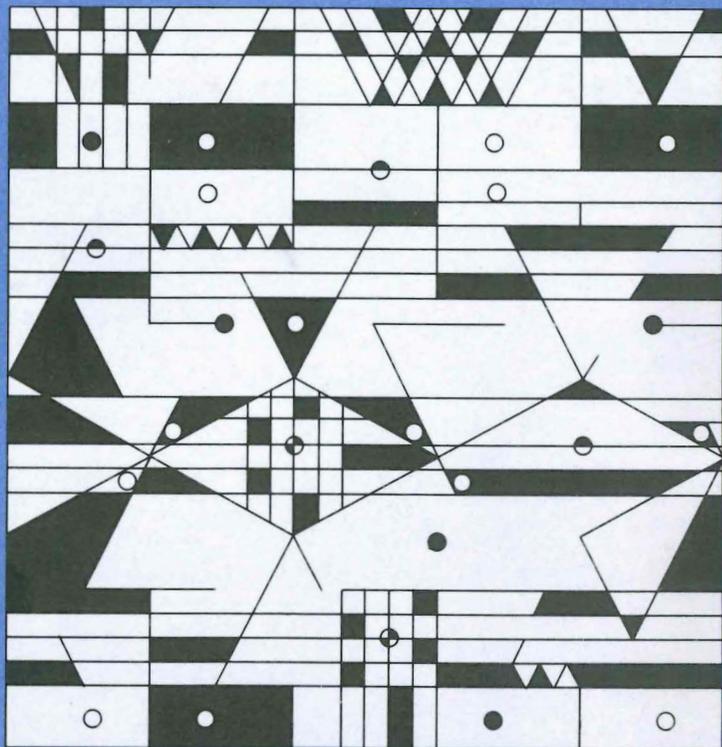
BOULEZ • LIGETI • LOU HARRISON

GUILLERMO
SHERIDAN
Y RUBÉN
ORTIZ: UNA
POLÉMICA

GARCÍA
MORA
POR GLORIA
CARMONA

GLASS
POR LIZALDE

CRUZPRIETO
POR
ELIZABETH
ROMERO



GUTIÉRREZ
HERAS:
DOS
TEXTOS

UNA CARTA
INÉDITA
DE ANDRÉS
SEGOVIA

POEMAS
DE XIRAU,
DENIZ Y
VOLKOW

RELATOS
DE
BERNHARD

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

ENERO-MARZO DE 1997



61



\$ 20.00

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 **pauta** CENIDIM DI FUSION CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XVI, No. 61, enero-marzo de 1997

CENIDIM
DI FUSION

SUMARIO

Mario Lavista Presentación	3	Julio Scherer Siqueiros pinta dos cuadros musicales	49
Pierre Boulez La partitura: imaginación y realidad	5	Elizabeth Romero Cuatro notas sostenidas	54
Ramón Xirau Tres poemas	12	Verónica Volkow Poema para ser danza	56
Guillermo Galindo Entrevista a Lou Harrison en sus 80 años	15	Jomí García Ascot Una poca más de música por dentro	58
Gerardo Deniz Verano de 1942	31	Luis Ignacio Helguera Bagatelas y caricaturas	63
Gloria Carmona Homenaje a Miguel García Mora	34	BUZÓN DE PAUTA	
Joaquín Gutiérrez Heras Dos textos	37	Andrés Segovia •Carta a Manuel M. Ponce	66
Guillermo Sheridan El violín de Cacama	43	Thomas Bernhard Tres relatos musicales	69
Rubén Ortiz y Guillermo Sheridan Dos cartas en torno a "El violín de Cacama"	46	Hebert Vázquez Análisis del <i>Estudio</i> para piano núm. 1 de Ligeti	70

CNI010039

NOTAS SIN MÚSICA

Eduardo Lizalde
Philip Glass: aventuras con
la imagen 94

Juan Arturo Brennan
Discos 99

LA MUSA INEPTA

Luis Ignacio Helguera 106
Juan Arturo Brennan 108

COLABORADORES

113

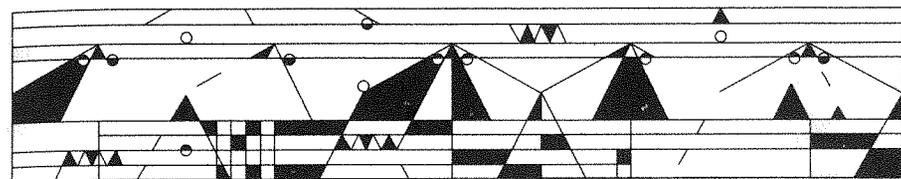
Tercera de forros:
Lección de música
por György Ligeti

Pautas de Bernardo Recamier

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

Juan Rulfo, "Luvina".

PRESENTACIÓN



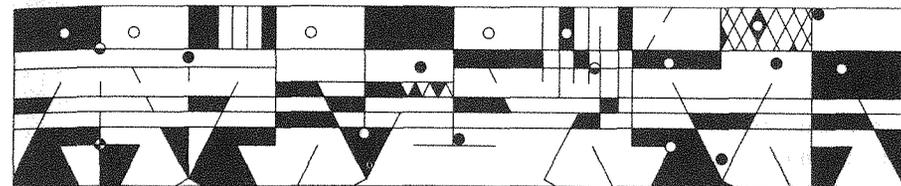
Con este número, *Pauta* celebra sus primeros quince años de vida. A lo largo de sesenta números nos hemos mantenido fieles a los propósitos que animaron la creación de la revista y que manifestamos en nuestro primer editorial: mostrar el pensamiento de los músicos representativos de las diversas tendencias que configuran la actividad musical de hoy y participar de manera activa en el debate sobre la música de nuestro tiempo estableciendo un diálogo, un intercambio de ideas efectivo y crítico entre los músicos mexicanos y sus colegas de otros países. Imaginamos una revista propositiva y curiosa que diera hospedaje a cualquier reflexión inteligente sobre la música clásica, aquella que, a decir de Barthes, genera significados diferentes en hombres únicos o significados únicos en hombres diferentes. Una constante en *Pauta* ha sido —y seguirá siendo— la compañía de los hombres de letras: la poesía y los textos literarios relacionados con la música han estado presentes desde el primer número. Estamos convencidos de que los músicos debemos recurrir a los poetas para aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio, de la naturaleza de la música. Las intensas relaciones que guardan la poesía y la música —hermanas gemelas— son ejemplo de cómo dos disciplinas artísticas exploran sus mutuos misterios. Pero esta fidelidad no significa de ninguna manera inmovilidad. Este número no es el mismo de hace quince años. Han surgido nuevos temas por discutir, la reciente generación de músicos ha enriquecido nuestro grupo de colaboradores, ensayos sobre los compositores jóvenes mexicanos han aparecido en nuestras páginas y hemos dado cabida, asimismo, a dos nuevas secciones: el Buzón de *Pauta* y La musa inepta. Al hacer esto no queremos sino seguir sirviendo a la música, a los músicos y sobre todo a quienes la escuchan, a quienes, a decir de Guillermo Sheridan, oyen en ella las respuestas a las preguntas que no se pueden plantear por otro medio.

Abre este número un agudo e inteligente ensayo de Pierre Boulez sobre la interpretación musical. ¿Qué tan objetivo puede ser el intérprete al tocar una obra? ¿Se encuentra la obra fielmente anotada en la partitura o por el contrario su sentido está

detrás o más allá de las notas? Son estas algunas de las preguntas que Boulez se plantea en este texto y que intenta responder al considerar a la partitura como un cruce de caminos en el que se encuentran la imaginación y la realidad. Con la entrevista a Lou Harrison queremos rendir un mínimo homenaje en sus ochenta años a uno de los más importantes y decisivos compositores norteamericanos de hoy. Esperamos así suscitar en nuestros lectores el deseo y la curiosidad de frecuentar la obra de este original músico, prácticamente desconocido en nuestro país. Otro mínimo homenaje: los setenta años de Joaquín Gutiérrez Heras, amigo de *Pauta* y fino y personal compositor cuya obra, para fortuna nuestra, se escucha cada vez más, siempre con renovado placer. Los dos textos que publicamos de él forman parte de un libro de próxima aparición, preparado por la musicóloga Consuelo Carredano, que reúne las notas a los programas y algunos otros escritos de este músico. "El violín de Cacama" de Guillermo Sheridan han publicado originalmente en el periódico *Reforma* como respuesta a unas declaraciones que hiciera desde Madrid un compositor mexicano. Dada la vigencia del tema, hemos querido reproducirlo junto con una carta de Rubén Ortiz y la réplica de Sheridan que no fueron publicadas en el periódico. Desearíamos abrir un debate en torno a este nuevo nacionalismo musical. La mexicanidad y la universalidad forman un binomio que nos agobia insistentemente desde hace décadas y que distrae nuestra atención, y a veces el talento, de otras posibilidades. No pocos compositores mexicanos y latinoamericanos muestran una renovada preocupación por la identidad nacional y proclaman, una vez más, la vuelta a nuestras raíces, en ocasiones de manera poco convincente, a nuestro juicio, ya que para ser consecuentes con sus postulados habría no sólo que componer huapangos, sones y danzones, sino cambiar el piano (que es de origen europeo) por, digamos, la marimba chiapaneca. De cualquier modo, debe quedar claro que no por mexicana sino por música es que nos interesa la obra de Revueltas, Javier Álvarez, Arturo Márquez o Ana Lara. Desde Canadá, el compositor Hebert Vázquez nos envía un espléndido análisis del primer estudio para piano de György Ligeti. Se trata del primer ensayo técnico que sobre este compositor se publica en español. Recomendamos a nuestros lectores la audición de los catorce estudios para piano de Ligeti escritos entre 1985 y 1993. Serán para el próximo siglo lo que para el nuestro han sido los estudios para piano de Debussy: la invención de un nuevo pensamiento pianístico. Un texto de Gloria Carmona sobre Miguel García Mora, uno de nuestros mejores pianistas, en ocasión del homenaje que en días pasados le rindieron Ediciones Mexicanas de Música y Real Musical; unas páginas inéditas de Jomí García Ascot que nos hizo llegar su hijo Diego; una simpática carta inédita (rescatada por Luis Jaime Cortez) de Andrés Segovia a Manuel M. Ponce; los breves y espléndidos textos de Luis Ignacio Helguera, Julio Scherer y Thomas Bernhard; la siempre fresca y necesaria compañía de los poetas —Xirau, Deniz y Volkow—; la reseña de Eduardo Lizalde sobre la ópera *La bella y la bestia* de Philip Glass (presentada recientemente en el Teatro de Bellas Artes), así como una semblanza de Alberto Cruzprieto, espléndido pianista y billarista virtuoso, nuestra inefable Musa inepta y las siempre bienvenidas reseñas de Brennan, completan este número de aniversario.

Mario Lavista

LA PARTITURA: IMAGINACIÓN Y REALIDAD



PIERRE BOULEZ

Traducción de Gerardo Deniz

Cada año, como parte de su estancia invernal con la Sinfónica de Chicago, el compositor y educador Pierre Boulez, principal director huésped allá, da una conferencia en el Art Institute of Chicago. El año pasado discutió la idea de la partitura como tema de interpretación y puso en tela de juicio el cuán objetivo puede realmente ser un ejecutante. Aquí reproducimos una porción, adaptada, de dicha conferencia.

Cada año escojo un asunto que sea muy importante para mí, a fin de compartir mis reflexiones con ustedes. La cuestión que he elegido para hoy es "la partitura: imaginación y realidad". A este problema me enfrento cada día de mi vida, sea como compositor o como intérprete, y conozco muy bien, según yo, ambas caras.

Para compositores e intérpretes hay, a rasgos generales, dos modos de ver: según el primero, todo está en las notas; en tanto que lo opuesto es, ni que decir tiene, que todo está detrás de las notas, o *más allá*.

La primera actitud considera la partitura como un objeto con datos precisos —alturas, ritmo, dinámica, tiempos—, con todo género de indicaciones precisas, *supuestamente* precisas. Luego veremos que no lo son tanto. A fin de hacer justicia a la música, el compositor y el ejecutante deben respetar estos datos, que ser fieles a la letra, y el espíritu llegará solo. Algunos compositores, como Stravinski y Ravel, fueron muy críticos hacia la llamada libertad del ejecutante. Pero, con un enfoque objetivo ante la partitura, el individuo es un trasmisor: reproduce uno casi mecánicamente lo que ve, y nada más. Y no es por nada por lo que utilizo la palabra "me-

cánicamente". Hubo un tiempo en que Stravinski anduvo enojado con los intérpretes, intentó quitárselos de encima y escribió un ragtime para pianola. Empezó asimismo una versión de *Las bodas* para una combinación muy extraña: dos címbalos, armonio, percusión y una pianola. Por curiosidad presenté una vez en París, en concierto, los dos cuadros y la versión final, para cuatro pianos y voces (exactamente la misma en todas las versiones). Es extraordinariamente difícil encajar una pianola entre otros instrumentos, porque por estricto que quiera ser uno, se sabe que nunca se es objetivo, en tanto que la pianola es objetiva y, pese al afán de máxima precisión posible, siempre discrepa uno un poquito del dispositivo mecánico.

Para mí, pues, ésta fue prueba de que, aun al enfrentarse a este género de objetividad, sabe uno cuán poco objetivo es. Lo que me parece más divertido es que quienes más están apegados a esta objetividad de interpretación la llaman "ser fieles a la partitura"... sólo que no me parece que ser fiel a ella consista sólo en reproducirla mecánicamente.

Ahora bien, el punto de vista opuesto es que la partitura es el modo más conveniente y apropiado de escribir lo que de ningún modo puede ser escrito libremente. Significa que el compositor tiene conciencia, desde el principio mismo, de que no puede escribir toda la información que desea proporcionarle al ejecutante: sabe que hay limitaciones y lo tiene perfectamente en cuenta. Es posible escribir con gran precisión muchas cosas, pero las hay que van más allá de la notación, o que la harían inútil a fuerza de complicarla. Todas las notaciones, por precisas que sean, no pasan de ser indicaciones, el comienzo de un proceso que conduce a un nivel superior de comprensión. Y sin esta captación personal de una partitura tocará uno notas pero nunca hará justicia a la obra. Esta actitud suele denominarse "interpretación subjetiva".

Aquí el riesgo es el de caer en exceso y deformación. En lugar de servir al compositor, se corre el peligro de usar la música como vehículo de ideas o sentimientos totalmente fuera de contexto. No me refiero nada más al ego exagerado del intérprete que desea demostrar que el compositor era bueno pero que él es aún mejor. No hablo de semejante exhibicionismo, pero pienso que personas honradas consigo mismas sienten a menudo que, puestas a trabajar, deben ir más lejos que las notas, pues saben que el compositor comprende las limitaciones de su notación —sin dejar por ello de creer que son fieles al compositor. Lo peor en ambos casos es que ¡cada quién supone que es más fiel que el otro! Hay una tradición interpretativa que se apoya mucho en este tratamiento tan individual. He comparado el llamado ejecutante objetivo con una especie de trasmisor que no cambia nada. He aquí ahora una actitud muy distinta; lo que tenemos es realmente un traductor. Y al usar esta palabra pienso en el *traditore* italiano, pues el hecho es que en este género de traducción abunda la traición.



Igor Stravinsky en San Petersburgo, alrededor de 1910.

las tradiciones que ha absorbido durante sus años de aprendizaje, los puntos de vista históricos que se le han enseñado, todo lo hace extremadamente dependiente. Todo el mundo cree que es un individuo y que ha creado su propio mundo, pero esto no es verdad en absoluto; es imposible. Creo que fue Malraux quien dijo: "No se aprende a pintar mirando el paisaje; se aprende mirando otros cuadros." Y en música esto es absolutamente verdad. No se aprende música con sólo escuchar el viento o cualquier otro género de inspiración natural, sino que se aprende por haber escuchado música, por haber aprendido algo de música, y la instrucción es absolutamente esencial para este proceso.

El compositor o intérprete puede atenerse a las pautas culturales que le han sido presentadas como modelos, o puede rebelarse contra lo que se le ha enseñado. Una persona es conformada por un medio ambiente vigoroso y coherente, con el cual tendrá que vérselas toda la vida, aunque se le enfrenten otras culturas o actitudes. No se permanece donde se empezó. Por lo que a mí toca, durante la guerra mundial quedamos completamente aislados y recibí una instrucción típicamente francesa. Pero después de la guerra, al volverse a abrir las fronteras —más o menos gradualmente—, tuvimos oportunidad de explorar la cultura alemana. Aquello fue una gigantesca apertura tanto para la música como para la pintura. La música de la segunda escuela vienesa, Berg, Webern, Schoenberg, no era jamás interpretada en Francia, y lo mismo ocurría con la plástica: teníamos a Picasso, Braque, Matisse, etc., y

Pero la diferencia entre objetivo y subjetivo ¿es tan clara como vengo describiéndola muy esquemáticamente? ¿Es incluso posible la pura objetividad sin interferir nada con la personalidad? ¿Puede existir la trasmisión de datos musicales sin distorsión? Y, por lo contrario, ¿puede la notación musical —con todas las consecuencias implicadas por fraseo, andadura, etc.— ser desdeñada al grado de que las intenciones del compositor se deformen hasta el absurdo? La respuesta es muy complicada, ni que decir tiene, y no sólo depende del carácter del ejecutante, por individual que llegue a ser.

Cualquier intérprete o compositor existe en relación con muchos factores no determinados por él mismo. La época en que vive, los países en que se formó,

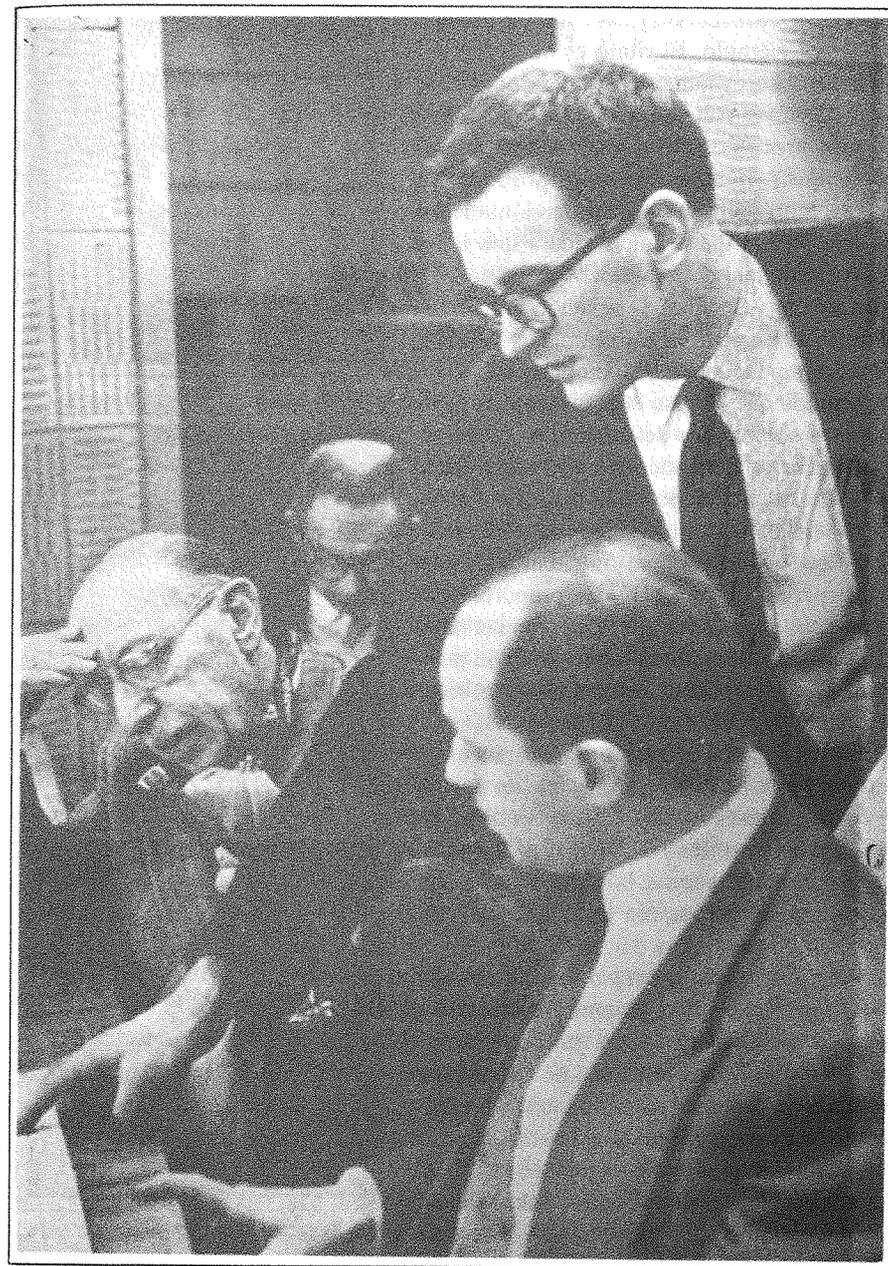
no mirábamos nada más. Y Klee o Kandinski —quien murió en París después de sus años de exilio— y Mondrian empezaron siendo absolutamente ignorados. Llegaron después, en tanto que Schiele y Klimt fueron enteramente desconocidos hasta hace muy poco. Ven ustedes, así, cómo en determinadas circunstancias la apertura hacia otras culturas llega a ser muy difícil. Me llama la atención el hecho de que hoy, en Europa, cada país busca un resurgimiento de individualidad e identidad y vuelve a haber países cerrados sobre sí mismos; ya no hay el género de intercambio de los años cincuenta y sesenta. Vuelve una especie de malestar hacia otras culturas, y en verdad es un gran error no abrirse a ellas.

Para mí, un gran momento de descubrimiento, cuando andaba por mis veinte, fue el escuchar por primera vez —en grabaciones, claro está— música de Asia... el sonido era completamente diferente. La cultura del sonido es tremendamente importante para el músico... y la noción de tiempo es tan enteramente distinta de la de nuestra cultura occidental que, de súbito, experimenta uno algo muy importante.

De esta manera, el compositor o el ejecutante enfrentado a una partitura tiene dos categorías de problemas. La primera es de naturaleza muy práctica: qué significa literalmente la escritura de esta música. Para esto tiene que aprender el lenguaje de los signos en sus componentes clásicos, vocabulario, sintaxis, etc. El segundo problema es más general: la relación de una obra con la historia de la música, y lo que los signos musicales significan estilísticamente.

Es relativamente sencillo aprender el lenguaje de los signos. Todo depende, por supuesto, de en qué medida desee uno explorar las especificidades del lenguaje. Es fácil aprender cómo se representan altura y ritmo, aún más sencillo que las indicaciones dinámicas o de tiempo, mucho menos precisas y más susceptibles de subjetividad. Pues ya aquí, en las raíces mismas del lenguaje musical, aparece el contraste entre valores objetivos, precisos, numéricos, y valores que no pueden ser sino aproximados. Una corchea, por ejemplo, es algo muy fácil de captar: es exactamente dos semicorcheas, y 1:2 es una razón numérica. No puede ser 3, pues en tal caso se trataría de un tresillo, lo cual es distinto y uno lo sabe. Pero en la dinámica, forte no es dos veces mezzoforte: dos mezzofortes no se suman en un forte. Lo mismo con la altura: dada una nota, su octava no es el doble. Es cosa numérica, claro está, pero al escuchar se percibe como otra categoría. De modo que el lenguaje musical tiene valores muy precisos —como altura o ritmo— y valores muy vagos, como dinámica y tiempo. Una escala dinámica no puede compararse con una escala de alturas, un *accelerando* o *ritardando* es subjetivo incluso entre dos extremos metronómicos... Como bien dijo me parece que Schoenberg, las indicaciones metronómicas son válidas durante un compás, y nada más.

Mientras más se penetra en el verdadero sentido de la notación musical, más se advierte que los valores que llamo objetivos o numéricos están constantemente so-

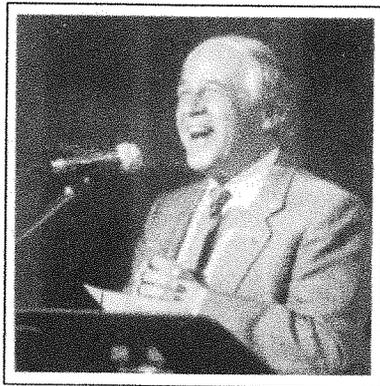
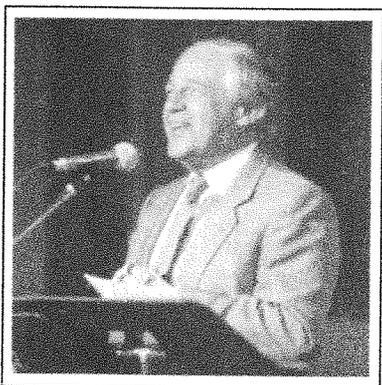
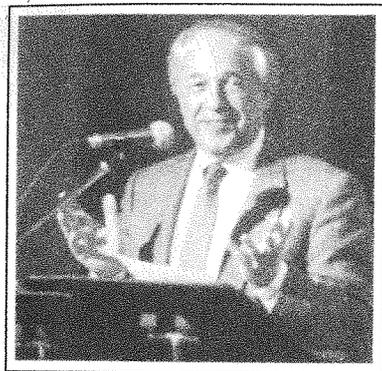


Igor Stravinsky, Robert Craft y Pierre Boulez, Hollywood, 1957.

metidos a valores subjetivos. Tómese el ritmo, por ejemplo. El ritmo es una acumulación de valores numéricos, tales como $2 + 1$, $1 + 2 + 2$, $3 + 2$, etc., lo cual son relaciones muy precisas. Pero si a esto se le agrega un tiempo —incluso fijo—, la proporción cambia por completo y los valores numéricos son válidos pero vinculados a una unidad definida que determina el valor final. Y si cambia la velocidad, la relación numérica se distorsiona, pues jerárquicamente la velocidad se impone a la relación numérica.

De modo que incluso la notación más precisa está sometida a deformación. La relación numérica fundamental en el ritmo está sometida no al tiempo nada más sino también al fraseo, la articulación y la dinámica. Es curioso observar cómo funciona la mente al interpretar. Observa uno las proporciones numéricas, pero al mismo tiempo se las modifica con el entendimiento propio de la música... Puede uno tener valores rítmicos bien definidos, pero añádase el fraseo moviéndose hacia un forte con acento. Es un gesto musical y agrega distorsión, ya que no puede ejecutarse la música sin el gesto: es absolutamente imposible. Así que con el gesto llega automáticamente la distorsión. Será muy pequeña o bastante grande, según el impulso que uno quiera dar, pero ahí está.

Ahora, al pasar a la idea de estilo, es evidente que en lo que llamamos música romántica, donde al pulso se funda grandemente en la calidad emocional de la frase, la tendencia a deformar el valor numérico del ritmo es intensa, para darle esa calidad emocional que requiere. En la música que es esencialmente rítmica —Stravinski o Bartók, por ejemplo—, el pulso básico debe res-



Pierre Boulez en Chicago, 1996.

petar los valores numéricos en sentido muy estricto, pues de otra suerte la esencia de esta música se escapa.

La música clásica y romántica se funda en una medida regular que raramente cambia —tenemos $4/4$ o $3/4$ durante movimientos enteros. Por supuesto, hay variaciones dentro de esta medida, pero es regular. Así un gesto musical implica modificar los valores dentro de esta medida; de otra manera no habría gesto musical. Pero en la música de Stravinski, por ejemplo, tenemos un pulso irregular que se basa en 2, tal como $3-1-2$, $1-2-3$, $1-2$, $1-2$, $1-2-3$, etc., y si no se respeta eso se pierde no solamente el pulso sino la esencia misma de la música.

* * *

Para ahondar en el lenguaje de la música es esencial saber leer no sólo la línea de un solo instrumento, como el violín o la flauta, para lo cual basta con conocer una pauta y leerla en una clave. Pero si se trata de leer una partitura de música de cámara, hay que aprender las claves de do en tercera y cuarta líneas, así como a sintetizar tres, cuatro o cinco pautas. En una partitura orquestal hay mucho más, a veces treinta o cuarenta pautas: a toda esta gran cantidad de información se enfrenta uno y hay que leerla... lo cual implica conocimiento...

Creo que la espontaneidad puede ser impulsada muy vigorosamente estudiando la partitura... la corriente de la música se le vuelve a uno con naturalidad y es una experiencia que se absorbe. Para mí, el mirar la partitura antes de la ejecución y durante ésta es como una carrera de bicicletas. El ciclista empieza por estudiar el mapa, diciéndose: "Aquí vienen diez kilómetros muy duros, pero luego hay quince donde puedo aflojar, siguen cinco kilómetros muy difíciles y el resto es cuesta abajo." Pero si es cuidadoso, ensayará la carrera un día antes a fin de aprenderla con músculos y cuerpo, y eso es exactamente lo que hace uno con la partitura. Primero hay que conocerla mentalmente. Se la estudia y entonces hay que educar los músculos siguiéndola. Claro está que son otros músculos, pero el adiestramiento es exactamente igual.

Mediante estudio y ensayos se absorbe mucho y se familiariza uno tanto con la partitura, que no hay que pensar gran cosa, pues la reacción es espontánea. Las reacciones siguen siendo planeadas, pues es uno quien las idea, pero al aumentar la familiaridad con la obra el propio instinto absorbe la propia cultura, y a esta espontaneidad adquirida le atribuyo gran valor. En determinado punto la imaginación y la realidad son una y la misma cosa, y opino que la meta final del compositor, así como del ejecutante, es hallarse totalmente unificado en la comunión única de la obra. No deja de ser una idea imposible, pero cada día procuramos acercarnos más a este concepto de unificar realidad y visión.

RAMÓN XIRAU

TRES POEMAS

(Versiones directas del catalán por el autor)

CERO

Son pocas y atonales
y fuertes y adjetivas
aquellas voces sordas y lentas
arenas lentas
como el espejo que una idea refleja en otra idea.

Hablan poco y miran poco,
atonales, lentas, graves
(los párpados del aire son gaviotas:
miran las blancas fuentes del agua).

Ya huyen los colores
ya huyen las sombras
y Nada, hija de Todo,
Todo quiere decirlo,
poco, otoñal
en este instante breve
de un ojo que se cierra.

MESSIAEN / HILDEGARDA

Exóticos los pájaros
las horas hablan

la vida de centellas de aire
despiertan los pájaros

(nubes muy altas en la claridad del cielo)

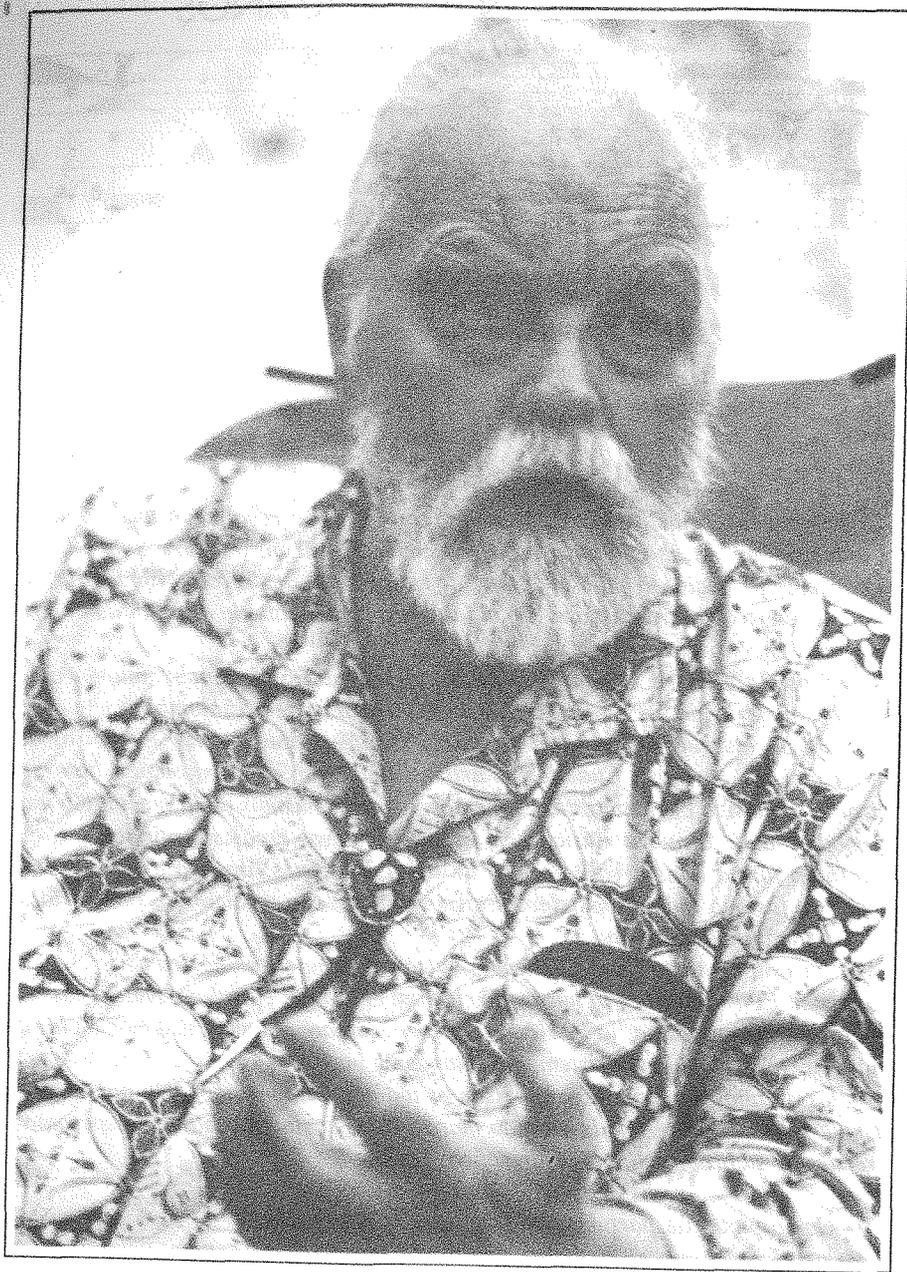
—¿Pequeñas las liturgias?—

Hildegarda, verdecen limpias piedras

Nos dicen, dicen, dicen

visiones del Amén

15, enero, 1997



Lou Harrison. Foto de Marion Gray.

Usted ha hablado en varias ocasiones de la gran influencia que Henry Cowell (1897-1965) ha tenido en su música, especialmente en lo que se refiere al uso del ritmo. ¿En qué consiste esta influencia?

—Justo ayer estaba hablando sobre esto en otra entrevista y me vino a la mente una metáfora muy representativa. Recuerdo que cuando niño, me gustaba distribuir mis juguetes en una gran línea y luego, ir de un juguete a otro inventando nuevas formas de utilizarlos y disfrutarlos. Fue ayer precisamente que me di cuenta de que la idea implícita en esta gran línea de juguetes se manifestó más tarde en mi vida al leer el libro de Cowell, y posteriormente durante las enseñanzas y conversaciones que sostuvimos.

Para mí, Henry Cowell revivió la teoría musical al introducir un sistema de composición basado en las series de armónicos naturales. Desarrolló todas sus ideas a partir de estas bases. Igualmente, el sistema de armónicos siempre ha sido la esencia fundamental de mi trabajo y creo que con este sistema uno puede hacer prácticamente lo que quiera, puesto que éste parte directamente de la premisa inicial de toda la música.

Por otra parte, el sistema de composición por armónicos tiene también su parte negativa, ya que uno se malacostumbra a desaprobear cualquier cosa que no esté perfectamente afinada. Yo mismo enfrento este problema una y otra vez en mi música. Constantemente me piden piezas para orquesta, piano y otros instrumentos y lo primero que hago es sentarme a componer en mi piano, que está afinado en el temperamento Kimberger II,¹ donde la mayoría de los intervalos, con excepción de dos que son un tanto “disonantes”, mantienen una *justa entonación*² bellísima. El verdadero problema viene cuando la gente que me comisiona la pieza no la toca en la misma afinación.

Sinceramente yo creo que el problema no es mío sino de ellos y se equivocan si piensan que les voy a decir que “estoy fascinado”. Les digo que está bien, y nunca me quejo, pero simplemente las piezas no suenan como deberían sonar. Esta es una solución social a un problema que viene a tolerarse públicamente. En el mejor de los casos, las piezas que he escrito en afinación justa o en otro sistema han sonado bien. En ocasiones muy especiales he insistido en la reafinación de toda la orquesta como en el caso de mi Concierto para piano # 1 (1985). Es por esto que me deshice casi por completo de la sección de alientos de madera, que no pudo adaptarse. La excepción fue el fagot, que es un instrumento con un encanto arcaico y que puede hacer prácticamente cualquier cosa. También el fagot tiene sus problemas, pero afortunadamente este no es uno de ellos.

En mi Concierto para piano # 2 (1987) uno afina el piano con el *gamelan*³: esto representa un cambio total de afinación. Como puedes ver, en ninguno de mis conciertos utilizo *temperamento igual*.⁴

Es interesante notar que hay únicamente dos regiones en el mundo donde se requiere forzosamente el uso del "temperamento igual". Una de ellas es el noreste de Asia, en lo que se conoce como la región europea, y la otra es el sureste de Asia, en lugares como Tailandia o Burma, donde se utiliza un *temperamento igual* de siete tonos. Así como los europeos hacen presión para que prevalezca en sus países el uso del temperamento igual en 12 tonos, estas regiones exigen el *temperamento igual* de siete tonos en su música. Un día de estos escribiré también una pieza serial en siete tonos... Si existen piezas seriales de 12, ¿por qué no componer una con 7? Algunas personas afirman que la afinación del *slendro*⁵ Javanés es básicamente *temperamento igual* en 5 tonos; esto tampoco es cierto. Uno descubre que lo mismo sucede en las regiones donde se utilizan siete tonos. Claro que afinando "de oído" tarde o temprano uno termina afinando en *buen temperamento*.⁶ Esto sucede cuando compongo.

Por otra parte, si estoy componiendo para un instrumento solista de afinación variable, como en las cinco piezas que escribí para el chelista YoYo Ma, la cosa resulta distinta, ya que aquí nos encontramos con una gran gama de sutilezas.

Esto de la afinación me viene también de Henry y por este camino uno puede entrar al terreno de la manufactura de instrumentos o al de la reafinación de los ya existentes. Increíble que a mucha gente aún le sorprenda saber que el piano puede reafinarse. Generalmente existe un bloqueo mental hacia este tema.

—¿Cuál fue la influencia de Cowell en lo que se refiere al uso de la melodía en su trabajo de composición?

—Hace tiempo que no he visto el libro de Henry sobre melodía, realmente no sé donde podré encontrarlo, debe estar seguramente en la Librería Pública de Nueva York o en la Librería del Congreso... Bueno, en las lecciones que tomé con Cowell aprendí varios métodos para componer melodías. Aprendí literalmente a "construir" melodías con neumas de 3 o 4 tonos conectándolas ya sea del último al primer tono, por medio de un intervalo dado, invirtiéndolos, en retrógrado o en retrógrado inverso, construyendo así siluetas y formas melódicas. A partir de esas ideas compuse muchas cosas y lo hice por tanto tiempo que el hábito se volvió inconsciente. Ahora empiezo con un par de notas y gradualmente las melodías evolucionan por sí solas. De Cowell también aprendí a usar instrumentos alternativos. Él fue quien nos sugirió a John Cage y a mí que fuéramos a los tiraderos de chatarra a hacer uso de los beneficios de la Revolución Industrial. Te estoy hablando de los años treinta cuando de los rines de coche se podía obtener un sonido metálico transparente debido a su consistencia de acero forjado. Poco después, los mismos estaban hechos de hierro, material que no da un tono muy complaciente por así decirlo. Del orificio en la parte interior aún se puede obtener un buen "ping", pero si uno los cuelga del rin, el sonido que obtiene es más bien un "thunk".

Aquí mismo tenemos tres de las "campanas" de acero originales y debo decirte

que los músicos de la Sinfónica de San Francisco estaban realmente impresionados de lo que se puede hacer con estos instrumentos.

—¿Modifica usted los rines de alguna forma?

—No, en absoluto, pero si tú quieres obtener el sonido de campana los puedes colgar del eje o de los orificios para los tornillos. Si quieres usar el orificio del eje central como emisor puedes obtener un tono bastante brillante, un sonido como de trompeta. Otra opción es ponerlo sobre un fieltro o hule esponjoso y del centro obtener un muy buen sonido.

Aparte de rines de coche utilicé también bañeras de acero galvanizado y botes de basura. Esto lo hice bajo mi propio riesgo, ya que así como cambió la manufactura de los rines, también cambió la de las bañeras y la de los botes de basura que poco a poco fueron fabricándose de metales más delgados y ahora los hacen de plástico, que es un material completamente inútil musicalmente hablando. Yo opino que lo mejor es trabajar con lo que funcione desde un principio, de lo contrario nos pasa lo que sucede con las computadoras, que al mes de compradas ya hay que renovarlas y optimizarse uno mismo para estar al corriente de la nueva tecnología. Uno aprende que lo mejor es trabajar con lo que uno tiene o fabricar los instrumentos que uno vaya necesitando.

Lo más interesante de todo esto es que a Henry nunca le gustó la idea de fabricar instrumentos y esto viniendo del hombre que en los años veinte y treinta trabajó con Theremin en el *Rythmicon*⁷, que fue uno de los primeros instrumentos electrónicos que como tú has de saber, trabajaba a partir de las series armónicas y de los ritmos asociados con éstas. El sonido es muy interesante. Cuando toco mi Concierto para *rythmicon* y orquesta, la gente oye muy atenta, como aprendiendo a contar de nuevo, al identificar cada intervalo del espectro armónico y su ritmo.

—¿Qué me puede decir de los famosos "clusters" en la música de Cowell?

—De la búsqueda iniciada en las piezas para piano de Cowell, ricas en "clusters", he desarrollado complejos esquemas armónicos. Uno descubre que los "clusters" en la música de Cowell abarcan tonos de distintos "modos" y son por lo tanto estructuras armónicas cerradas. Yo utilizo estas estructuras constantemente, no me adentro mucho en lo que se refiere a la armonía cromática porque no me interesa la armonía, pero el sistema de "clusters" funciona muy bien con la melodía, que es lo que yo trabajo.

Henry me enseñó prácticamente todo. Él fue quien me enseñó a componer música serial y de ahí me fui directamente a estudiar con Schönberg. Ya para ese entonces yo manejaba muy bien lo que en ese entonces se conocía como música de doce tonos y que más tarde se llamó música serial.

Como puedes ver, las enseñanzas de Cowell abarcaban muchas y muy diversas áreas. Él me introdujo a la "música del mundo", en especial la música de Japón y

Java y también fue él quien me refirió a Charles Ives, con quien trabajé muchos años.

—Usted ha dicho anteriormente que su composición ha ido de un estilo puramente rítmico a un estilo más melódico. ¿Puede usted especificar más sobre este interesante proceso?

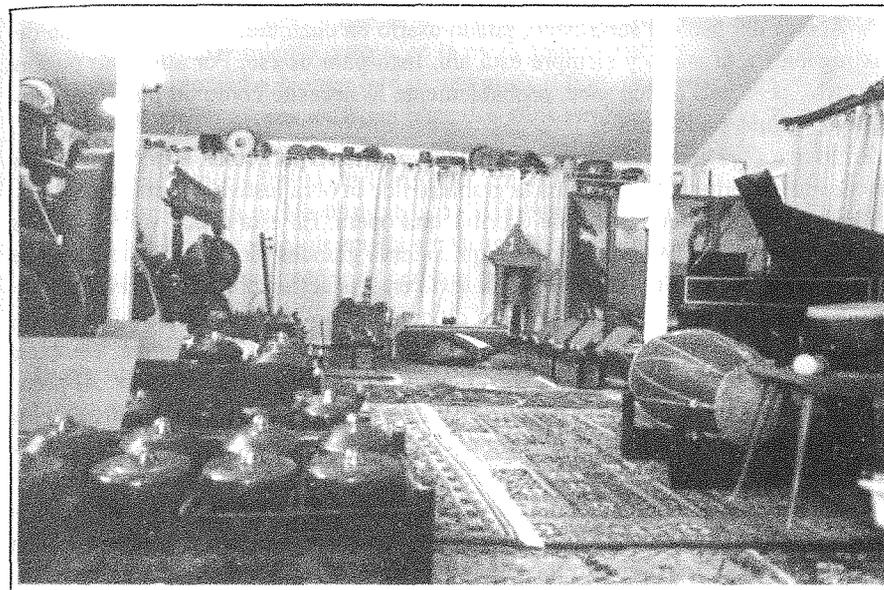
—Es verdad, mi interés principal reside en el desarrollo melódico, para mí lo demás es sólo una edición. Sin embargo creo que la melodía siempre requiere de un impulso rítmico. Henry solía decir que la mayoría de la música que conocemos está hecha de una melodía sostenida por una base rítmica. Esta puede ser una percusión, acordes o cualquier otra cosa. El ritmo hace resaltar el pulso en la música y nos dice cuándo y dónde nos encontramos a cada momento en la música. Un claro ejemplo de esto es el gong en la música de Java o, en el caso de la música europea, el uso de acordes dominantes o subdominantes, que nos indican en donde nos encontramos en relación con la cadencia final.

—Muy temprano en su carrera como compositor usted y el compositor John Cage tuvieron la oportunidad de estudiar con Arnold Schönberg en California. ¿Me puede describir la escena de la música nueva en la costa oeste de los Estados Unidos en los días de postguerra?

—Para empezar, quisiera clarificar y separar las cosas un poco. John estudió con Schönberg antes que yo. Hasta donde yo sé, no tuvo una buena experiencia.

John nunca me habló de Schönberg, incluso durante la gran y profunda amistad que tuvimos. Yo por mi parte, estudié con Schönberg ya más tarde y disfruté inmensamente de su camaradería, nos llevábamos muy bien y él me ayudó mucho. De Schönberg aprendí algo muy valioso y que llevo conmigo hasta ahora, algo que es sorprendente viniendo de Schönberg: esto es “la sencillez”, “la simplicidad” y no “la complejidad”. Aprendí que lo importante es expresar sólo lo que uno como compositor desea decir y a partir de esto desechar cualquier decoración innecesaria. Parece raro que esto venga de Schönberg, pero es lo que él me enseñó y que llevo conmigo hasta hoy en día. “Dejar en la música solamente lo esencial, lo sobresaliente”.

Como persona, Schönberg era un hombre muy agradable, fumaba tanto que sus dedos tenían un color amarillento. Recuerdo que le asustaban los aviones que volaban arriba del edificio. Recientemente leí una interesante biografía de Thomas Mann en que habla de los refugiados europeos en el área de Hollywood. El libro hace referencia a una conferencia que dio Schönberg en estos días llamada “Driven Into Paradise” (Transportados al Paraíso), no al exilio, sino al paraíso. Este concepto resulta muy distinto al de los otros exiliados, quienes opinaban lo contrario y por lo que muchos de ellos finalmente regresaron. Pero no Schönberg, él pensaba que estaba en el paraíso y siempre quiso ser norteamericano. Stravinski tenía la misma actitud, en un momento se convirtió en una especie de representante de la cámara de comercio de los Estados Unidos.



Salón Charles Ives en casa de Lou Harrison. Foto de Marion Gray.

Algo más sobre Schönberg: en una ocasión todos sus alumnos en el taller de composición nos reunimos a su alrededor para preguntarle cómo escribió su Segundo Cuarteto de Cuerdas (1907-8). Él dijo: “Muy fácil, es algo que cualquiera puede hacer” y entonces nos demostró lo fácil que era; lo único que aprendimos fue que para concebir una obra así uno tiene que poseer el genio de Arnold Schönberg, nada más ni nada menos.

La escena musical en la posguerra era muy activa; yo recuerdo haber asistido a un concierto de Cowell dirigido por Schönberg en el Hertz Hall de San Francisco California, como parte de la serie New Music Edition. Yo llegué a la costa este alrededor del año 52 o 53. Entonces mi meta era conocer a Harry Partch. Yo ya había leído su libro *The Genesis of Music (El origen de la música)* en Nueva York y también había escuchado su música. Me interesaba mucho su concepto sobre la afinación y desde que nos conocimos hasta su muerte fuimos muy buenos amigos. En este tiempo Bill Colvec y yo comenzamos a fabricar nuestros propios instrumentos. En una ocasión fui a San Francisco a escribir un artículo sobre su música. Intercambiamos instrumentos y la pasamos muy bien.

—Sobre su utilización del serialismo, ¿cómo fue que se le ocurrió escribir la ópera serial *Rapunzel* (1954) y cómo utilizó este sistema de composición tan poco común?

—Acerca del uso del serialismo, puedo usarlo en cualquier momento, es uno de mis juguetes a la mano y siempre está ahí, listo para usarse. Por ahora no pienso utilizarlo, pero uno nunca sabe, probablemente lo necesite como un punto de contraste en alguna pieza nueva.

En lo que se refiere a la composición de *Rapunzel* en particular, esta pregunta me parece muy oportuna: terminamos la grabación de la obra justo hace una semana.

Comencé la obra con el fin de escribir una ópera. En esta época yo era devoto del diseñador inglés William Morris⁸, quien tenía grandes ideas revolucionarias de tendencia socialista. Su libro incluía un texto en seis actos sobre *Rapunzel* y no fue sino hasta hace poco que me dí cuenta de que el tono expresionista de la obra de Morris difiere del texto original de la famosa leyenda del folklore alemán. También me di cuenta de que la historia es un reflejo de la vida personal del autor. Al parecer refleja la manera en que el poeta Rossetti se “instaló” literalmente entre él y su esposa. De cualquier forma, la historia me parecía fascinante y tenía seis actos breves listos para trabajar.

Entonces pedí la beca Guggenheim y con el dinero me fui a Black Mountain College, en donde ya había estado anteriormente. Me encerré en una cabañita, me puse a escribir *Rapunzel*, y casi terminada la pieza en un 50%, me decepcioné de mi trabajo, perdí la paciencia y una noche me emborraché y destruí toda la partitura.

Había descubierto que la serie no era lo suficientemente flexible y que no estaba funcionando en la forma en que yo esperaba. Entonces analicé la serie detenidamente y descubrí que no tenía retrógrado. Esta serie tenía solamente la mitad del material que yo necesitaba. Era una de esas series curiosas y truculentas de las que a veces aparecen en libros. Yo nunca de los nunca hubiera podido inventar una cosa así, pero por lo visto la serie se generó en mi inconsciente y ahí estaba yo, con una serie truculenta y con sólo la mitad del material requerido para terminar la obra. Supe que tenía que ingeniarme alguna manera de resolver el problema y hacer que la pieza funcionara. Así que con mi último cheque de la beca en la mano y con muy poco tiempo disponible, resolví el problema. Ahora, muchos años más tarde, puedo disfrutar de la grabación. Para la grabación hice muchos cambios de último momento, pero tuve el placer de contar con la ejecución de músicos muy brillantes, quienes dedicaron mucha atención a mis instrucciones. Ahora lo único que queda por hacer es informar a la editorial sobre los cambios.

—¿Cambió usted la afinación de la pieza de alguna forma?

—No, simplemente le pedí a todo el mundo que afinara el temperamento igual y resultó fabuloso. Durante la grabación descubrí que los instrumentos tenían pequeños teclados con audífonos en que tocaban, cantaban e imitaban perfectamente la afinación requerida. Acabó sonando muy bien.

Una cosa que descubrimos durante la ejecución fue que el intervalo de séptima

mayor es una consonancia y que es muy fácil cantarlo en ambas direcciones. Esto fue un gran descubrimiento, ya que en la pieza abunda ese intervalo.

En conclusión, debo aceptar que es una pieza difícil, pero se realizó un buen trabajo. La puesta en escena de Bonn hace dos años también salió muy bien, después vinieron una serie de interpretaciones en las que se encuentra la de Budapest, donde se ejecutó en forma de concierto. En Holanda conocí a una persona que había puesto la obra recién terminada en Hamburgo. Yo realmente no estaba enterado. La pieza no necesita de muchos instrumentos y es fácil de poner en escena.

—¿Puede platicarnos sobre su amistad con el compositor mexicano Carlos Chávez?

—Conocí su música muchos años antes de conocerlo a él personalmente. Cuando me suscribí al *New Music Edition* (Edición de Música Nueva) ya conocía algunas de sus piezas que habían sido grabadas como la *Sinfonía Antígona* y la *Sinfonía India*. También conocía las partituras ya publicadas como los *Preludios* para piano (1937), que toqué en concierto.

Lo que más me atraía en la música de Chávez era su aplicación del sistema diatónico. Chávez usaba este sistema sin la necesidad de revivir el siglo XVIII europeo en una música original que parecía originarse en la tierra misma. En referencia a esto, debo confesar que personalmente considero que la música de Chávez ofrece una contribución mucho más importante que la revitalización de la música del siglo XVIII que hizo Stravinski. Para mí, la fuerza en la música de Chávez nunca ha decaído.

Cuando conocí a Carlos Chávez en la Universidad de California en los Ángeles tuvimos una muy agradable entrevista. Después vino al Festival de Cabrillo durante tres años y lo llegué a frecuentar más a menudo; desde entonces siguió viniendo y en alguna ocasión formó parte del comité que seleccionaba las piezas para el festival.

Yo le pedí que dirigiera piezas suyas no muy conocidas, como el Ballet *Caballos de vapor HP* (1926) y un sinnúmero de piezas de las que aún conservamos grabaciones originales. Durante su estancia, ejecutamos el Concierto para piano y también los *Preludios* para piano.

Recuerdo una anécdota de esa época. En una ocasión un hombre muy elegante y culto de mucho dinero y de origen mexicano ofreció una comida en honor a Chávez en su hermosísima mansión. Yo me senté al lado de Carlos e insistí en que le preguntara a este hombre sobre su familia, en particular sobre un hijo del que había hablado anteriormente. Tras escuchar la respuesta, Carlos se echó a llorar. Yo, como te imaginarás me sentí muy mal y no tenía idea de cómo disculparme. A Carlos le llevó un buen rato recuperarse y hasta la fecha nunca supe lo que pasó.

En general Chávez era un hombre muy jovial, que trajo sin duda un gran profesionalismo, al ser un miembro importante de la familia del festival. Se sabía vestir muy bien para dirigir y la orquesta le tenía respeto. También conocí bien a Eduar-



Henry Cowell tocando el shakuhachi.

primer compositor a quien pensé invitar. Estaba tan cerca de nosotros y de nuestra vida musical que no podía faltar entre Aaron Copland, Colin McPhee y todos nosotros. Para la celebración programamos piezas suyas que él mismo dirigió en San José y después lo invitamos a la Universidad, donde se tocó su música de cámara con un quinteto de alientos que interpretó sus trabajos tardíos y no repetitivos, que eran sus favoritos. Creo que incluso se le comisionó una pieza para el Festival de Cabrillo, si no me equivoco esta pieza se llamaba *Discovery (Descubrimiento)* (1969).

—¿Conoce usted la música de Silvestre Revueltas?

—Por supuesto que sí, Revueltas tiene algunas piezas que me gustan, aunque no soy adepto de toda su obra.

Henry Cowell me dio la publicación original de *Homenaje a García Lorca* impresa en España. Esta pieza me fascina, es de un trabajo artesanal muy bello y el segundo movimiento me convenció para siempre de que la tuba puede partírle a uno el corazón.

—¿Que me puede decir sobre el trabajo de Julián Carrillo?

—Me gusta mucho. Un amigo me regaló la serie de discos de Carrillo editada en Luxemburgo. Recuerdo que hace unos veinte años venían estudiantes de su escuela al Mills College de Oakland a tocarnos sus instrumentos. En el Cornish Institute de Seattle sus estudiantes también ofrecían cursos.

A todo esto, me alegra saber que México represente una influencia tan grande en nuestras vidas en todos aspectos. Tomando por ejemplo el área de la química, sabe-

do Mata, lo escuché dirigiendo el Concierto para violín de Chávez con la Sinfónica de Dallas. No recuerdo quién fue el solista pero estuvo maravilloso. Mata entendía muy bien el mensaje en la música de Chávez.

—¿Cuál fue la influencia de Chávez en su música?

—En mi música hay un gran número de pasajes que puedo señalar diciendo “esto es influencia de Chávez”. Durante las celebraciones del bicentenario de los Estados Unidos fue el



Carlos Chávez.

—Durante su carrera usted ha colaborado con diferentes y muy reconocidos exponentes en otras disciplinas artísticas, como son la coreografía con Tina Fiade, su colaboración con el cineasta James Broughton y su reciente colaboración con el poeta Jack Foley en la revisión de la pieza *Strict Songs* (1955-1995). Sabemos que usted mismo ha trabajado como bailarín profesional, como poeta y como actor. ¿Cómo definiría usted una colaboración ideal?

—Mi compañero Bill Colvec y yo trabajamos con Kenneth Rexroth en sus traducciones de poesía china interpretando instrumentos chinos y tenemos permiso escrito de su viuda de reproducir los cassettes y de ahí sacar un álbum o un disco compacto.

El año pasado trabajé con Gary Snyder en una interpretación en que acompañé su lectura. Como sabrás, Jack Foley y su esposa Adelle recitan mi propia poesía en el disco compacto que recién salió. En un futuro me gustaría tener un grupo de gente para hacer un coro poético. Musicalmente he colaborado con muchos compositores, John Cage no es el único. Hice una pieza para danza en colaboración con

mos que fue un mexicano quien inventó la pintura acrílica. De aquí el movimiento muralista, que no se compara con ningún otro movimiento artístico desde el Renacimiento europeo y ni hablar del movimiento musical en esta época.

Recuerdo que cuando los rusos mandaron el Sputnik, los americanos estaban muy asustados, en la costa este la gente estaba aprendiendo a hablar ruso, mientras en la costa oeste la gente quería aprender a hablar español. Era como si el Sputnik fuera un proyecto mexicano.

Yo creo que México forma parte importante en el corazón de todos y cada uno de nosotros los californianos.

Henry Cowell y en Nueva York jugábamos mucho al Cadáver Exquisito con compositores como Carl Ruggles, Virgil Thompson, John Cage y Henry Cowell.

Un buen ejemplo de una mala colaboración fue con los titiriteros en mi ópera para títeres *Young Caesar* (1970). El problema era tener un títere para cada personaje y así tener un reparto completo. Otro problema fue poner en escena y dirigir. Fue la colaboración más difícil que he tenido hasta ahora.

—*Volviendo a su trabajo personal: ¿cómo descubrió la afinación justa?*

—Justo al salir la primera edición del libro de Harry Partch *The Genesis of Music* publicado por la Universidad de Wisconsin, Virgil Thompson me regaló una copia con la dedicatoria: “Anda a ver que puedes hacer con esto”. A la semana me compré una llave de afinar y desde entonces esto se ha vuelto un estudio continuo y una constante fuente de conflicto social, como tu sabrás.

Después de mi descubrimiento comencé a hacer un tipo de música diferente, comencé a entender lo que realmente estaba haciendo, prácticamente le di la vuelta a Harry Partch con un estilo libre en que se asociaban intervalos en el aire sin relación con ningún modo o escala en particular. Así puedes tener 14 las y 46 fas en una misma pieza. Esto no es todo. Lo importante es asociar intervalos que uno conoce y usarlos con base en su contenido expresivo sin tener un orden de relaciones establecido. Cualquier otro tipo de música estará formada por grupos preestablecidos de notas. Esto nos deja con la única opción de ir de una nota a otra. No importa qué sistema se esté utilizando, siempre estará limitado a moverse de una nota a otra; esto no sucede en el “estilo libre”. No hay muchas piezas escritas en este sistema: yo escribí dos o tres y un alumno escribió otra.

Mi primera pieza en este estilo es la *Symphony in Free Style* (*Sinfonía en estilo libre*), que está escrita en la forma AABB, que utilizaba mucho Scarlatti. La pieza ha permanecido sin tocarse por años, hasta que a alguien se le ocurrió lo que siempre desee y esto es sintetizarla en la computadora. David Doty ha estado trabajando en esto y todavía no tenemos la versión final, pero las notas básicas están ahí con el ritmo correcto. Esto es un proyecto que llevó años para realizarse. Me parecía que la computadora podría hacerlo fácilmente pero no, es un problema complejo, ya que las computadoras no están basadas en relaciones reales sino en relaciones ilusorias múltiples.

Yo siempre he insistido en que conectar el cerebro con el oído es muy importante. Lo mejor que uno puede hacer es reconocer los intervalos y ser capaz de afinarlos, así todo va a sonar mejor. De hecho, son los intervalos justos los que realmente mueven el espíritu en la música. El temperamento igual no representa “nada”. Son sólo intervalos falsos que no hacen gran cosa por la música. Me decepciona por ejemplo que en un concierto para piano de Chopin la orquesta esté afinada en un cierto modo y cuando entra el pianista todo suene desafinado. Aquí existe un reconocimiento real de esta penosa circunstancia. Resulta que al entrar el piano, la afi-

nación no es la misma y eso desorienta. La ilusión de que uno está en el tono de la mayor es ridículo. Uno no está en ningún tono. Ninguno de los intervalos está completamente afinado con excepción de la octava y ni siquiera la octava está afinada más que en la parte central del teclado. El problema social es que el sistema de doce tonos iguales que existe desde la mitad del siglo XIX es realmente un producto del piano con arpa de hierro y acero. A partir de esta invención se le dio apoyo al temperamento igual pero aun durante este periodo y a principios de este siglo ya había muchos virtuosos del instrumento viajando con sus propios afinadores. A los virtuosos les gustaba estar afinados en “buen temperamento”. Estar afinados en relación con su manera de sentir y de su repertorio personal. Los afinadores, por supuesto, no usaban el *temperamento igual*, esto lo sabemos desde terminada la Segunda Guerra Mundial, en que con ayuda de medidores de frecuencia se probó que estas afinaciones definitivamente no eran en *temperamento igual*. Insisto en que son solamente los intervalos reales lo que uno percibe en la música.

Por otra parte, hay un gran problema en la composición serial. Por ejemplo, literalmente no hay manera de que un cuarteto pueda interpretar una pieza serial para cuarteto de cuerdas. Se ajustarán si quieren a un *buen temperamento*, que de ninguna manera es un *temperamento igual*, pero que alguien diga que escribió un cuarteto serial es una contradicción.

Si uno repasa la historia del deterioro de los recursos tonales en la música, podemos ver que Schönberg sabía que el *temperamento igual* no era en absoluto una situación tonal. “¿Qué hace uno si no tiene una jerarquía de intervalos?” Bueno, pues uno les da un número de orden del uno al doce, como en la panadería. Esto fue su solución a lo que parecía caótico y sigue siendo caótico hasta ahora. Schönberg, con su excelente oído, pudo haber *regresado* en lo que se refiere a la afinación, pero no se le ocurrió. Vivió y creció en una sociedad en que la *afinación igual* de doce tonos era lo más común.

Ahora, por supuesto, ya ha pasado mucho tiempo desde que se revivió la música europea. Hablando de la cuestión social: los ingenieros y fabricantes de instrumentos desde el siglo pasado han devorado cada parte de la orquesta y han perforado cada instrumento para adaptarlos al *temperamento igual*.

Lo que nos queda a nosotros es recobrar la orquesta y reconstruir todos los instrumentos que nos fueron expropiados. Son los músicos los que tenemos derecho sobre los instrumentos y no los ingenieros y fabricantes... Hay que usar a los ingenieros y no dejar que ellos nos usen a nosotros.

—*¿Qué paralelismo y qué diferencias encuentra usted en la música de América y la música europea?*

—Bueno, para empezar, la sociedad en este continente es mucho más diversa. Europa, después de todo, es un lugar muy pequeño dominado por alemanes y fran-

ceses... e ingleses una que otra vez. La cultura en Europa es muy similar en todos los países. Incluso en lugares que tienen características distintas a los demás, como Finlandia o Polonia.

Europa sigue siendo un continente centralizado. Incluso la instrumentación y los nombres de los instrumentos en las distintas regiones son casi iguales. Efectivamente, sabemos que por ejemplo el corno se toca a la manera francesa o a la manera alemana, pero esto sigue siendo una distinción menor que prevalece hasta las regiones del Norte como Suecia o Noruega. Lo mismo sucede al sureste y al noroeste de Asia, en que tenemos también una serie de penínsulas e islas. En toda esta región se utiliza un sistema de afinación "igual" de siete tonos, así como en Europa se usa el temperamento "igual" de doce tonos.

La instrumentación en todo el sureste de Asia es también muy similar. En todas estas regiones se utilizan los mismos xilófonos, gongs, instrumentos de caña y flautas y existen diferencias tan pequeñas como las hay entre Francia y Alemania. Es interesante que los puntos en donde terminan los grandes continentes asiáticos sean tan similares, viéndolo de una manera abstracta y en referencia a situaciones específicas.

Este continente es diferente en todos aspectos. Aquí todo el mundo viene de otro lugar, incluyendo a los indios americanos, que vinieron de Siberia. Aquí todo el mundo vino de diferentes puntos en el planeta y nadie ha tenido oportunidad de desarrollar una cultura propia. Los incas, aztecas, mayas eran culturas diferentes. Hoy en día, en América aún existen grandes variantes incluso dentro las mismas comunidades, como por ejemplo las comunidades de chinos y japoneses, Brasil y Sudamérica en general.

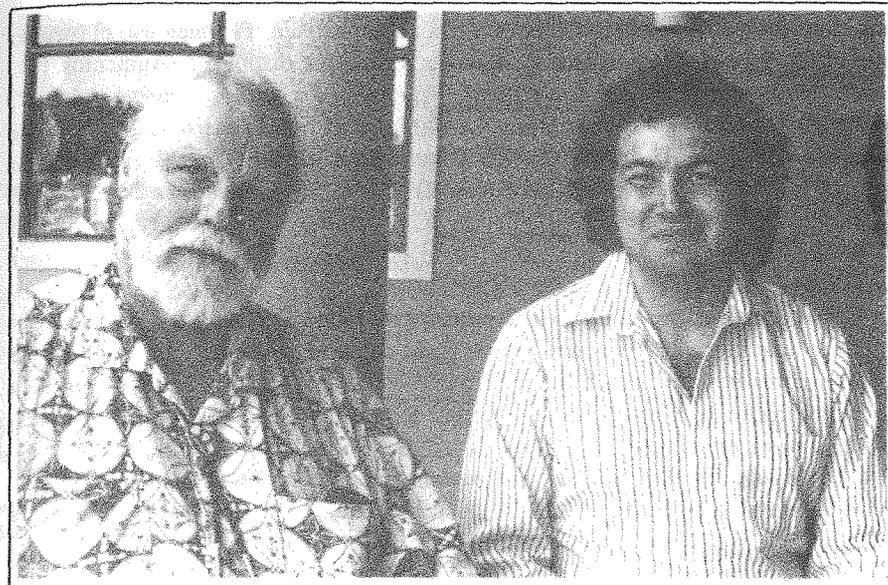
Se sabe que existe una gran tradición de música javanesa de gamelan en Surinam debido a que los holandeses trajeron trabajadores javaneses a sus plantíos en la Guayana holandesa. Estos trabajadores trajeron sus danzas y su música y ahora que el gobierno de Indonesia se ha enterado del hallazgo, ha establecido un intercambio de músicos e instrumentos en la región. Es muy interesante y al mismo tiempo preocupante el hecho de que esto podría borrar parte de la cultura musical original de Surinam.

De cualquier forma es sorprendente como nos podemos llevar tan bien habiendo tantas culturas distintas y tanta gente en uno y otro lado de las fronteras.

—Usted se graduó como músico en el estudio de la música cortesana de Corea con el maestro Lee Hye-Ku: ¿Me puede usted dar una idea general de la música coreana?

—Ahora que lo mencionas debo confesarte que me siento un poco culpable por no haber terminado el libro que comencé con el Dr. Lee Hye-Ku (he aquí otro proyecto a terminar en mi futura cabaña de Joshua Tree).

Sobre la música coreana, ésta tiene lo que Alan Hovanes llama una "melodía



Lou Harrison y Guillermo Galindo. Foto de Marion Gray.

gigante". La música gira sobre una gran melodía que se mueve muy lentamente y dentro de esta melodía, cada uno de los instrumentos de la orquesta se desplaza de manera distinta, es como un montón de hojas que caen de un árbol movidas por el viento de otoño; al final de la ola cada instrumento va cayendo en la nota y comienza de nuevo.

—¿Podría usted comparar la nota de arriba con una especie de centro tonal?

—Sí, los centros tonales se encuentran dentro de la gran melodía y cada parte se mueve independientemente hacia el siguiente centro. La belleza incidental de este sistema es muy bella y muy lírica.

—¿En dónde se origina este sistema?

—Bueno, viene de Mongolia y es una música que viajó a través de la península pasando por China. Es interesante mencionar que los patrones rítmicos en Corea son ternarios y en China siempre son binarios subdivididos en dos o cuatro. Esto viene de Mongolia y viene a influir la canción estática de Corea. Parte de esta música incluso llegó a Japón, como por ejemplo la *Música del rito* que me fascina tanto en su interpretación de cámara como orquestal.

—¿Ha usado usted algunas técnicas instrumentales coreanas?

—Bueno, aprendí a tocar el *Piri*⁹, que es el instrumento de caña equivalente al antiguo aolos griego y de este he tomado figuras de adorno como pequeños glissan-

dos que suben y luego se establecen en una nota más baja. También uso el recurso de melodía gigante ornamentada en diversas formas por distintos instrumentos.

—Schönberg dijo en alguna ocasión: “Nuevos oídos para una nueva música”. En un programa reciente de la Orquesta Sinfónica de San Francisco su trabajo fue ejecutado junto con el de Steve Reich, Charles Ives y Henry Cowell. En el mismo programa se incluyó un homenaje a John Cage por el grupo de rock *The Grateful Death*. ¿Cómo ve usted la integración de la música norteamericana vernácula con la música de concierto en programas como este, que al parecer pretenden atraer audiencias más jóvenes a las salas de concierto?

—Yo opino que está muy bien. Apruebo este sistema. Ayuda a romper el concepto de que la sala de concierto es un lugar solemne y de que uno se tenga que vestir y comportar de cierta manera para escuchar ciertas piezas. Si uno diversifica la programación para atraer nuevos oyentes todo resulta mucho mejor. Por supuesto que pienso que es una magnífica idea.

—Como una última pregunta: ¿cómo se imagina la música del futuro?

—No tengo idea... Yo creo que la música del futuro será lo que se les ocurra a los nuevos compositores. Yo no estaré ahí. Esto se lo dejo a ustedes, los jóvenes. Yo ya hice lo mío.

Notas

¹ *Kirnberger II*. Uno de los sistemas de afinación propuestos por el teórico y compositor alemán Johan Phillip Kirnberger (1721-1783). Kirnberger fue alumno de J. S. Bach y debatió las ideas de Rameau. El sistema *Kirnberger II* propone la siguiente relación interválica afinado el do a 261.6 Hz.

C C# D D# E F F# G G# A A# B

261.6 277.5 294.3 312.2 328.9 348.8 370.0 392.4 416.2 438.5 465.1 493.3

² *Justa Entonación/Just Intonation*. Este término se refiere al uso consistente de intervalos armónicos afinados con una pureza tal que estos carecen de batimentos. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Washington D. C., 1980).

³ *Gamelan*. Denominación general de los distintos tipos de orquestas en Indonesia. El *gamelan* varía en su instrumentación dependiendo de la región y generalmente incluye gongs de bronce, campanas, metalófonos, tambores, flautas, instrumentos de cuerda, xilófonos, pequeños címbalos y cantantes. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Washington D. C., 1980).

⁴ *Temperamento Igual/Equal Temperament* Afinación de la escala basada en un ciclo de 42 quintas idénticas donde la octava se divide en doce semitonos iguales y consecuentemente con las terceras y sextas afinadas más uniformemente que las cuartas y quintas. *El temperamento igual* prevalece como standard de afinación en el sistema occidental de doce tonos. *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Washington, D.C., 1980)

⁵ *Slendro*. Uno de los dos sistemas de afinación más importantes en la música javanesa. El *slendro* consta de 5 grados casi equidistantes a una distancia de aproximadamente 240 cents. Por lo regular consiste en terceras menores y tonos enteros pero varía según la región. En el oeste de Java se observan las dos escalas siguientes:

Surupan Ma dunda I 360cents. II 120 III 360 IV 240 V 120 I
Surupan Degung I 360cents. II 120 III 240 IV 360 V 120 I

Selected Musical Terms of Non Western Cultures, Harmonie Park Press (Michigan 1990)

⁶ *Buen Temperamento/ Well Tempetament*. Sistema de afinación basado en una variante gradual del tono disonante (*mean tone*) que facilita la ejecución del instrumento en todas las tonalidades. Este sistema mantiene relaciones desiguales en sus intervalos y esto resulta en un cambio de color al modular.

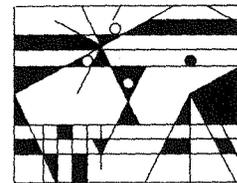
Dictionary of Contemporary Music, Vanton, John editor E.P. Dutton & Co. Inc (N.Y. 1974).

⁷ *Rythmicon*. Instrumento electrónico diseñado por Henry Cowell y Leon Theremin en 1932. Este instrumento genera pulsos rítmicos sobre series armónicas definidas. De esta manera la octava corresponde a dos pulsos por unidad, la doceava a tres pulsos por unidad y la tercera mayor dos octavas arriba a cinco pulsos por unidad.

Misic Since 1900 5th Edition. Nicolas Slominsky, Schirmer Books (N.Y. 1977)

⁸ *William Morris (1834-1896)*. Diseñador y poeta socialista inglés frecuentemente asociado con el poeta Dante Gabriel Rossetti y con el movimiento pre-rafaelista. En su trabajo prevalece un interés por la temática medieval. *Merrion Webster's Encyclopedia of Literature* (Massachussets, 1995).

⁹ *Piri-Hyangp'iri*. Instrumento de aliento coreano de doble caña. Tiene forma de pipa cilíndrica y siete orificios, más un orificio para el dedo pulgar. Está hecho de caña de río y está emparentado con el Sep'iri, que tiene un diámetro más pequeño pero se toca de la misma forma. *Selected Musical Terms of Non Western Cultures*, Harmonie Park Press (Michigan 1990).



GERARDO DENIZ

VERANO DE 1942

(fragmento)

—esa evocación, al concluir el tercer cuarteto de Silvestre, dice, aunque en forma de promesa: guardemos inmóvil el aire, libre de la estática que provocan los despiertos y en los montes circundantes, y acogen lontananza de calles, en pie dormirá el venado negro de cuanto no se ha de hacer, no se ha de conseguir, poco importa; quizás un dios aún más poderoso que yo mismo sonría con lástima, sentado allá en un banco de troncos, moviendo los ojos cual si leyera lentamente la tiniebla —tal vez, tal vez; imposible conjeturar tanto—, sentado en calma, sí, mientras las bajas nubes nocturnas reflejan fuegos tranquilos de trenes, llega apenas el sonar de sus cambios; funcionan ya sin nadie: tan tarde ya, las locomotoras como amas de cría con pezón de acero concienzudas, entregadas a un absorbente tráfico de féretros, evitando las sacudidas lo posible al arrastrar vagones en penumbra, llenos de viajeros exhaustos que usan sus muestrarios como almohada— todo está bien, siquiera durante el sueño. Esto es lo que dice.

Cuarteto No. 3

para instrumentos de arco

I

Silvestre Revueltas

Allegro con brío $\text{♩} = 120$

Violín 1

Violín 2

Viola

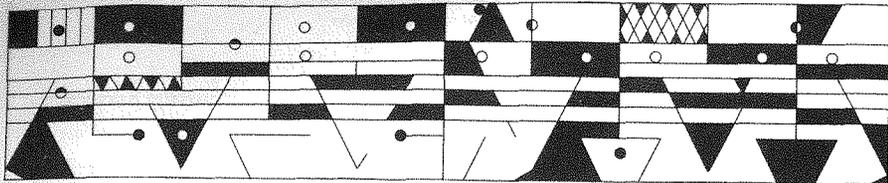
Violoncello

Fragmento de la primera página del Cuarteto de cuerdas núm. 3 de Silvestre Revueltas. Reproducida con la autorización de Ediciones Mexicanas de Música

Conocí en 1987 el tercer cuarteto de Silvestre Revueltas del único modo posible entonces, en el disco LP grabado por el Cuarteto Latinoamericano. De inmediato me pareció el mejor de los cuatro de Revueltas, y en 1990 eché mano de un pasaje en un poema largo, "Verano de 1942", que fue publicado en 1991. Cuando leí el número 57-58 de *Pauta* descubrí con regocijo que mi secreta preferencia era muy compartida. Ahora la partitura ha sido por fin publicada y gracias a Arón Bitrán, por mediación de Luis Ignacio Helguera, he podido consultarla (así como escuchar la nueva grabación). El pasaje al cual me referí en 1990 corresponde exactamente al andante L-M del tercer movimiento.

Otro hallazgo de la primera audición del tercer cuarteto de Revueltas (escrito en 1931) fue algo que para mí es indudable: el segundo movimiento presupone la lectura del movimiento central (tercero) del cuarteto número 4 de Bartók, publicado en 1929. Las superposiciones deliciosamente disonantes que entran en vibración, las entradas enfáticas del violonchelo, su registro agudo, sus rápidos zigzagueos, el condimento de armónicos y sul ponticello. Bartók es más largo y elaborado. Sin él no sería como es el segundo tiempo de Silvestre.

HOMENAJE A MIGUEL GARCÍA MORA



GLORIA CARMONA

Hace 41 años, en 1955, un poco después de haberse inaugurado el enorme conjunto que albergaría escuelas y facultades universitarias, allá en los inhóspitos terrenos del Pedregal de San Ángel, se iniciaba en el Auditorio de la Facultad de Medicina la primera temporada de conciertos de cámara, conocidos más adelante como los Conciertos de Difusión Cultural. Su organizador, el maestro Miguel García Mora, Jefe de la Sección de Música de la Universidad, unía a la cualidad de ser él mismo un pianista de larga trayectoria y músico culto, la condición de promotor con amplia visión y experiencia. En efecto, entre 1951 y 1953 había colaborado como Jefe del Departamento de Música de Bellas Artes en la administración del maestro Chávez, y había organizado, entre otros quehaceres, los llamados Conciertos de Bellas Artes, cuyas finalidades y características rendían ahora fruto acabado en la Universidad.

Recuerdo pues, con particular emoción, haber oído entonces innumerables obras de Poulenc, Milhaud, Hindemith, Honegger, prácticamente todas las obras de cámara de Debussy y Ravel, así como todos los cuartetos de Bartók interpretados por el Cuarteto Parrenin, a cuya ocasión se debe asimismo la edición del librito sobre el tema escrito por don Eduardo Hernández Moncada, pero además, primeras audiciones en México de obras vanguardistas importantes como *Los pájaros exóticos*, *Las visiones del amén* y el *Cuarteto para el final de los tiempos* de Messiaen, las *Piezas para piano* de Stockhausen, obras de los italianos Dallapiccola, Nono, Berio, una sesión de música española de vanguardia, todo esto, en fin, sin desdeñar por supuesto la música de autores tradicionales, elegida sin embargo entre lo menos común del repertorio. Los Conciertos de Difusión Cultural, los domingos en la

tarde, presentaban de esta manera un panorama muy rico de música de cámara en un logrado equilibrio de géneros, obras y autores. Sin propósitos chauvinistas ni su actitud contraria, el desdén olímpico, la música mexicana alternaba en la programación de manera natural. Y la misma consideración es válida para los intérpretes mexicanos, indudablemente mayoritarios, a quienes al mismo tiempo que una fuente de trabajo, lo inusual de la programación les permitía la estimulante oportunidad de ampliar su repertorio. Ni qué decir de la sencillez y pulcritud apolíneas de los programas de mano, diseñados por Vicente Rojo y anotados con excelencia sutil por Jesús Bal y Gay.

Recuerdo asimismo haber asistido a los cursillos que este musicólogo impartía con la erudita simplicidad de una charla a la española en los salones de la Facultad de Filosofía y Letras, cursillos tan necesarios como las publicaciones, las conferencias, y lo que es más importante, los encargos a los compositores mexicanos, tareas aparentemente complementarias pero fundamentales para una verdadera difusión y cultura musicales. Sin el interés de García Mora por la supervivencia y continuidad de la música mexicana, partituras como la Sonata para cuerdas de Herrera de la Fuente, las Tres formas concertantes de Manuel Enríquez, el Cuarteto No. 2 de Chávez o los Tres movimientos para cuarteto de cuerdas de Rodolfo Halffter no hubieran visto la luz. Hablo de los años cincuenta, cuando la creación musical era considerada fruto gracioso de la naturaleza, luego sin posibilidad de becas, subvenciones o presupuestos extra para su fomento.

Más adelante, en 1965, el maestro ocuparía nuevamente la Jefatura del Departamento de Música de Bellas Artes, donde su labor se diversificaría en varias direcciones, la más apasionante tal vez, la de haber trabajado hombro con hombro junto a los cantantes mexicanos para producir como director artístico de Ópera de Bellas Artes *Los diálogos de las Carmelitas* de Poulenc, la *Misa de Seis* de Jiménez Barak, *El hijo pródigo* de Debussy, *El ruiseñor* de Stravinsky, *El niño y los sortilegios* de Ravel, *Las tetillas de Tiresias* de Poulenc, que trajeron definitivamente un soplo de aire fresco al repertorio tradicional.

Pero a lo largo de todo este trayecto, su actividad como pianista seguía tanto o más vigente que antes. Durante la época de los conciertos en Medicina, por ejemplo, solía intervenir unas veces a dúo con María Teresa Rodríguez, en trío con Sally Van Den Berg y Franco Ferrari, en quinteto con el Cuarteto Lener, y en recital a solo. Sus interpretaciones se han asociado a un gran número de primeras audiciones de música del siglo XX, de autores mexicanos principalmente, franceses e italianos, si bien entre sus preferencias hay que añadir la música española. Es innegable que pese a su repertorio formado con obras de todos los tiempos, estamos no obstante seguros, al anuncio de una presentación suya, que nos hará el obsequio de un compositor poco escuchado, de una obra novedosa, una programación,



Miguel García Mora en el estreno de *Vexations* de Satie, Sala Benjamín Franklin, 1974.

había publicado gran número de dibujos, pero todo lo producido antes de los setenta no debe tenerse en cuenta. A los setenta y tres años creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, árboles, peces o insectos. Opino que cuando haya cumplido los ochenta habré progresado notablemente. A los noventa penetraré el misterio de las cosas. A los cien haré una obra asombrosa, y a los ciento diez cuanto dibuje, aunque sólo sea un punto o una línea, poseerá el soplo de la vida”.

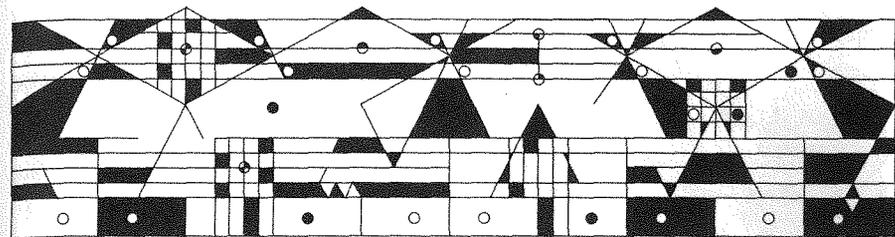
Vayan estas palabras hoy al encuentro del maestro García Mora, agradecidas.

Coyoacán, D. F., a 29 de octubre de 1996.

en fin, que como los conciertos que imaginó y organizó, saldrá fuera de lo común. Y es que la pasión y reverencia de García Mora por la música lo sitúan en esa rara, por lo excepcional, categoría de intérpretes que lejos de servirse de ella, de la música, para lucimiento personal, encarnan frente a su grandeza la plena convicción del servicio como ministerio. De ahí su originalidad y autenticidad, esa gratificante naturalidad con que nos acerca suavemente a sus misteriosos arcanos.

Lo dije una vez y hoy lo repito: a sus 84 años, García Mora nos recuerda, cada vez que está frente al piano, la gozosa expectación con la que el pintor japonés Hokusai, aquel viejo loco por el dibujo, escribió en el prólogo a su obra maestra, las *Cien vistas del Fuji*: “Desde los dieciséis años tomé la manía de dibujar la forma de las cosas. A los cincuenta años

DOS TEXTOS*



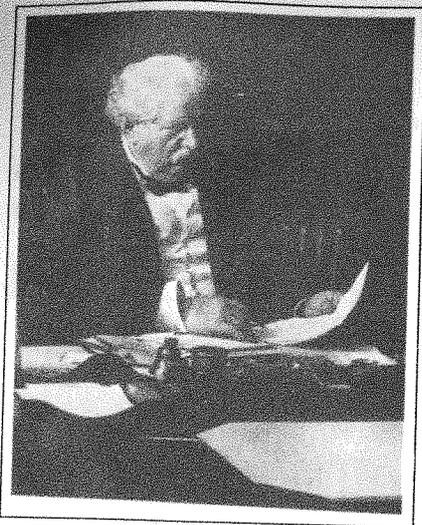
JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

LA COMEDIA MUSICAL

Desde sus principios, el arte dramático-musical ha mostrado siempre un lado más ligero y despreocupado. Paralela al desarrollo de la ópera y el oratorio encontramos una corriente que va recogiendo todas las expresiones del espíritu festivo y cómico que se producen en la escena musical. Estas expresiones cambian según el país y la época, pero tienen en común el elemento que podríamos llamar informal. En vez del rigor estético que domina en la ópera y que provoca de vez en vez depuraciones y controversias teóricas, este acompañante risueño acoge y explota con el mayor desparpajo cualquier elemento que le parezca apropiado para entretener y divertir a su público. La poesía, la música, el baile y el espectáculo —todos ellos entran con la sola condición de que su atractivo sea directo y contundente; la unidad o la coherencia son preocupaciones menores. Así, a lo largo de la historia nos encontramos con géneros dramático-musicales en los que se pasa sin mayores problemas del texto hablado a la música, de ésta al baile y de éste al puro espectáculo, trátese de la *masque* inglesa de los siglos XVI y XVII, del *intermezzo* italiano o del *Singspiel* alemán del siglo XVIII, de la opereta francesa o vienesa del siglo pasado o de la comedia musical norteamericana de nuestra época.

Esta última puede verse en cierto modo como una descendiente de la opereta europea, trasplantada a los Estados Unidos por compositores emigrados como el irlandés Víctor Herbert, el checo Rudolf Friml o el húngaro Sigmund Romberg.

*Con la publicación de estos textos, que formarán parte de un libro de próxima aparición que recoge los escritos musicales de Joaquín Gutiérrez Heras, celebramos los setenta años del compositor.



Víctor Herbert.



George Gershwin.

Sin embargo, una de las características de este tipo de teatro musical se mostró desde muy temprano: su contemporaneidad, su cercanía al mundo habitual del espectador. Así, muy pronto los príncipes vagabundos y los soldados de chocolate fueron desplazados por situaciones y personajes más representativos del mundo norteamericano, personajes que hablan un lenguaje vernáculo, tanto verbal como musicalmente. Por lo que respecta a esto último, la aparición de un estilo típicamente norteamericano, el jazz, dio un toque definitivo a la creación de lo que hoy conocemos como comedia musical.

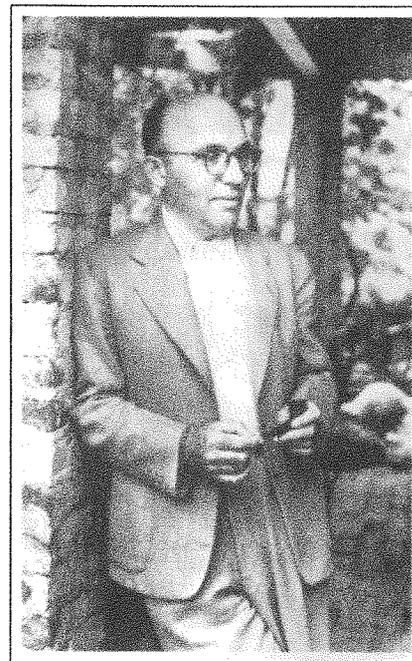
Fiel a su ascendencia, la comedia musical admite prácticamente todo, desde la situación dramática seria y el toque sentimental hasta la parodia o la crítica social, y se nos presenta de manera sumamente variada, acercándose unas veces a la simple "revista", en donde la ilación dramática es sumamente tenue o inexistente, y coqueteando otras veces con técnicas netamente operísticas. Algunos comentaristas, como Leonard Bernstein, insisten en distinguir en el teatro musical norteamericano entre la opereta y la comedia musical propiamente dicha (según él, *Show boat*, *El rey y yo*, *Mi bella dama* y hasta *Oklahoma!* pertenecen más bien al ámbito de la opereta), pero estas distinciones, aunque pueden interesar al especialista, recuerdan un poco las que etiquetan a *La flauta mágica* como un *Singspiel* y a *Carmen* como una *opéra comique*.

Por lo general se sitúa el nacimiento de la comedia musical norteamericana en el año de 1866, con el estreno de *The black crook*, que fue típica y literalmente un re-

voltijo entre un melodrama "gótico" y un espectáculo de ballet venido de Francia, salpicado con canciones populares de la época. El tremendo éxito de esta *extravaganza* que duraba cinco horas abrió el apetito para cosas similares e inició una tradición de teatro musical que llega hasta nuestros días. Sin embargo, algunos consideran que la verdadera comedia musical nace con el siglo, y en especial con los espectáculos de George M. Cohan (1878-1942). Sea como fuere, la época de oro comienza en los años veinte, con las fastuosas presentaciones típicas de la época, y con talentos musicales como Jerome Kern (1885-1945), Irving Berlin (1888-1989), Cole Porter (1891-1964) y George Gershwin (1898-1937). En las generaciones nacidas en este siglo destaca Richard Rodgers (1902-1979), quien con el libretista Oscar Hammerstein II creó algunas de las más sobresalientes comedias musicales, entre ellas la ya clásica *South Pacific* (1949) y *The sound of music* (1959). El éxito más notable de Frederick Loewe, nacido en Alemania en 1904 y establecido en los Estados Unidos en 1924, ha sido *My fair lady* (1956), con un texto de Alan Jay Lerner basado en el *Pygmalion* de Bernard Shaw.

La frescura y vitalidad de la comedia musical norteamericana repercutió a su vez en Europa, inspirando obras como la célebre *Ópera de tres centavos* (Berlín, 1928) de Bert Brecht y Kurt Weill, y en décadas recientes también se ha intentado en México con bastante éxito. Un ejemplo es *Contigo pan y cebolla*, adaptada por Luis Reyes de la Maza de la famosa comedia de Manuel Eduardo de Gorostiza, y con letra y música de José Antonio Zavala.

El vals apareció a fines del siglo XVIII como un descendiente del *Ländler*, un baile austriaco de origen campesino, y causó sensación porque fue el primer baile en el cual las parejas bailaban abrazadas. Esto provocó entusiasmo y repudio por igual, y tuvo que pasar algún tiempo antes de que fuera considerado como plenamente aceptable en sociedad. Pero una vez establecido, su popularidad fue enorme



Kurt Weill.



Johann Strauss.

quedó para siempre asociada con él es Viena, y el vals vienés está unido indisolublemente al nombre de Strauss. En esta familia de compositores (a la que Richard Strauss no pertenece), el más distinguido fue Johann Strauss, hijo. Nació en 1825 en Viena y murió allí mismo en 1899. Se dedicó a la música contra los deseos de su padre y fundó en 1844 una orquesta propia con la cual durante un tiempo le hizo la competencia a la de aquél. Como compositor de operetas, Johann Strauss elevó a la opereta vienesa a una categoría comparable a la de la opereta francesa creada por Offenbach. Como compositor de música de baile fue el rey absoluto de Viena, para cuya diversión compuso un número enorme de piezas: mazurkas, galops, cuadrillas, marchas, 117 polkas y 168 vales, muchos de los cuales conquistaron literalmente al mundo entero. Sus vales de concierto están organizados en una forma parecida a la que usó Weber; son "cadenas" de vales enmarcadas por una introducción y una coda, y el vuelo de sus melodías y su ligera y transparente orquestación les valieron la admiración de muchos músicos "serios", entre ellos Johannes Brahms.

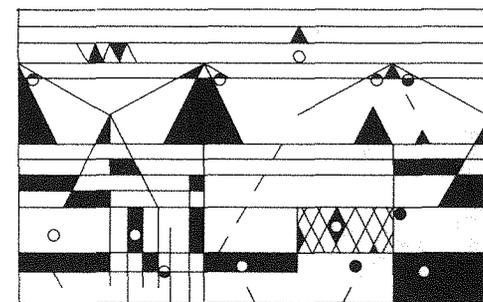
(1980)

y duró todo un siglo. De hecho, llegó a simbolizar la sociedad imperial y aristocrática que terminó con la Primera Guerra Mundial.

Como sucede con todos los géneros bailables, el vals también fue usado como una pieza para ser únicamente escuchada; entre los numerosos compositores que escribieron vales de ese tipo hay que mencionar a Schubert, Chopin, Brahms y Ravel. En este sentido, la *Invitación al baile* de Carl Maria von Weber, compuesta para piano en 1819 y orquestada poco después por Berlioz, merece especial atención, ya que es el ejemplo más temprano del "vals de concierto". En cierto momento el vals aun llegó a entrar en la sinfonía, como en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz o la Quinta de Chai-kovsky.

Aunque el vals cundió por todo el mundo y produjo especies locales, como en Francia o Inglaterra, la ciudad que

CONCIERTOS PARA CORNO



JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

Aunque ya desde la Antigüedad aparecen instrumentos parecidos al corno (o "trompa", como le dicen en España y en otros países de habla española), los primeros que realmente pueden tomarse como sus antepasados directos aparecen a mediados del siglo XVI en Europa central. Estos cornos de sonido rudo y penetrante se usaban en las cacerías; a veces se tocaban en grupos de varios cornistas, pero nunca en combinación con otros instrumentos. Si se empleaban en el teatro era precisamente como fanfarrias de cacería, como en *Las bodas de Tetis y Peleo* (1639) de Cavalli o *La princesa de Elide* (1664) de Lully. Hacia 1650 aparece, probablemente en Francia, un tipo más avanzado del "corno de caza" que rápidamente se difunde en Europa. De esta época data la denominación de "corno francés" que aún se conserva entre los músicos de habla inglesa. Este corno de caza mejorado comienza a ser usado como parte de la orquesta hacia 1700, aunque no con frecuencia. La primera vez que esto sucedió parece haber sido en la ópera *Octavia* de Reinhold Keiser, estrenada en Hamburgo en 1705. Bach y Haendel usaron el corno de caza en algunas ocasiones, pero no hay que olvidar que en esta época el instrumento es muy limitado y su timbre es aún parecido al de la trompeta. No es sino hasta mediados del siglo XVIII que el corno comienza a evolucionar hacia el instrumento de timbre suave que conocemos ahora. En esos años se le agregan aditamentos para pasar de una tonalidad a otra, y un cornista alemán descubre que es posible cambiar los tonos naturales del corno introduciendo una mano en su pabellón. Esta técnica amplía enormemente las posibilidades del "corno natural", y el "corno de mano", como se le llama entonces, conoce en la segunda mitad del siglo XVIII un gran florecimiento gracias a una serie de virtuosos que lo popularizan en toda Europa, entre ellos el famoso Leutgeb para quien Mozart compu-



Richard Strauss.

abunda por lo tanto en pasajes que despliegan estas cualidades. Pero hasta la época actual, puede decirse que no hay un solo compositor que no trate con atención especial a este difícil y fascinante instrumento.

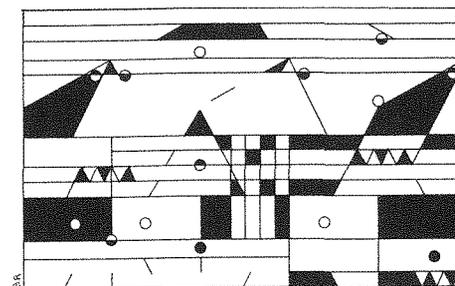
Wolfgang Amadeus Mozart siempre compuso sus conciertos para un evento o un ejecutante determinados. La existencia de sus obras concertantes para corno la debemos agradecer principalmente a Ignaz Leutgeb, cornista que tocó durante algún tiempo en la orquesta arzobispal de Salzburgo y luego se estableció en Viena. Por lo visto, Leutgeb fue tan talentoso para el corno como simple en su trato, pues Mozart no dejó pasar ocasión sin gastarle alguna broma. En el Rondó del Concierto No. 1 puso en el manuscrito una caricatura de Leutgeb en acción y un comentario irónico sobre los trances por los que el cornista va pasando a lo largo de la pieza. Este concierto fue compuesto en Viena en 1728, pero el Rondó final está fechado en 1782, lo cual, junto con la ausencia de un movimiento central lento, ha hecho suponer a los musicólogos que los dos *Allegros* no forman parte de un mismo concierto.

El padre de Richard Strauss (1864-1949) fue primer corno de la orquesta de la Ópera de Munich. Así, el compositor pudo familiarizarse desde muy joven con este instrumento para el cual escribió brillantes pasajes en toda su obra, como el famoso tema de Till Eulenspiegel. Strauss escribió dos conciertos para corno, el primero a la edad de 19 años y el segundo... sesenta años después. El primer concierto, Op. 11, fue compuesto entre 1882 y 1883. En él nos encontramos a un Strauss que aún no se ha wagnerianizado y que sigue las normas del Romanticismo que podríamos llamar "clasicista", con ciertos ecos de Mendelssohn y Berlioz.

(1976)

so varias obras. En 1815 la invención alemana del corno de pistones da todavía mayor agilidad al instrumento que para aquel entonces ya forma parte de la orquesta usual. Sin embargo, muchos cornistas prefieren seguir usando el "corno de mano" sin pistones por su timbre más brillante. El corno tocado con suavidad, con ese timbre que evoca la lejanía y la atmósfera nocturna, cautivó naturalmente a la sensibilidad del Romanticismo, y la literatura sinfónica del siglo pasado

EL VIOLÍN DE CACAMA



GUILLERMO SHERIDAN

*No hay canción más galana
que la canción mexicana.*

Canción mexicana

Un fantasma recorre las secciones culturales de los diarios: el de un nuevo nacionalismo cultural. Este nuevo nacionalismo, que de no ser nuevo sería idéntico al viejo, sigue sus mismos impulsos, asume los mismos valores entendidos, se remite a las mismas vanaglorias huera, acata la misma sudorosa deontología, promete jugosos ingresos y becas y, desde luego, no aporta nada serio.

A pesar de que cada día es más frecuente toparse con la catadura malencarada (una mezcla de Indio Bedoya y Raúl Velasco) de este impulsivo mariachi en las páginas de los periódicos, por los motivos más inesperados, una reciente entrevista a un compositor de nombre Francisco Núñez me decidió a procurar un comentario. Y es que hay un momento en la entrevista en la que el compositor Núñez declara algo tan capaz de desmoronar al universo de vergüenza como la tortura al trébol de que habló Macedonio Fernández. Dice Núñez:

"La música mexicana tiene más frescura, imaginación y color que la europea, debido a su añeja tradición, que remonta a la época precortesiana".

Bueno. Tomar en serio la declaración no permite sino tres caminos: la carcajada

*Artículo publicado originalmente en el suplemento cultural *El Ángel* del periódico *Reforma*. Recogemos también dos cartas enviadas a la redacción del diario, a raíz de la aparición del artículo, que no fueron publicadas.



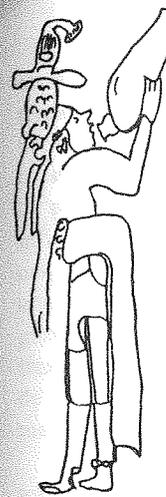
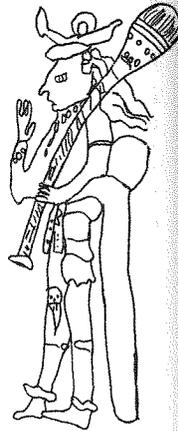
es el más rápido y satisfactorio. La réplica razonada es camino más lento y tiene el inconveniente de ser inútil, dada la propensión de los tontos a la soberbia.

Este camino obligaría a explicar al compositor Núñez que su propuesta, por ejemplo, es lo que se llama una "petición de principio". Es decir, una falacia en la que lo enunciado (el "principio") se considera probado y fuera de duda desde la enunciación misma. Desde luego, como la descripción de la "petición de principio" la hizo Aristóteles, el compositor Núñez se defendería alegando que la lógica de un filósofo griego no se aplica en México, donde, gracias a nuestra

añeja tradición que se remonta a la época precortesiana, tenemos una lógica mejor.

O, siempre en ese segundo camino, se le podría decir: "¡Pero, señor Núñez, considere lo temerario de su propuesta; habla usted de la música europea, si contemporánea, de Berio, de Ligeti, de Arvo Pärt; si anterior, de Bach, de Monteverdi, de Mozart!". O se le podría decir que es de mala educación declarar que lo propio es mejor que lo ajeno (en caso de que la música europea nos fuera ajena), pues delata susceptibilidades y complejos que para los europeos son desconocidos, lo que los deja sin la posibilidad de defenderse. Y se le podría decir —con el pudor que viene de hablarle de suturas a un cirujano— que en Europa hay tratados de polifonía fechados en el siglo IX, lo que supone que su polifonía es anterior al siglo IX, cuando la única música que se hacía en México (que ni siquiera era todavía México) era la

del aire en las ramas de los ahuehuetes. O se le podría decir que la tradición mexicana es una rama de la europea, lo que es muy honroso. O que, desde luego, no existe documento alguno que remonte lo que él parece entender por "música mexicana" hacia la época precortesiana, ya que no existe rastro alguno de lo que pudo ser esa música, y que por lo tanto otorgarle en su concurso privado de Miss Música las calificaciones de "imaginación, color y frescura" a algo que no existe es, por lo menos, aventurado. (Mi opinión personal es que la música azteca debió haber sido chata, monocroma y pútrida; pero esto es tan insostenible como lo que propone el compo-



sitor Núñez.) O se le podría decir que apelar al pasado indígena para que derrame sus dones sobre una música Made in Mexico que seducirá europeos sentimentales es una mercadotecnia vergonzosa. O que...

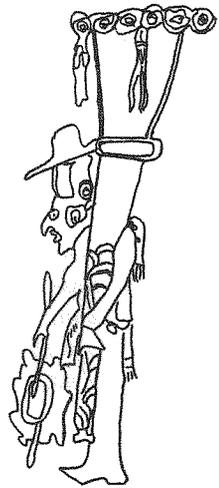
El tercer camino consistiría en analizar la declaración y entender en qué consiste, con la objetiva frialdad de un entomólogo ante una campamocha inusitada. Pero el arduo desmantelamiento de la tontería es el camino más difícil. La tontería se manifiesta de miles de formas, mientras que la inteligencia suele hacerlo de una sola. Esto ya lo calculó el Flaubert convencido de que el perfil mental, emocional y moral de un tonto (Pécuchet

o Felcitas, y en algunos momentos hasta Emma Bovary) está mucho más plagado de vericuetos y complejidades que el de un inteligente. Además, como Flaubert tiene la desgracia de ser francés, sus nociones sobre la tontería son francesas y no se aplican a la tontería mexicana, que tiene más imaginación, color y frescura que la francesa.

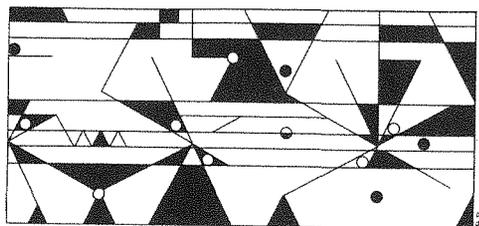
Por otro lado, ya hizo todo esto Jorge Cuesta cuando explicó por qué es legítimo preferir a Stendhal que a Federico Gamboa. Desde luego, no se descarta que Núñez, tan amante de lo mexicano, ignore a Jorge Cuesta, a quien debe considerar afrancesado. Habría que entender en qué consiste que, años después de que la Revolución propició esta clase de declaraciones tontas, pareciera que volvemos al marco mental que las tolera ya sin la coartada de la reafirmación nacional. O bien, estudiar por qué parece haber necesidad de una nueva reafirmación nacional en

ciertos espíritus. Y en qué consiste que el compositor Núñez viaje por Europa declarando esta clase de tonterías en público, asumiéndose como un compositor representativo de México, y perdiendo su tiempo ante públicos que, al no tener una tradición musical tan añeja como la nuestra, y estar llenos de referencias musicales sin la suficiente imaginación, color y frescura, se hallan incapacitados para entender la música de Núñez. Y en qué consiste la reaparición de un nacionalismo de exportación en la música y en la pintura, cuya susceptibilidad y complejo de inferioridad se convierten en infatuación parlanchina, en dogmas teóricos y en generosas subvenciones locales y foráneas.

En fin, que esta nueva versión de la soprano que cuando no alcanza los agudos grita "¡Viva México!", promete ser tan divertida como la de hace sesenta años.



DOS CARTAS EN TORNO



A "EL VIOLÍN DE CACAMA"

Dentro de la sección cultural El Ángel, correspondiente al 27 de octubre de 1996, aparece un artículo con el título de "El violín de Cacama", firmado por Guillermo Sheridan, el cual toma como base una entrevista hecha al compositor mexicano Francisco Núñez, quien en la misma hizo el siguiente comentario: "La música mexicana tiene más frescura, imaginación y color que la europea, debido a su añeja tradición, que remonta a la época precortesiana".

Sin pretender de manera alguna defender al maestro Núñez y reconociendo el derecho del articulista a combatir el chauvinismo que él percibe en la frase que entrecomilla, también es justo que los lectores podamos señalarle su falta de objetividad y su total ignorancia al establecer conclusiones sin sustento que resultan ser ofensivas para nuestra cultura precortesiana.

Dice Sheridan: "...que en Europa hay tratados de polifonía fechados en el siglo IX, por lo que su polifonía es anterior al siglo IX, cuando la única música que se hacía en México (que ni siquiera era todavía México) era la del aire en las ramas de los ahuehuetes" (*sic*). Más adelante expresa "que no existe rastro alguno de lo que pudo ser esa música" y "Mi opinión personal es que la música azteca debió haber sido chata, monocroma y pútrida; pero esto es tan insostenible como lo que propone el compositor Núñez." (*sic*). Probablemente el articulista declara que no hay rastro alguno de esa música, basado en el hecho de que no existe testimonio escrito o algún equivalente de partitura que nos permita hacer una recreación legítima, pero si el señor Sheridan se toma la molestia de ir a nuestros museos y en este caso, al de Antropología de la ciudad de Jalapa, podrá encontrar instrumentos como la flauta triple de Tenenexpan de tres tubos con embocadura especial que nos permite

tocar uno de ellos o la totalidad simultáneamente, obteniendo una armonía muy interesante y avanzada; también podrá encontrar flautas exáfonas (en hueso o en barro), oboes lacandones, trompetas de barro, flautas de Pan o siringas, flautas aztecas pentáfonas, etcétera, etcétera, y junto a esos aerófonos un formidable arsenal de percutores que van desde los teponaxtlis hasta los huéhuetls, pasando por una infinita variedad de sonajas, sistros, raspadores etcétera, etcétera. Además, en códices prehispánicos podrá documentarse acerca de lo que la música significó junto con la danza en las festividades religiosas y en la vida doméstica de nuestros antiguos pobladores, o bien podrá asomarse a las reproducciones de los murales al fresco de Bonampak, Chiapas, que están en el Museo de Antropología de la ciudad de México y observar la célebre procesión de músicos mayas tocando sus instrumentos.

Finalmente, la música prehispánica fue hecha en comunidad por las mismas gentes que fueron capaces de crear manifestaciones de primer orden en escultura, pintura, arquitectura, o bien, en las ciencias físicas como la astronomía, las matemáticas y la medición del tiempo; podríamos suponer que aquello debió haber sido algo grandioso. Al menos el Sr. Sheridan pudo haber otorgado el beneficio de la duda a nuestros antepasados, pero prefirió afirmar, a pesar de reconocer que es insostenible, "que la música azteca debió haber sido chata, monocroma y pútrida".

¡Digno de Jessie Helms!

Rubén Ortiz Fernández.

México, a 8 de noviembre de 1996

Sr. Rubén Ortiz Fernández
Coyoacán, D. F.

Estimado señor Ortiz:

Ayer me entregaron en *Reforma* sus faxes. Le agradezco que se haya tomado la molestia de comentar mi artículo "El violín de Cacama". Desde luego, huelga aclarar que no está en mí elegir cuáles cartas a la redacción se publican en *Reforma*.

Usted encuentra ofensivos mis comentarios sobre "nuestra" cultura precortesiana (esa cultura no me parece que sea "nuestra" sino de "todos", pero en fin). Lo que más irrita a usted es que yo haya dicho que "la música azteca debió haber sido chata, monocroma y pútrida". Olvida que agregué: "pero esto es tan insostenible

como lo que propone el compositor Núñez". Ejemplificaba así la arbitrariedad de una petición de principio que aplica adjetivos improbables a algo que no existe.

El hecho de que esa música lamentablemente haya quedado en los museos sólo como pintura, prueba que no podemos calificarla ni como colorida, ni como monocroma: es imposible realizar "recreaciones legítimas" de ella, como dice usted. Pero sobre recreaciones ilegítimas hay compositores que compiten en el ámbito del orgullo nacional —y del mercado foráneo—, incapaces de hacerlo en el de la música de veras, la que no tiene ni entiende de "nuestros" y "suyos", sino de, simplemente, música.

Señor Ortiz, yo no discutí la riqueza cultural de Mesoamérica. Discutí que esa música inexistente se convierta en combustible de "nuestro" chauvinismo y en propiedad "nuestra" para exaltar "nuestra" nacionalidad. Ya en otros tiempos, ese "nuestro" desvirtuó la verdadera tradición artística mexicana. Creo que hay que precaverse del retorno del singularismo, refugio de mediocres ávidos de seducir la simpatía acrítica de los sentimentales foráneos y fijar una coartada para su propia inseguridad creativa.

En este sentido, me permito recomendarle la lectura de mi ensayo "La polémica de 1932", en el libro *Cultura e identidad nacional* (Roberto Blancarte, comp.), México, Fondo de Cultura Económica, 1994, en el que aporto argumentos más especiosos sobre el asunto.

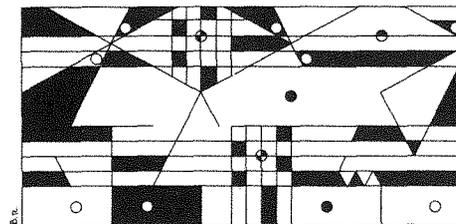
Finalmente, vea usted los peligros de la susceptibilidad en el hecho de que, amparados por lo "nuestro", usted ya me enjuició, me halló culpable y me sentenció a ser como Jessie Helms. ¿A quién apelo? ¿Al sistema judicial azteca?

Atentamente,

Guillermo Sheridan.



SIQUEIROS PINTA DOS CUADROS MUSICALES*



JULIO SCHERER

BACH ES BUENO PARA LOS OJOS

En Taxco, una hermosa californiana le pidió a Siqueiros que le hiciera un retrato. El día en que acudió a la capilla semiderruida en la que trabajaba y le ofreció 400 pesos, el artista creyó soñar.

"Apenas exagero si digo que mi emoción fue parecida a la del adolescente que descubre el amor y estalla en fuerza y alegría, pues en la fugacidad de un instante vi resueltos los problemas que me agobiaban".

El gobierno del presidente Emilio Portes Gil lo había confinado a Taxco. En los límites del pueblo se levantaban las invisibles murallas que no debía traspasar. Era el precio de su relativa libertad, la condición impuesta para dejarlo salir de la penitenciaría del Distrito Federal.

Respiraba de nuevo. Se desvanecían los corredores de la cárcel, tristes y monótonos como un río sucio, pero quedaba la memoria cotidiana: Blanca Luz Brun y su bebé vivían conmigo, yo no tenía un centavo, el mercado de mi pintura era de hecho inexistente y Taxco seguía incomunicado.

El día en que la americanita llegó a mi estudio, dispuse de inmediato el sillón adecuado para ella y empecé a trabajar. Bosquejaba las líneas iniciales, estudiaba el rostro, la luz, libraba las primeras luchas para captar los rasgos esenciales de su carácter, cuando me interrumpió con la voz de quien ha de comunicar algo importante.

*Título de la redacción



Señor Siqueiros, si no ha pintado usted los ojos, mejor no los pinte, porque lo que usted está viendo no son mis verdaderos ojos.

Pensé que me encontraba frente a una de tantas turistas semi-alienadas que con frecuencia visitan el país y sin pronunciar palabra reanudé mi tarea. No lo permitió:

—Mis verdaderos ojos —y en sus palabras había pasión— son aquellos que tengo cuando estoy inspirada tocando a Bach, porque ha de saber usted que no soy una mujer cualquiera, sino una pianista que ha conquistado renombre a pesar de su juventud.

Abandoné los pinceles y aguardé, impaciente.

La americanita no se hizo esperar. Si había que pintarla, que fuera ante el piano, pues quería un retrato con sus verdaderos ojos.

—Mis ojos, señor Siqueiros, se vuelven como de humo, bellos como luz de luna cuando interpreto a Bach.

No dejé lugar sin visitar en busca de un piano: la casa del presidente municipal, las casas de los hombres más ricos de Taxco, las de mis amigos, hasta que di con un instrumento más cercano del clavecín que del piano. Para mi mala

suerte, coincidió el hallazgo con el apagón inevitable, pues en el Taxco de entonces los focos morían a las diez de la noche.

Encendimos velas y empecé a trabajar, mientras la jovencita oprimía las teclas de un instrumento desafinado y volteaba a verme para que yo pudiera apreciar la luz de sus ojos.

Al día siguiente, cuando me propuse reanudar las sesiones pictóricas en la mañana y en mi estudio improvisado, ella se opuso. Debía ser como la víspera.

—He descubierto la suprema armonía. La noche y Bach, ¿se da cuenta de lo que significa, señor Siqueiros? La noche hace temblar a la estrella y durante la noche se esclarece el misterio de la vida. ¿Comprende?

Concluí el trabajo. Me dijo:

—Es hermosísimo. Vea, mis ojos son etéreos.

CAPRICHIO A LA GERSHWIN

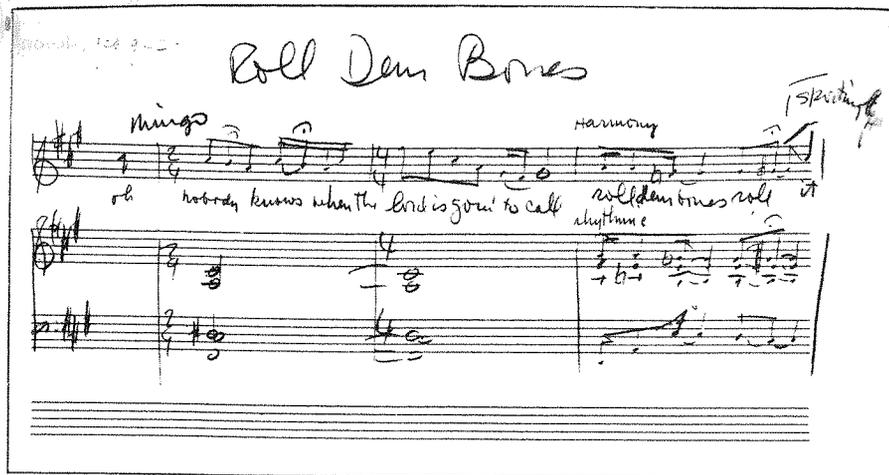
Policromía y ritmo, movimiento en la pintura y sonoridad en la música, eran para Gershwin y Siqueiros expresiones distintas de una misma pasión. Los términos dinámica y estética —decían— pueden aplicarse tanto a la combinación de los siete colores del arco iris como a las siete notas del pentagrama y de manera particular al juego de los contrarios, esencia del mundo intangible y profundo, clave del arte.

En la pintura la luz nace de la oscuridad y otro tanto sucede con la música. Si todo fuera ruidoso —argumentaba Gershwin— nada sería ruidoso, porque a una mayor riqueza de tonos circundantes corresponde una más viva sonoridad acústica en la polifonía. El compositor percibía sonidos en la pintura y el pintor colores y formas en la música. Comparaban una nota en el piano con un trazo en el lienzo y se sorprendían con los rojos y los crescendos que se correspondían de una manera casi matemática.

Siqueiros, sin embargo, se las ingeniaba para prevalecer sobre Gershwin:

Tú —le decía— puedes amar a una mujer por sus ojos, pero jamás por sus oídos. Que yo sepa aún no se escribe un poema a la oreja de la amada y en cambio no hay número para contar los versos inspirados en un par de hermosos ojos. ¿No acaso han sido comparados con las estrellas, con el cielo, con los lagos, con el mar, con el mundo?

Los ojos, querido George, son la quintaesencia de la belleza y el arte de la pintura está hecho para ellos. En cambio, ¿cuál es el origen de la música? La oreja, la fea oreja, sin luz, sin color, apenas un apéndice, un pobre añadido al



Manuscrito de *Roll Dem Bones* (1935) de Gershwin.

conjunto soberanamente plástico del rostro.

La vida es relación. Y si la pintura es hija de la mirada, como el agua de la nube, y si la música nació de los oídos, como el ritmo de la armonía, no hay duda acerca de cuál de las dos manifestaciones estéticas es superior.

Un día Gershwin le pidió a Siqueiros que le pintara un retrato.

—¿De qué tamaño?

—Sólo la cabeza.

Horas más tarde, dispuesto al trabajo en el departamento que Gershwin había comprado en Park Avenue y ya preparado un lienzo de 40 por 60 centímetros, escuchó a su amigo:

—Estuve pensando por qué no me pintas en vez de la cabeza un retrato de cuerpo entero. ¿Tendrías algún inconveniente?

—No, ninguno. Pero en ese caso encargaré una tela de 1.80 metros de largo y algo así como 1.25 de ancho.

Al día siguiente Gershwin había vuelto a cambiar de opinión:

—Preferiría que me pintaras en pleno concierto y de ser posible en un gran teatro reboante de público.

—Lo que tú quieres no es un cuadro, sino un pequeño mural, pero lo haremos.

En una tela de tres metros de largo por dos de ancho, Siqueiros empezó la obra. Durante semanas observó al compositor sobre las teclas blancas y negras de su piano, evadido del mundo. Sus ojos conducían los pinceles con libertad absoluta.

No sospechaba en esa época que los espacios pueden retroceder, cercar, oprimir, reducir como a un perro en su perrera. Además, pintaba en Park Avenue.

Siqueiros levantó un gran teatro. Cabrían en él cincuenta mil espectadores.

Frente a la pintura, el compositor exclamó:

—El cuadro es maravilloso, Siqueiros. Estoy seguro que ni el mejor artista podría aumentarle su valor. Pero yo, tu amigo, quiero pedirte un servicio más: que en las primeras localidades del lunetario pintes a los miembros de mi familia, a mi papá ya muerto, al más querido de mis tíos, al hermano de mi padre, ya muerto también; a la esposa de mi sobrino recién casado y que no olvides a mi mamá, que vive, ni a mi primo que tanto quiero, ni a su hermano, aquel que estudió para cura metodista y acabó en gigoló. Y si quedan butacas, no olvides a los dos únicos buenos administradores que he tenido en mi carrera.

Reunieron las fotografías de los muertos. Y fijaron horarios estrictos para las sesiones en las que posarían los vivos. En los retratos de aquellos, Siqueiros trabajó como miniaturista, limitado a centímetros.

Se abrazaron. El buen éxito reclamaba la mejor celebración posible.

—Con mujeres.

—¿Con dos?

—Bueno, con cuatro, dos para cada uno.

—¿Sólo dos?

—Bueno, que sean diez.

—¿Diez para los dos o diez para cada uno?

No hablamos mucho. Esa noche, en un salón del Waldorf Astoria, Gershwin y yo nos vimos rodeados por mujeres. Reunían la doble condición de espiritualidad y descaro propia de un tipo especial de señoras: hacia arriba, la pureza de los ojos y el candor que arroba; hacia abajo, las esferas y profundidades que enloquecen.

En plena bacanal, Gershwin me pidió que saliéramos al corredor. Yo sonreía con orgullosa superioridad: el maestro se ahogaba en tanta miel.

Pero no. Con voz que me pareció patética, escuché:

—A ese retrato, Siqueiros, le falta algo.

—Hay cincuenta mil espectadores y como tú abriste el concierto, los ujieres cerraron las puertas y no dejan entrar a nadie. No, de ninguna manera. Al cuadro no le falta nada, absolutamente nada.

Sacudiéndome los hombros, Gershwin me dijo, alterado:

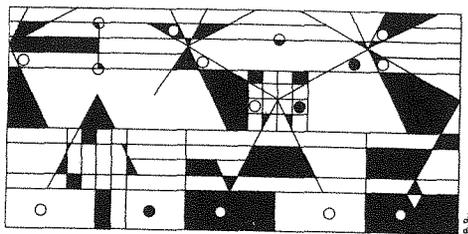
—Le faltas tú, ¿no comprendes?

Me sentí lastimado:

—¿Tienes la impresión de que no parece una obra mía?

—No, faltas tú, tú mismo en persona. Falta tu autorretrato.

CUATRO NOTAS SOSTENIDAS



ELIZABETH ROMERO

I

El Br. D. José Máximo de Paredes, clérigo presbítero y ministro del coro de la iglesia metropolitana, allá por 1796 afirmaba: “bien público es y bastante constante, que la música es uno de los objetos que con más facilidad atañe a los hombres y mujeres...” Aunque desde luego atañe a unos más que a otros y esos, a los que bastante más atañe, llámense músicos y más precisamente artistas. Y no voy a entrar para decir del aura que rodea —y aleja— a los así nombrados. Más bien querría ahondar en la aseveración “cualquier arte es antinatural” que un buen día de 1996 dejó escapar D. Alberto Cruzprieto, pianista, miembro de Solistas de México. Que no es oficio de la mano teclear un piano muy cierto es; las humanas falanges y el pulgar oponible fueron naturalmente diseñados para agarrar y sostener, acuencarse y empuñarse. A dibujar y tocar el piano se llega por entrenamiento, estas acciones son en ese sentido artificiales, es decir, hechas con arte, con habilidad y destreza. *Ars fecit*. Artificio.

II

Mezcla de jarocho y libanés, su galanura es visible en ojos y piel y en el modo en que combina coloraturas, aromas y especies, pues son sus pasiones la música, la buena mesa y las plantas. Sabe el nombre de las cosas y más de una vez ha dejado boquiabiertos a sus escuchas al pronunciar ininteligibles apellidos de autores alemanes, lo mismo que denominaciones científicas de secreciones y floras en perfecto latín o español. Esta habilidad radica en sus dotes de políglota (virtud que lo habría convertido en diplomático, de no ser por un piano que se le atravesó muy a

tiempo), pero aún más en su oído absoluto que desde niño le permitió oír a hojas y tallos crecer. Distingue sonidos, desnuda notas, discrimina tonos, analiza y procesa y luego extiende re-creada la música que interpreta.

III

“Cada interpretación es una autobiografía expuesta” ha dicho también este geminiano que se halla a gusto en una pintura prerrafaelita o en el Gran Cañón; bien puede ser asociado a nenúfares y ondinas, a mandrágora y gárgola e igual a cactácea y sol cenital. Apolíneo y dionisiaco, va de la disciplina y el rigor a la promiscuidad (estoy hablando de música) y alcanza al jubiloso y exaltado Mozart y se hunde en las sombras y la melancolía de Ravel. Si fuera mi tarea antologar el

ámbito artístico finisecular de esta muy noble y leal, no dudaría en extenderme en el *Gaspard de la nuit* que en un crepúsculo de otoño Alberto pulsara en el Museo Nacional de Arte. Artificio en los candeleros, artificio en los murales, artificio en el vestuario. Aun hoy ignoro —como tantas otras cosas— si el pianista, así como compone la camisa para el concierto, compondrá el Concierto para Camisa.

IV

Algodones y sedas, cristal tintineante y plata pulida, clemátides trepando crean la atmósfera para un retrato como bohemio parisino de principios de siglo. Yo lo prefiero recostado y risueño en un monumento respetabilísimo en Salzburgo. Él insistirá en ese mundo en este mundo que es el teatro, en el que incursiona de cuando en cuando y para el que seguro está tramando algo. Favorito del público y amatísimo amigo, aunque no es sujeto de crédito en el sistema Inverlat, dilapida su corazón entregándose a ambos. De Hildegard von Bingen a Yma Sumac, su gusto y repertorio es ecléctico a más no poder; admira al Cuarteto Latinoamericano tanto como al Cuarteto Habanero. Ocúpase también en difundir la música de esta centuria que fenecerá, graba discos y bien sabéis que va de Albuquerque a Helsinki pasando por Torreón. Auguro que para el siglo venidero esta cosa que bastante nos atañe seguirá teniendo en D. Alberto Cruzprieto a su más fielísimo y logrado hacedor.



Alberto Cruzprieto. Foto de Obdulia Calderón

VERÓNICA VOLKOW

POEMA PARA SER DANZADO

Para Valentina y Rodrigo

La música sopló en el cuerpo
y fue la danza
y sopló en las palabras y les dio
el corazón de la poesía.
Algo en el aire quería ser alcanzado
y pies y manos
se fueron a encontrarlo
cada parte del cuerpo
quería escapar, ir en su busca,
y tenía oídos y ojos, cada dedo,
y fuego de alas prendía en brazos.
Más allá de sí mismos se estiraban los músculos,
despertaban ávidas las vértebras
y cada hueso pensaba allí casi embriagado,
porque la música hace que las cosas
piensen y piensen otras cosas.
Cada célula ama
y es que escuchamos lo que no entendemos
pero algo en la piel sí sabe,

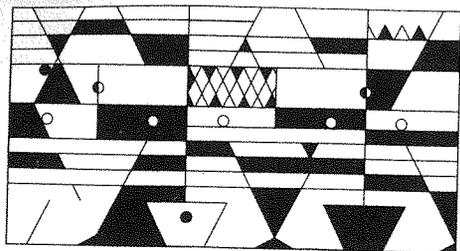
o algo en el pecho.

Dicen que una memoria del olvido despierta.
Algo nuevo quería ser vislumbrado,
que soplabla en las palabras y venía desde muy lejos
y hacía a las palabras pensar como en sí mismas
y una vida de ellas es lo que les daba.

Todo está vivo
como si al beso de la voz se despertara;
lo desperezara el aliento,
respirara.

Luz que se clava en nuestro nacimiento.
¡Canto sutil, danzo tu fuego,
amo tu vida que es incendio,
tu viento que nos alza
la luz inmensa a la que estamos ciegos!

UNA POCA MÁS DE MÚSICA POR DENTRO*



JOMÍ GARCÍA ASCOT

Como dice el gran poeta y gran amigo Álvaro Mutis en una bella nota sobre un libro mío**, la música es para muchos de nosotros “como una segunda sangre”. Y, como efectivamente una segunda sangre, no deja de circular y de renovarse. Desde la publicación del libro esa sangre se me ha reoxigenado en muchas ocasiones, y de esta reoxigenación han salido necesariamente nuevas y múltiples observaciones.

Lo que sigue son algunas de ellas. Sirvan a manera de continuación para aquellos que conocen las anteriores y, así lo espero, a manera de “trailer” para aquellos que no las conocen.

A pesar del gran talento de Charles Ives hay algo —aunque deliberado— que siempre molesta en sus sinfonías (con excepción de la primera): la constante impresión de que estamos escuchando dos obras superpuestas. Dan ganas de “rebanarlas” horizontalmente y obtener dos hermosas y sencillas orquestaciones en lugar de un sandwich musical que llega, en un momento dado, a exasperar. Creo que muchas veces importa más la musicalidad de una obra que su “importancia histórica”. Esta sería una de ellas.

* Agradecemos a Diego García Elfo la entrega a *Pauta* de papeles inéditos de su padre.

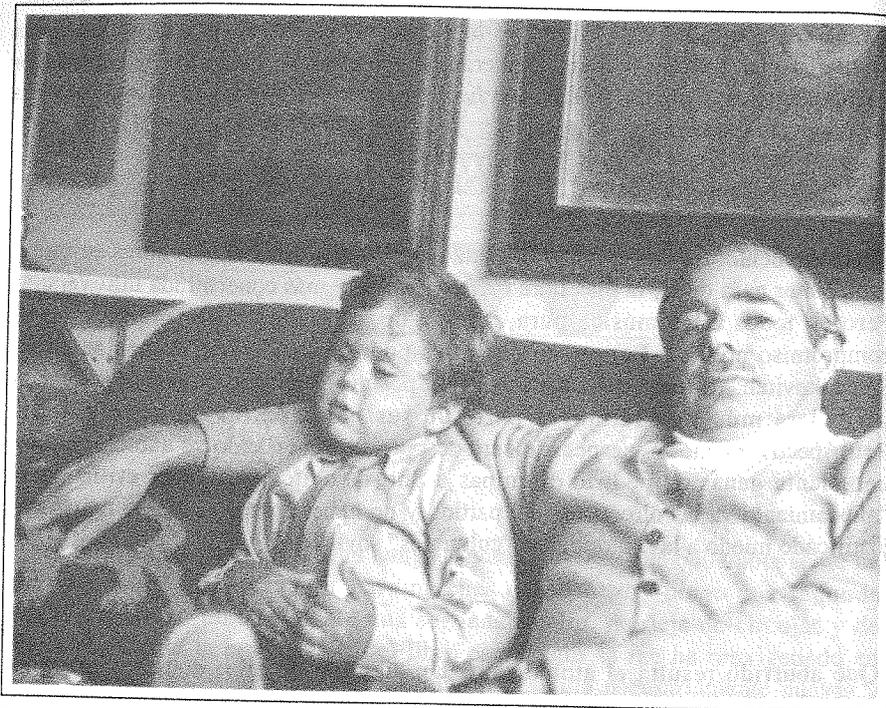
** *Con la música por dentro*, Editorial Martín Casillas: México, 1982.

No me canso de admirar a Bizet. No hay una obra suya que carezca de luminosa gracia musical. Desde su juvenil primera sinfonía hasta el desbordado y encantador hispanodrama de *Carmen*. Y allí están *La Arlesiana* y los *Juegos de niños* y muchas obras aún sin grabar.

Descubrimiento: los cuartetos de Shostakovich. Catorce bellísimas obras en que el compositor pasa desde la más libre extroversión a la más concentrada introversión. Pero en todos ellos música pura, alejada de todo intento de “mensaje” o de compromiso político. Lo que en definitiva podría considerarse el más auténtico Shostakovich. ¡Cuánto debe haber sufrido por no haber podido trasvasar esta su verdadera música a la mayor parte de sus obras de mayor envergadura! Retrospectivamente —y especialmente después de haber leído su autobiografía— uno siente ganas de pedirle disculpas a Shostakovich por haber criticado su “alineamiento” a las directrices del partido y no haber comprendido su inmenso y justificado miedo a las autoridades “culturales” soviéticas.

¡Qué aburrido resulta el atonalismo! Un ejemplo de ello: distintas obras de compositores que a veces lo han “ejercido” y a veces no. La primera sinfonía de Tippett, ligera y aérea, resulta una obra de mucha mayor musicalidad que la tercera, atonal, basada en un solemne estira y afloja carente de toda inspiración (aunque muy “trabajada”). Lo mismo sucede con las bellas *Danzas de Don Quijote* de Roberto Gerhard, si las comparamos a su pesada y machacona primera sinfonía (atonal, claro está). Hasta en autores como Malcolm Williamson se da esta diferencia (comparemos si no su Sinfonía Concertante con su primera sinfonía, *Elevamini*). Y no mencionamos el caso más evidente: Stravinsky. Podría alegarse que son solamente algunos casos. Lo curioso del asunto es que hasta ahora no conozco ejemplos opuestos, aquellos en que una obra atonal de un autor sea más bella y más musical que una tonal. Por algo será.

El gran torero andaluz “Cagancho” dijo en una ocasión respecto a las dos grandes áreas estilísticas del toreo en España: “Al sur de Guadalquivir se torea...al norte del Guadalquivir ‘se trabaja’”. Ocurre algo semejante entre los músicos contemporáneos que “hacen música” y los que “trabajan la música”. En esta



Diego García Elío y Jomí García Ascot.

segunda categoría quedan casi todos los compositores atonales y serialistas. En cuanto a arte yo me quedo toda la vida con un Pepe Luis Vázquez que con un Domingo Ortega, con un Stravinsky que con un Schoenberg.

Cuando uno pide a una persona que mencione rápidamente un oficio, el 90% contesta "carpintero". De la misma manera cuando a un aficionado "normal" se le pide que mencione rápidamente un destacado concierto romántico para piano y orquesta una gran mayoría contesta: Grieg, Tchaikowsky o Rachmaninov (el 2); unos menos contestan Schumann, Beethoven o Brahms. Me sorprende siempre la ausencia de otros conciertos que encajan perfectamente en la categoría: Saint Sæens (el 4 y el 5), Mc Dowell (1 y 2), Franck (las *Variaciones Sinfónicas*), D'Indy (su *Sinfonía para piano y orquesta sobre un canto montañés francés*).

En lo que respecta a conciertos de violín la mención sucede también en dos fases

decrecientes: Mendelssohn y Tchaikowsky en primer lugar, Beethoven, Brahms y hasta Bruch en segundo. También me sorprende la ausencia generalizada de los conciertos de Schumann y Grieg, hermosas obras con las que el público y las grabadoras son generalmente ingratos.

¡Qué insoportables me van resultando las interpretaciones del celeberrimo Von Karajan! Si bien se le puede tolerar un Beethoven aceptable, qué auténticas desgracias ha producido con Schubert, con Tchaikowsky, con Brahms...y sobre todo con los músicos posteriores a este. La ampulosidad y total carencia de comprensión de la obra convierten sus grabaciones de Debussy, de Ravel, de Stravinsky y de Bartók en verdaderamente abominables. Pero por lo visto la Deutsche Grammophon cree que es el Clark Kent de la música y que subido en un estrado puede dirigirlo todo.

El caso opuesto, el músico que sí puede dirigirlo casi todo pero que sabe muy bien qué es lo que quiere y tiene que dirigir: el inolvidable Ernest Ansermet. El gusto unido a la inteligencia y a la perfección.

Un músico olvidado: Franz Berwald. Compositor romántico escandinavo que ofrece en sus obras el gran aliento de su época curiosamente mezclado con los acentos "estatistas" de la música nórdica. Una extraña experiencia. Pero que vale la pena.

Una gran colección de grabaciones: la de la marca Turnabout, que junto a otras también poco conocidas (Argo, Everest, Nonesuch) ofrece interesantísimas versiones de obras de gran difusión (Bach, Mozart, Schubert, Chopin, etc.) junto a otras inencontrables en otras marcas (Chaminade, Crawford Seeger, Korte, Schoenberg, Varèse, Bloch, etc.).

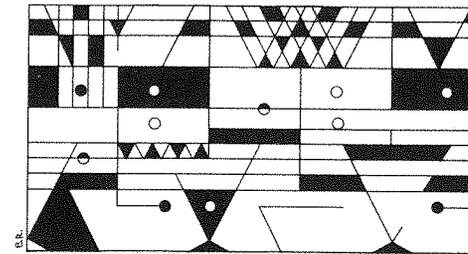
Músicos casi siempre aburridos: Haydn, Berlioz, Bruckner, Mahler, Holst, Stockhausen, Henze.

Obras aburridas de grandes músicos:
 Muchas sinfonías de Vaughan Williams (de la 1 a la 7).
 Las 3 sinfonías de Rachmaninov.
 Las sinfonías de Glazunov.
 La obra casi completa de Haydn.
Haroldo en Italia de Berlioz.
 Muchas sinfonías de Bruckner (por lo menos de la 1 a la 5).
 Las sinfonías 2, 3, 7, 8, 11, 12, 13, 14 y 15 de Shostakovitch.
 El Concerto para dos pianos y orquesta de Bruch.
América de Bloch.
 El concierto para piano y orquesta de Dvořák.
 Las sinfonías 3 y 4 de Roussel.
1812 de Tchaikowsky.
La victoria de Wellington de Beethoven.
El buque fantasma de Wagner.
Rienzi de Wagner.
 Los *Liebeslieder Waltzes* de Brahms.
Los planetas de Holst.
 Varias sinfonías de Schubert (1, 2, 3, 4, 7 y 9)
 El concierto para piano No. 2 de Beethoven.
Tapiola de Sibelius,
 y algunas más...

Músicos "prescindibles": Respighi, Glazunov, Paganini, Ibert, Weber, Honegger, Meyerbeer, Glinka, Goldmark, Sarasate, Liszt, Humperdinck, Ippolitov Ivanov, Holst, Paderewski, Glière, Reger, Orff, Antheil, Kabalevsky, Khatchaturian, Menotti, Bernstein...

Algunas finas —y certeras— frases acerca de música y de músicos: De Shostakovitch acerca de Liszt: "Demasiadas notas". De X acerca de Mendelssohn: "Empezó con genio y acabó con talento". De Debussy sobre Schoenberg: "Es música de pizarrón". Y esta deliciosa afirmación de Mark Twain acerca de la música de Wagner: "La música de Wagner es mejor de lo que suena".

BAGATELAS Y CARICATURAS



LUIS IGNACIO HELGUERA

Aceptando el desafío de escépticos amigos operómanos, enlisto a varios grandes que nunca compusieron una ópera: 1. Bach, 2. Brahms, 3 Liszt, 4. Chopin, 5. Mendelssohn, 6. Paganini, 7. Grieg, 8. Scriabin, 9. Bruckner, 10. Mahler, 11. Villa-Lobos, 12. Webern, 13. Ives, 14. Varèse, 15. Cage, 16. Revueltas...

¿La música más maravillosa para cuarteto de cuerdas escrita por un gran compositor de óperas? Verdi y Richard Strauss tienen sus buenas páginas, como Rossini sus espléndidas *Sonatas a quattro*, pero en mi opinión la respuesta no tiene vuelta de hoja: Puccini, *Crisantemos*. Con qué sabiduría hizo *cantar* a las cuerdas...



Puccini por Enrico Caruso.

Esa gran paradoja de la música: el arte de lenguaje más abstracto alcanza el efecto más inmediato, situacional y poderoso. Para gozar de las artes plásticas hay que detenerse a mirar, como para gozar de la literatura hay que tomar un libro, leer y releer. La música penetra nuestras membranas auditivas y emotivas más profundas casi sin que nos demos cuenta.

“Algunos espectadores tardaron en reaccionar, creyendo que se trataba de un efecto especial del concierto” (diversos medios noticiosos sobre el bombazo durante un concierto de rock en las Olimpiadas de Atlanta 96).

Mañanas que Luis Mi dulcifica a mi vecina: todas.
Número de veces en que un vecino resiste la misma pieza minimalista de Philip Glass en una mañana: 18. Supongo que ese minimalismo perpetuum mobile le resulta ideal para hacer aerobics, mientras a los ejecutantes les produce tendonitis.

Pienso en el estreno de *Kronos* (1969) para 15 relojes despertadores, travesura vanguardista juvenil de Mario Lavista: si no despertó la atención del público, cuando menos es imposible que lo haya adormecido.

Los armónicos del violín son cabellos de ángel.

Arpa: bajo una cascada de glissandos se agita una barca de oro.

Chopin

Fakir del teclado, soñador de flores y lunas de marfil, tísico y sonámbulo de marfil él mismo. Perfecto romántico: el mayor de los compositores que han guardado plena fidelidad a un solo instrumento.

Rachmaninov

Era Rachmaninov un gran oso ruso, con garras complacidas en meter en desafíos técnicos a los virtuosos del piano y “un ceño de seis y medio pies de altura”, decía Stravinsky, a quien Rachmaninov, más que conversar con él, regalaba frascos de miel. Oso huraño, silencioso, levemente gruñón, que, según su mujer, temía a los

baños y no gustaba de paseos ni de juegos, con la excepción lógica y rusa del ajedrez. Su música apasionada, romántica por antonomasia, conmueve, confesémoslo, aunque, como decía Arthur Rubinstein, empalague a veces.

Gran oso ruso con corazón de miel.

Una cama para dos genios

Ravel y Stravinsky se reunieron en Clarens, Suiza, para trabajar durante marzo y abril de 1913 en la orquestación al alimón de *La Khovanschina* de Mussorgski. Una tarde salieron de excursión a Varese, cerca del Lago Maggiore, para comprar papel Varese. La noche los sorprendió en el pueblo, lleno de gente, sobre todo turistas. Cuando por fin encontraron hotel vacante, les dijeron que sólo había una habitación y con una sola cama. Durmieron entonces dos genios en una misma cama. De aquellos cerebros acababan de salir *Daphnis y Chloé* y *Le Sacre du Printemps*, obra que Ravel, decía Stravinsky, “fue el único músico que comprendió de inmediato”. Entresueños y por salir estaban los *Tres poemas líricos japoneses* stravinskianos y los *Tres poemas de Mallarmé* ravelianos, la obra de Ravel que más gustaba a Stravinsky.

Como eran ambos notablemente menudos, habrán dormido muy bien en una sola cama, entre transfusiones oníricas de *La Khovanschina*.

Mrs. Florence Foster Jenkins

Ataviada con vestidos y sombreros multicolores, gorda y fofa como chirimoya, Florence Foster Jenkins tenía un marido millonario que le financiaba cuanto concierto, sala de concierto, gira o grabación se le antojara cuando le daba por hacer arte vocal.

Cantaba tan espantoso, y eran tan espectaculares sus alaridos destemplados, que nunca le faltó auditorio ni clientes a sus discos.

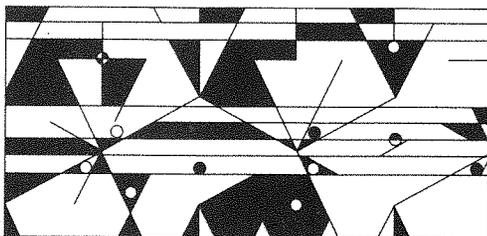
Y el marido, sorprendido, reembolsado y alegre, volvía a satisfacer los antojos megalómanos de su chirimoya cantante.



Caricatura de Caruso



CARTA DE ANDRÉS SEGOVIA A MANUEL M. PONCE



Hace unos días, un amigo me contaba del trance que es (acababa de pasar por él) llegar a un hospital y ser sujeto a esos análisis terribles en los cuales uno puede ver sus propias entrañas funcionando en un monitor de televisión, para lo cual fue antes necesario que una cámara diminuta se introdujera laboriosamente, cosa de hacerla transmisión en directo. Pero al final, me dijo, triste consuelo, te dan el videocassette para que te lo lleses a tu casa. Sin embargo, continuó, nada es más terrible que llegar al mismo mostrador del hospital, que ese exacto día seguramente atiende una muchacha guapa, y entregarle en su propia mano (que uno por tanto tiene que tocar un poco), una muestra de materia fecal que ella acepta con una sonrisa. Yo traté de hacerlo sentir mejor comentándole acerca de una carta de Andrés Segovia a Manuel M. Ponce que recordé repentinamente, un poco en el tono de que hasta a los más grandes les ocurren esas cosas que nos recuerdan nuestra plena humanidad y que nos hacen, por tanto, más humildes. No quisimos dejar de compartir la historia con los lectores de Pauta.

Luis Jaime Cortez

Centralhotellet
Västeras

Mi querido Manuel: Estoy finalizando mi tournée por este maravilloso país nortño, donde el sol no se vuelve a ver de noviembre a abril, a no ser en las cabezas de las escandinavas. He estado en Oslo, anoche toqué en Stockholm, y esta



El director Lamberto Baldi, Manuel M. Ponce y Andrés Segovia.

noche en este rincón perdido en las nieves, en que existe una sociedad musical importante.

En Oslo estuve a punto de morir. Inopinadamente, sentí una mañana dolores terribles en el riñón izquierdo. Era un cálculo. Padebí horrores durante cuatro o cinco horas. Me llevaron en una especie de camilla automóvil, que tenía la forma reconfortante de un féretro, a una clínica, en donde permanecí tres días, entre un vuelo de palomas rubias que me cuidaban con indecible esmero. De viva voz te contaré detalles pintorescos, aunque no sé porqué los adjetivo así, cuando eran escenas más bien dignas de la punta humorística de la caricatura, que no de los pinceles. No renunció, sin embargo a bosquejarte uno. La mañana en que habían de tomar la radiografía del riñón, aparece a las 7 una enfermerita deliciosa, la más bonita, la más rubia, la más delicada, de todas las que habían pasado por mi celda en dos días. En un inglés que necesitaba la ayuda conminativa del gesto, me dice que me levante. Obedezco, me meto una bata, y la sigo por los corredores adelante, creyendo que íbamos al gabinete radiográfico. Llegamos a una habitación bastante más templada que la mía, en donde el ángel rubio vestido de blanco me dice que me acueste en un sofá. (Tú ve haciéndote cargo de todas mis reacciones sin que yo

las apunte aquí.) Me acuesto, pero ella, con una sonrisa amable pero muy natural, me dice que me quite la bata. Yo comenzaba a azorarme, ¡y no sabía por donde principiar a quitarme la bata...! Ella me ayuda, y me quedo con una camisa de dormir bastante exigua que me entregaron al llegar a la clínica, y que me obliga, ante la muchacha, a disminuir mi estatura de una cuarta por lo menos. Vuelve a indicarme el sofá, y al echarme, con una mano suave pero vigorosa, me vuelve cara a la pared y desaparece. Te juro que no se me ocurrió qué diablos iba a hacer. Al poco tiempo, de una habitación contigua reaparece empujando un carrito que detiene al lado del sofá. De lo alto desprende una goma larga unida a un pitorro, y sin contemplación ninguna me levanta la jarapa por detrás y se dispone a meterme una formidable lavativa. Imagínate mi reacción. Pero no podrás imaginártela bien si ignoras que en mi vida sólo una vez he tenido necesidad de semejante intervención. De modo que al horror natural de que me hurgaran en ese sitio, se unía el que fuera una muchacha tan joven, tan linda y con la cual el día anterior había estado flirteando un poco. Di un salto y en pie le grité que no. La muchacha abrió los ojos desmesuradamente y en los dos o tres idiomas que chapurreaba me preguntaba Why? Warum nicht? Pourquoi? Yo me contentaba con mover enérgicamente la cabeza negando. Ella dio al fin una patadita de impaciencia tan femenina y tan graciosa, que considerando el asunto a que la aplicaba, me hizo soltar la risa. Yo transigí con una parte del apremio. Transigí con la lavativa, pero adjudicándomela yo. ¡Que si quieres, tenía que ser ella, porque así estaba ordenado, y con seriedad nada fingida, y mostrándome el reloj, me requería a la pasividad y a la obediencia! Comprendiendo al fin que estaba en el norte, y que la muchacha anulada bajo el uniforme de enfermera no se explicaría mi oposición, cedí, me acosté ¡y le presenté galantemente la parte solicitada...! En cuanto sentí aquello dentro y comenzó a pasar el líquido, comprendí por qué no le dejaban a uno servirse a sí mismo. Yo me hubiera sustraído enseguida, y así lo intenté, pero ella empleando con una mano la fuerza introductiva, y con la otra, casi por la parte opuesta, la de resistencia (y por si no era bastante, la voz, que cada vez subía un tono), me obligó a ingerir la casi totalidad de la dosis...

En fin, lo más gracioso, es que dos días después en el concierto, ella y cinco enfermeras más estaban todas en una fila de sillas frente a mí, y a duras penas la realidad de la sala llena de público podía sobreponerse al recuerdo de las cosas, y a punto estuve varias veces de soltar el trapo.

TRES RELATOS MUSICALES

THOMAS BERNHARD

DESAFINADO

En la ciudad belga de Brujas fue decapitado, al parecer hace doscientos años, un niño de coro de nueve años que, en una misa cantada en la catedral de Brujas ante toda la corte real, dio una nota desafinada. En efecto, a causa de esa nota desafinada del niño de coro, la reina se desmayó, y no volvió a salir de su desmayo hasta la muerte. El rey, al parecer, hizo el voto de que, si la reina no volvía en sí, haría decapitar no sólo a ese niño de coro culpable de Brujas, sino también a todos los demás niños de coro de Brujas y al organista de la catedral, lo que hizo, efectivamente, cuando la reina no salió de su desmayo y murió. Durante siglos no hubo misas cantadas en Brujas.

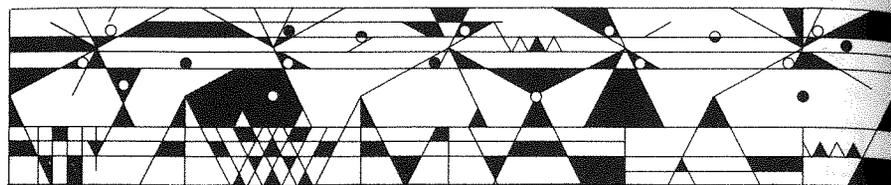
EL CONCIERTO DE MÁS ÉXITO

Una, así llamada, Asociación de música de cámara, conocida por tocar sólo música antigua en instrumentos antiguos originales, y que sólo incluye en su programa a Rossini, Frescobaldi, Vivaldi y Pergolesi, tocó en un viejo castillo del Attersee y tuvo el mayor éxito de su vida. Los aplausos no terminaron hasta que a la Asociación de música de cámara no le quedó un solo *encore* en el programa. Sólo al día siguiente supieron los músicos que habían tocado en un establecimiento para sordomudos.

COMO ROBERT SCHUMANN

Como motivo del suicidio de su hermano, un médico de Wels, con el que en otro tiempo fui a la escuela primaria y que se vio alejado cada vez más por la medicina de sus aptitudes intelectuales y artísticas, siendo absorbido por su profesión, como especulación total con el cuerpo humano, me dio el que ese hermano, durante toda su vida, sufrió por haber encontrado a una compositora y pianista de concierto, como decía él, sumamente dotada, la cual poco a poco, reprimió primero y luego, realmente, suprimió el talento de él, que al parecer era extraordinario, con el suyo, lo que me recuerda al infeliz y genial Robert Schumann.

ORDEN Y CAOS EN EL *ESTUDIO 1* PARA PIANO DE LIGETI



HEBERT VÁZQUEZ

Traducción de José Wolffer

En su reciente artículo *Música, matemáticas y caos*¹ (primero de tres trabajos que examinarán el influjo de la ciencia en las obras tardías para piano de Ligeti), Richard Steinitz afirma que “Ligeti descubrió intrigantes paralelos entre su forma de componer y las nuevas teorías que pretenden explicar el precario equilibrio que guardan el orden y el desorden, el patrón y el caos —paralelo que se extiende asimismo al origen aparente de ambas condiciones en situaciones deterministas mensurables”². En el mismo artículo, leemos más adelante que “ya en 1903, el rebelde matemático francés Henri Poincaré reconoció una ley fundamental del caos, según la cual imprecisiones minúsculas en las condiciones iniciales pueden rápidamente producir diferencias tremendas”³. Finalmente, Steinitz sostiene que “la teoría del caos no se ocupa de aquello que John Cage entendía como lo completamente aleatorio, sino de los sistemas que exhiben un comportamiento *aparentemente* irregular o impredecible y que sin embargo obedecen a leyes ocultas, íntegramente deterministas”⁴. Estas premisas me parecen bastante apropiadas para emprender el análisis de una obra que lleva por título “*Désordre*” (desorden).

Si bien el presente trabajo pretende centrarse en las relaciones de alturas, comenzaremos abordando ciertos aspectos métrico-rítmicos de la pieza, pues éstos se encuentran entre sus rasgos más sobresalientes. El enfoque analítico que representa la figura 1 se basa en las equivalencias presentadas a continuación (en adelante me referiré a los compases por las letras aquí detalladas y no por el número de octavos que contienen):



György Ligeti y Pierre Boulez, ca. 1994

compás de 4 octavos = **A**

compás de 5 octavos = **B**

compás de 6 octavos = **C**

compás de 7 octavos = **D**

compás de 8 octavos = **E**

compás de 9 octavos = **F**

compás de más de 9 octavos (como se especifica en la partitura) = **G**

Podemos dividir los aspectos métrico-rítmicos de la pieza en tres grandes grupos o secciones. La música de la primera sección (la primera página y media de la partitura) está organizada principalmente en compases **E**. El desorden irrumpe con el compás **D** que aparece, cada tres compases **E**, en la mano derecha. Los **E** se apegan a uno de los siguientes dos modelos: un acento único en cada tiempo fuerte, o bien un patrón de acentuación de 3+5 o 5+3 octavos (los acentos son reforzados por un intervalo armónico de octava que ocurre en las notas acentuadas, y por una indicación de *forte* en lugar de *piano*: los acentos delimitan asimismo las ligadu-

ÉTUDE 1: "DÉSORDRE" Dédiée à Pierre Boulez

György Ligeti 1985

Molto vivace, *Vigoreoso*, molto ritmico $\text{♩} = 76$
sempre leggerrissimo quasi loto
sempre simile
sempre simile
sempre simile

Piano

Stets sehr sparsamer Gebrauch des Pedals / Utiliser la pédale très discrètement (pendant tout le morceau)

© B. Schott's Mûsac, Mainz, 1986

Handwritten musical score for page 74. The score is written for piano and bass clef. It consists of four systems of music. The first system has a piano clef and includes the instruction *Cresc. molto poco a poco*. The second system has a bass clef and includes the instruction *8basso*. The third system has a piano clef and includes the instruction *8va*. The fourth system has a bass clef and includes the instruction *8basso*. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *p*, and includes articulations like accents and slurs. The page number **C.97** is written at the bottom center.

Handwritten musical score for page 75. The score is written for piano and bass clef. It consists of four systems of music. The first system has a piano clef and includes the instruction *8va*. The second system has a piano clef and includes the instruction *8va*. The third system has a piano clef and includes the instruction *8va*. The fourth system has a piano clef and includes the instruction *8va*. The score is marked with various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *p*, and includes articulations like accents and slurs. The page number **15** is written at the top right. The score includes detailed performance instructions in German:

- Dynamische Balance: die rechte Hand muss kräftiger spielen als die linke, so dass die akzentierten Akkorde in beiden Händen gleich laut klingen (bis Ende des Stüches)*
- allmählich etwas mehr Pedal (doch stets langsam)*
- Allmähliches Crescendo (bis Ende): die Akzente werden allmählich ff, dann fff (mit stets stärkerer rechten Hand), die Achtel-Figuren allmählich mp, dann mf.*

The image displays four systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various rhythmic markings, including accents, slurs, and dynamic markings like '8va'. The notation is dense and complex, illustrating the 'chaos' mentioned in the text. The first system is marked '8va' and has a dashed line above it. The second system is also marked '8va'. The third system is marked '8va' and has a dashed line above it. The fourth system is marked '8va' and has a dashed line above it. The notation includes many notes, rests, and other musical symbols, with some measures numbered at the bottom of the staves.

ras). Los \square , en cambio, se acentúan una sola vez en el tiempo fuerte o se adhieren a un patrón de acentuación de 3+4 octavos. En los primeros tres compases de la obra los acentos de ambas manos coinciden, pero el cuarto compás en la mano derecha, \square , instauro un mecanismo de cuatro compases que sistemáticamente se encargará de desfasar los acentos (y los compases) en virtud de su repetido octavo faltante. Aquí tenemos ya un ejemplo de la ley del caos de Poincaré desarrollada en la música de Ligeti, puesto que la disparidad acumulativa de un octavo entre las manos va creando una irregularidad que progresivamente se aleja del patrón "estable" inicial; para cuando las manos nuevamente coincidan y el ciclo se cierre (c. 33 en la mano derecha, c. 32 en la izquierda), la mano izquierda habrá "perdido" todo un compás en relación a la derecha.

La segunda sección de la pieza comienza en el tercer sistema de la segunda página: el movimiento empieza a "acelerarse" en ambas manos (aunque la derecha siempre inaugura el proceso y la izquierda le sigue) mediante una transición progresiva de \square a \square y de \square a \square . A partir del compás 57 de la mano derecha, que equivale al 55 de la izquierda, el flujo se estabiliza por fin en compases \square , si bien la mano izquierda tiene ahora un déficit de dos compases en relación a la derecha. Esta segunda sección, que podría definirse sin demasiado rigor como el *stretto* de la pieza, termina en el compás 99 (m.d.)-97 (m.i.).

La tercera y última sección vuelve a la hegemonía de los compases \square ; ambas manos permanecen alineadas durante 18 compases, hasta que un mecanismo de tres compases ($2 \square + 1 \square$), que aparece ahora en la mano izquierda, comienza a desestabilizar la estructura gracias a su recurrente octavo de más. El proceso del octavo acumulativo se resume, desde un punto de vista lineal, en los últimos compases de la pieza, con la progresión en la mano izquierda de compases \square (8) a compases \square (9) y enseguida a una sucesión de compases \square de 10, 11, 12, 13, 14 (y finalmente 27) octavos. Cuando la pieza termina, la mano izquierda tiene un déficit de 8 compases si la comparamos con la derecha.

El enfoque analítico, aplicado a la organización métrico-rítmica de la pieza, sirvió para corroborar "nuestras" (prestadas, de hecho) premisas:

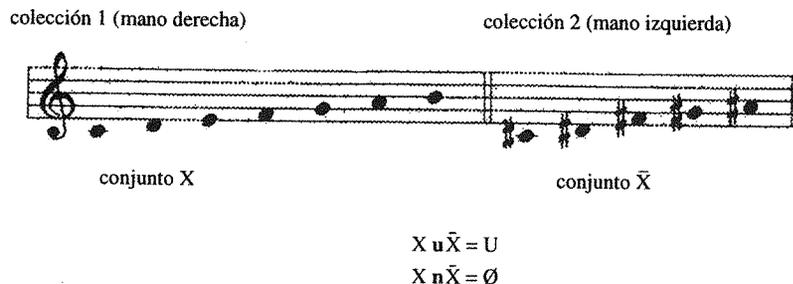
1. "Imprecisiones minúsculas en las condiciones iniciales pueden rápidamente producir diferencias tremendas." El movimiento de octavo iniciado por los distintos mecanismos creó una progresiva relación de desfase entre la mano derecha y la izquierda, y ocasionó que ésta tuviera eventualmente un déficit de ocho compases en relación a aquélla.

2. "La teoría del caos no se ocupa de lo completamente aleatorio, sino de los sistemas que exhiben un comportamiento *aparentemente* irregular o impredecible y que sin embargo obedecen a leyes ocultas, íntegramente deterministas." Hemos de-

mostrado que los distintos mecanismos que introdujeron el “caos” en la pieza describen un comportamiento sumamente organizado; la mayoría de ellos operan dentro de un marco de sucesiones de patrones estables. Las tres grandes divisiones que establecimos para la organización métrico-rítmica de la pieza revelan una estructura muy controlada.

Como se verá, la organización rítmica no es el único elemento estructurado independientemente en cada mano; la organización de alturas es aún más selectiva en sus divisiones, como podemos apreciar en la figura 2.

Figura 2



Forma normal de $X =$ (si) 013568A y (fa) (I) 013568A, (7-35) en la lista de Morris (el “conjunto diatónico”)

Forma normal de $\bar{X} =$ (fa#) 02479 y (do#) (I) 02479, (5-35) en la lista de Morris (el “conjunto pentatónico”)

El conjunto X (colección 1) es el conjunto de la escala diatónica, y el uso tradicional que hace Ligeti de los enlaces en la pieza —evitando saltos y relaciones disonantes— podría sugerir el uso de la centricidad; sin embargo, no podemos decir que la música sea estrictamente politonal, ya que \bar{X} sólo tiene 5 alturas (Ligeti evita emplear el si y el mi en la mano izquierda, previniendo con ello la posibilidad de notas comunes entre ambos conjuntos). Por lo tanto, me parece evidente que el total cromático [aggregate] es el verdadero universo de alturas (como se muestra en la figura 2), la colección principal o punto de partida; a esto se debe que la pieza no se desplace *hacia* el total cromático sino *desde* (o dentro de) él, a diferencia de gran parte de la música de Ligeti compuesta durante los años sesenta y parte de los setenta.

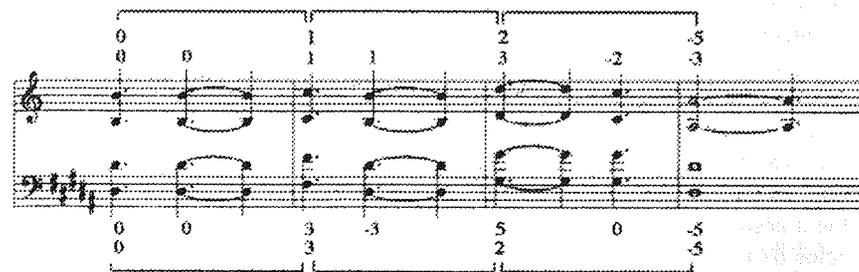
La organización de alturas, tanto en la mano derecha como en la izquierda, depende de dos elementos básicos:

a) la melodía, en el primer plano, claramente distinguible en virtud de su intervalo armónico de octava (al menos de manera casi sistemática del c. 1 al 96 en la mano derecha y al 89 en la izquierda), su acento escrito y su dinámica *forte*; y

b) fragmentos de escala, en el fondo, con indicaciones dinámicas *piano*, que funcionan como conexiones entre los elementos melódicos (a los cuales más bien debería llamar “partículas” melódicas, ya que adquieren su significado solamente si son vistos [escuchados] desde cierta “perspectiva” [distancia]).

El Estudio comienza con un motivo melódico particular (figura 3) cuyo contorno general puede ser escuchado a lo largo de la pieza, a pesar de que la mayoría de sus características interválicas, rítmicas y de duración varían constantemente.

Figura 3



La figura 3 traza asimismo un análisis lineal de intervallos ordenados (en espacio-a, por supuesto) del motivo en ambas manos. La melodía de la mano izquierda es una transposición, una sexta abajo, del motivo original de la mano derecha. La mano izquierda, sin embargo, no puede adaptar el motivo de la mano derecha a la estructura de su propia escala, pues carece de las notas mi y si. Por lo tanto, cuando la mano derecha se desplaza de si a do (como muestran los corchetes), la mano izquierda decide ir de re# a fa#, ya que no puede ir a mi; sustituye entonces la sexta armónica original por una quinta. Aunque no aparece en nuestro ejemplo, esta tendencia a sustituir sextas inexistentes por quintas armónicas puede ser descubierta igualmente en las figuras escalísticas del acompañamiento.

El desplazamiento melódico de si a re en la mano derecha (c. 2 a 3) podría haber sido efectivamente transpuesto por la mano izquierda, si hubiera elegido ir de re# a fa#. En lugar de esto, la mano izquierda se desplaza de re# a sol#, ya que es más importante imitar el movimiento de contorno do-re de la mano derecha (el intervalo ordenado de altura 2 que muestran los corchetes), evitando de esta forma la repetición del fa#, que cumplir tanto con el intervalo melódico local 3 como con el intervalo armónico de sexta. Lo anterior explica también que la mano izquierda ter-

mine en re# y no en do#, ya que está duplicando el desplazamiento -5 de re a la (ver corchetes) de la mano derecha. Quisiera señalar asimismo que en el cuarto compás, a falta de mi, la mano izquierda repite el sol#; podría haber reemplazado el mi por el fa#, como había hecho anteriormente. Pero no dejemos pasar por el alto el hecho de que gracias a este arreglo, la versión en la mano izquierda del motivo de la derecha adquiere un contorno particular (una "personalidad" propia), así como una relación simétrica (el tercer compás se convierte en un retrógrado del primero).

Hemos visto cómo, en virtud de sus limitaciones de escala (la carencia de si y mi), la mano izquierda se vuelve "inteligente" (demasiado inteligente como para que podamos establecer una red de transformación funcional entre ella y la mano derecha); comienza a tomar decisiones y, por supuesto, a crear "caos" a partir de la propuesta original de la mano derecha. Me parece que hemos demostrado asimismo la existencia de una cierta lógica detrás de las decisiones aparentemente "caóticas". En otras palabras, y valiéndonos de la terminología de David Lewin⁵, podemos afirmar que la mano izquierda genera un desplazamiento "cinético" o "progresivo" a partir de la propuesta "interna" de la mano derecha, si bien veremos que todas estas propiedades operan en forma más consistente a un nivel estructural mayor.

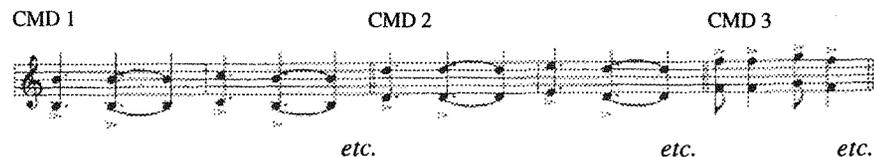
Pero, ¿cómo se organizan en los niveles estructurales mayores las ideas motívicas que muestra la figura 3? La figura 7 analiza el contenido melódico con base en los ciclos de transformación, estructurados de forma independiente en cada mano. El enfoque analítico de la figura 7 se fundamenta en las siguientes equivalencias:

Ciclos de la mano derecha (CMD):

CMD 1 = [A]	CMD 4 = [D]	CMD 7 = [G]
CMD 2 = [B]	CMD 5 = [E]	
CMD 3 = [C]	CMD 6 = [F]	

El contenido melódico (definido en la p. 79) de cada ciclo es recreado por el ciclo siguiente; sin embargo, se transpone diatónicamente hacia arriba un intervalo de tercera (en el espacio de alturas), dentro del marco de la colección 1 (conjunto X). La figura 4 ilustra este proceso con los primeros cuatro alturas de los CMD 1, 2 y 3.

Figura 4



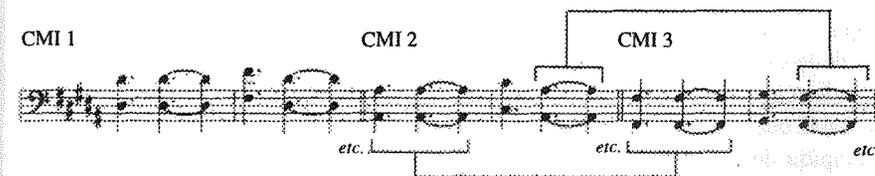
La única excepción a la regla la introduce CMD 6 (ver figura 7) —su principio coincide con el momento climático de la pieza (c. 99-97)—, que aparece una octava más arriba de lo esperado; CMD 7, sin embargo, vuelve a la normalidad. Es altamente significativo que el Estudio termine abruptamente cuando CMD 7 está a punto de volver a su patrón (sólo faltarían 6 alturas) y de reiniciar el ciclo completo de la pieza, ya que resulta lógico suponer el retorno de CMD 1 después de CMD 7. Estructuralmente, el Estudio parece concluir con una interrupción, creando un efecto similar al de un signo interrogativo.

La mano izquierda, como ya hemos señalado, tiene sus propios ciclos de transformación, con las siguiente equivalencias:

CMI 1a, 1b y 1c = [A]	CMI 4a y 4b = [D]
CMI 2a y 2b = [B]	CMI 5a y 5b = [E]
CMI 3a y 3b = [C]	

El proceso de transformación de la mano izquierda es similar al de la mano derecha, sólo que aquí los ciclos se conectan mediante cuartas descendentes (también en el espacio-a), y dentro del marco de la colección 2 (conjunto X̄). Esto se traduce en una diferencia sustancial: como el conjunto no tiene mi (o mi#), las alturas la# son convertidas sistemáticamente en alturas fa# al ser transpuestas una cuarta hacia abajo, como indica la figura 5. Ésta es una propiedad sumamente importante de la mano izquierda, a la que nos referiremos más adelante.

Figura 5



los intervalos de altura -4 sustituyen a los intervalos de altura -5

Los CMI son más pequeños que los CMD, y todo su mecanismo cíclico no tarda más que 5 CMI individuales en retomar su patrón, mientras que el patrón de la mano derecha requiere 7 CMD individuales para conseguirlo. Esto explica que la mano izquierda alcance a terminar su ciclo completo dos veces; de hecho, se encuentra en vías de concluir el CMI 1c (la tercera ocurrencia de CMI 1) cuando el

Handwritten musical score for page 84, consisting of four systems of piano and bass clef staves. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, slurs, and various dynamic markings. The score is written in a single system per system, with piano and bass clef staves joined together.

Handwritten musical score for page 85, continuing from page 84. It features multiple systems of piano and bass clef staves. The notation includes dynamic markings such as "Crescendo molto", "poco a poco", and "Crescendo". There are also markings for "8va" and "8bassa". The score is written in a single system per system, with piano and bass clef staves joined together.

8va

15

8va

⊗ Dynamische Balance: die rechte Hand etwas kräftiger spielen als die linke, so dass die gleichwertigen Akkorde in beiden Händen gleich laut klingen (bis Ende des Stückes)

allmählich etwas mehr Pedal (dann sehr sparsam)

⊗ Allmähliches crescendo (bis Ende): die Akzente werden allmählich ff, dann fff (mit stets stärkerer rechten Hand), die Achtel-Figuren allmählich mp, dann mf.

8va

G CMD.7

8va

8va

8va

8va

8va

C.153

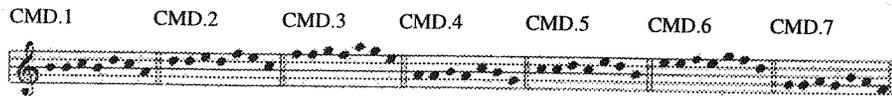
C.145

sino que simultáneamente tienen una estructura de duración de compases independiente. Sin embargo, la coincidencia de los comienzos de CMI 4 y CMD 3 en el compás 57-55 (la única coincidencia de ciclos en la pieza —además de la que evidentemente hay al principio— y en la cual se produce, al mismo tiempo, un cambio de compases [E] a compases [C] no-coincidentes) no es sólo uno de los momentos más sorprendentes de la obra (una impresionante megaconsonancia), sino también una prueba irrefutable del desarrollo de la pieza dentro de un sistema “*aparentemente* irregular o impredecible, que sin embargo obedece a leyes ocultas, íntegramente deterministas”.

Un aspecto importante de los ciclos de transformación es su desplazamiento desde el centro del teclado (al principio de la pieza) hacia los registros extremos, para llegar al clímax general en el c. 99-97 (la mano izquierda alcanza la nota más grave del teclado, mientras que la derecha se encuentra a un intervalo de altura -7 con respecto a la nota más aguda). Esta trayectoria se produce porque, como los ciclos funcionan dentro del espacio-a, los CMD se mueven hacia arriba, por intervalos de tercera, mientras que los CMI se mueven hacia abajo, por intervalos de cuarta. Después del momento climático las dos voces reemprenden el proceso cíclico, sólo que ahora en un punto más agudo en comparación con el inicio. Dicho proceso ocupa un lapso breve de tiempo que termina cuando ambas voces son lanzadas hacia arriba, a la última nota del registro agudo (el do agudo en el que termina la pieza), por el contorno ascendente de la coda, trazado por las notas escalísticas (las notas de conexión a las que habíamos hecho referencia anteriormente) del CMI 1c.

Podría objetarse la decisión de etiquetar los CMD y CMI como “transformacionales”, argumentando que los CMD son meramente “transposicionales”. Al optar por el primer nombre estamos asumiendo que los ajustes diatónicos, que ocurren al pasar de un ciclo a otro, transforman en cierto sentido los ciclos, aun si el contorno melódico es preservado. Lo anterior puede demostrarse —en lo que se refiere a la altura-tipo— tomando el motivo melódico de CMD1 de la figura 3 y comparando su forma normal con las formas normales de los motivos correspondientes en otros ciclos. La figura 8 muestra una “reducción” del motivo melódico en el espacio-at.

Figura 8



CMD 1 = (la) 0235
(re) (I) 0235
CMD 2 = (fa) (I) 0135
CMD 3 = (mi) 0135
CMD 4 = (do) (I) 0135

CMD 5 = (si) 0135
CMD 6 = (re) 0235
(sol) (I) 0235
CMD 7 = (fa) 0246
(si) (I) 0246

0235 = 4-10 en la tabla de Morris, $v = <122010>$

0135 = 4-11 en la tabla de Morris, $v = <121110>$

0246 = 4-21 en la tabla de Morris, $v = <030201>$

No pretendo evidentemente afirmar que los CMD 1 y 6 tengan una sonoridad octáfona, ni que la del CMD 7 sea pentáfona. Los motivos melódicos (y sus formas normales) que se encuentran en la figura 8 son apenas una pequeña muestra de los ciclos a los que corresponden; no son, por lo tanto, representativos de la sonoridad general (que es la del conjunto X, tal y como aparece en la figura 2). Su cometido sólo es la clarificación de las transformaciones sonoras en un **fragmento** específico.

Si aplicamos un análisis similar al motivo de la mano izquierda de la figura 3, comparándolo con los otros ciclos-a, obtenemos los siguientes resultados:

CMI 1a = (sol#) (I) 025	CMI 3a = (fa#) 024	CMI 4a = (do#) 025
CMI 2a = (re#) (I) 025	(la#) (I) 024	CMI 5a = (sol#) 025

024 = 3-6 en la tabla de Morris, $v = <020100>$

025 = 3-7 en la tabla de Morris, $v = <011010>$

Sin embargo, esta aproximación no sería correcta, puesto que el motivo de la mano izquierda de la figura 3 sólo tiene tres intervalos-at, mientras que el motivo de la derecha tiene cuatro. Si en consecuencia pasamos al siguiente intervalo-at disponible, obtenemos:

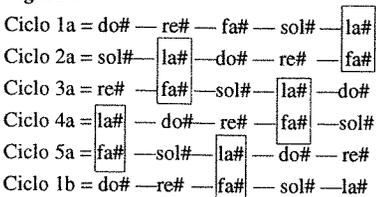
CMI 1a = (la#) (I) 0247	CMI 3a = (fa#) 0247	CMI 5a = (sol#) 0257
CMI 2a = (la#) 0358	CMI 4a = (sol#) (I) 0257	(re#) (I) 0257
(fa#) (I) 0358		

0247 = 4-22 en la tabla de Morris, v = <021120>
 0257 = 4-23 en la tabla de Morris, v = <021030>
 0358 = 4-26 en la tabla de Morris, v = <012120>

Hay que señalar aquí que las diferencias entre los ciclos MI están siendo generadas por el mecanismo “cinético” que transforma la at la# en fa#, al emplear T7 para desplazarse (véase la figura 5).

Si bien este mecanismo es el responsable del comportamiento “caótico” de los ciclos MI, observamos que CMI 1a = CMI 1b = CMI 1c, CMI 2a = CMI 2b, etc. Es decir, cada modalidad de ciclo comparte con sus semejantes el mismo contenido interválico, el mismo orden, las mismas ats: son idénticos en el espacio-at (lo mismo ocurriría con los CMD si éstos hubieran seguido activos; lo cual se entiende, sin embargo, ya que las transformaciones CMD son “internas”). ¿Cómo puede suceder esto al interior de un mecanismo que está alterando sistemáticamente el contenido interválico? Para responder a esta pregunta, sometamos al conjunto X a un ciclo completo de transformaciones (figura 9).

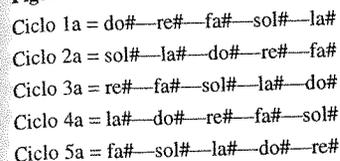
Figura 9



En la tabla de la figura 9, cada ciclo es una transformación TJ7 del ciclo anterior, donde el **operador J transforma a la at la# en at fa# si se usa la T7**.

Podemos apreciar que la verdadera función del operador J consiste en aportar la nota extra (el fa#), para que al desplazarse de un ciclo a otro mediante T7, el contenido de altura o de at se conserve, con un nuevo acomodo (la cuarta nota del ciclo anterior se convierte en la primera nota del nuevo ciclo, etc.). Como cada ciclo tiene solamente 5 ats, cuando el periodo entero de transformaciones concluye después de 5 ciclos, la distribución at del primer ciclo en el nuevo nivel es idéntica a la de ese mismo ciclo en niveles previos y posteriores (Ciclo 1a = Ciclo 1b = Ciclo 1c y así *ad infinitum*). Por lo tanto, volviendo a los ciclos originales de la pieza (siempre y cuando cada uno emplee, como de hecho sucede, todas las notas del conjunto X), ejecutarían (tal y como lo hacen los CMI con CT 7-35 [013568A]) variantes melódicas del mismo CT 5-35 [02479].

Figura 10



En la figura 10 encontramos de nuevo nuestra tabla anterior, sólo que esta vez sin el ciclo 1b. Hasta este momento nos hemos desplazado entre ciclos adyacentes mediante el operador J. Para poder movernos libremente entre ciclos nos hace falta emplear cuatro versiones de este operador, a saber:

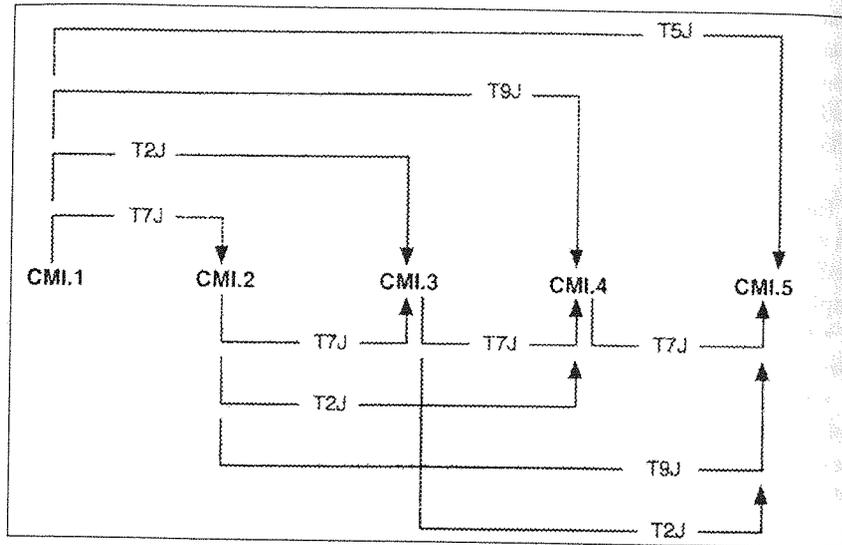
- El operador J transforma la at re# en fa# y la at la# en do# si se emplea con T2.
- El operador J transforma la at do# en fa#, la at re# en sol#, la at sol# en re# y la at la# en re# si se emplea con T4. Dado que esta versión T4 del operador J es muy fastidiosa, la reemplazaremos con nuestra versión T5 “simplificada” de T4:
- El operador J transforma la at fa# en la# si se emplea con T5 (esta transformación operará como sustituto de T4).
- El operador J transforma la at la# en fa# si se emplea con T7 (como ya hemos demostrado).
- El operador J transforma la at re# en do#, la at sol# en fa# y la at la# en sol# si se emplea con T9.

Ahora podemos ir a cualquier lugar de la tabla. Si queremos pasar del ciclo 1a al ciclo 5a, por ejemplo, usamos T2J; para ir del ciclo 1a al ciclo 5a, T5J; del ciclo 2a al ciclo 5a, T9J; etc. También es posible alcanzar los ciclos que se encuentran fuera de la tabla; para ello no hace falta más que leerla hacia arriba. Si deseamos ir del ciclo 4a al ciclo 2b, sólo es necesario movernos hacia arriba en la tabla, del ciclo 4 al ciclo 2 empleando T9J, del ciclo 5a al ciclo 2b = ciclo 5 al ciclo 2 mediante T2J, etc.

La tabla anterior se convierte en una herramienta de gran utilidad si sustituimos su contenido at con el contenido at de los CMI correspondientes del Estudio.

En la figura 11 hallamos una red de transformación que podemos emplear en lugar de la tabla de la figura 10 para conectar los CMI.

Figura 11



De la misma manera en que nos desplazamos hacia arriba en la tabla, aquí podemos hacerlo de derecha a izquierda, con el propósito de alcanzar aquellos ciclos que se encuentran fuera de la red de transformación. Si queremos ir de CMI 4a a CMI 3b, por ejemplo, sólo tenemos que desplazarnos de CMI 4 a CMI 3 mediante T5J; del ciclo 5a al ciclo 2b = ciclo 5 al ciclo 2 mediante T2J; etc.

Al valernos de la tabla o bien de la red de transformación, somos capaces de anticipar o predecir cualquier movimiento "caótico" producido por los CMI. Y estamos entonces cumpliendo la segunda premisa, que rezaba: "la teoría del caos no se ocupa de lo completamente aleatorio, sino de los sistemas que exhiben un comportamiento *aparentemente* irregular o impredecible y que sin embargo obedecen a leyes ocultas, íntegramente deterministas".

Espero que el presente trabajo haya cumplido, al menos en cierta medida, con su propósito de clarificar el aparente "desorden" de la pieza mediante el análisis de algunos de sus mecanismos ocultos de "caos".

¹ Steinitz, Richard, "Music, Maths & Chaos", *The Musical Times*, marzo de 1996, pp. 14-20.

² *Ibid*, p. 15.

³ *Ibid*, p. 15.

⁴ *Ibid*, p. 15.

⁵ Lewin, David, "Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories", *Perspectives of New Music*, 21.2, pp. 194-237.

NOTA DEL TRADUCTOR

El carácter analítico del presente artículo, que se fundamenta en los postulados de la teoría postonal, redundará en el empleo continuo de una terminología especializada. Con el afán de facilitar el arraigo en nuestro país (y en otros países donde se habla el español, de ser el caso) de estas herramientas de análisis y su vocabulario, me pareció conveniente traducir dicha terminología. Un término particularmente complejo de traducir, por ejemplo, es el ubicuo "pitch class" o "pc" (traducido como "altura-tipo" y "at" en este artículo, a sugerencia del propio autor). La teoría postonal emplea corrientemente las abreviaciones de palabras como altura, inversión y transposición, que vendrían a representarse mediante a, I y T, respectivamente. Tal vez sea de provecho de los lectores conocer la definición de "pitch class" que elabora Robert Morris en su libro *Class Notes for Atonal Theory* (Frog Peak Music, Lebanon NH, 1991):

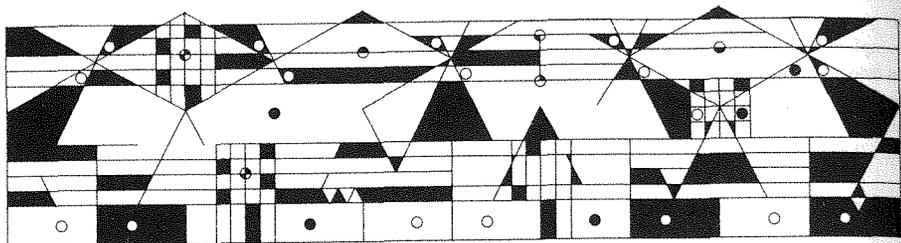
Una altura-tipo es la colección de todas aquellas alturas (en el espacio-a) que son equivalentes enarmónicamente y/o están relacionadas por transposición de octava. Las alturas del espacio-a que difieren por múltiplos de doce [por ejemplo do3, do4 y do7] pertenecen todas a la misma altura-tipo. Existen doce alturas-tipo, numeradas del 0 al 11. Adoptaremos como convención que el número 10 será representado por la letra "A" y el once por la "B" (otra convención en uso emplea "i" para 10 y "e" para once). [...] La notación del "do fijo" de Allen Forte [establece] que do natural, si sostenido y re doble bemol son miembros de la altura-tipo 0; re natural, do doble sostenido y mi doble bemol son miembros de la altura-tipo 1; re natural, do doble sostenido y mi doble bemol son miembros de la altura-tipo 2, y así hasta llegar a la at B que incluye si natural, do bemol y la doble sostenido. Para el estudio de la música dodecafónica, podemos emplear un "do movable" [que no es el caso en el presente artículo] para asignar la at 0 a alguna at que no sea do.

A continuación presento un pequeño glosario donde aparecen los términos y abreviaciones que pueden resultar mistificantes, acompañados de su original en inglés cuando éste no es evidente.

a	altura (pitch)
at	altura-tipo (pitch class)
ciclos-a	todos los ciclos de la mano izquierda que llevan "a", como CMI1a, CMI2a, etc. (a-cycles)
CMD	ciclo de la mano derecha (abreviado "RHC" en el original, por sus siglas en inglés)
CMI	ciclo de la mano izquierda ("LHC" en el original)
CT	conjunto-tipo (set-class)
espacio-a	espacio de alturas (p-space)
espacio at	espacio de altura-tipo (pc-space)
I	intervalo
intervalo-at	intervalo de altura-tipo (pc-interval)
T	transposición (como en el caso de T4, T5, etc.)
v	vector

El idioma algebraico que utiliza la teoría postonal emplea letras como "J", "K", "Z" para nombrar conjuntos, series, etc. y evitar su confusión con el nombre que las notas tienen en inglés (de la A a la G). El "operador J", por lo tanto, se refiere a un operador transformacional al que se le asigna la letra "J"; sus funciones quedan establecidas en el cuerpo del artículo.

NOTAS SIN MUSICA



PHILIP GLASS, AVENTURAS CON LA IMAGEN

Eduardo Lizalde

I
Como sabemos, el célebre Philip Glass pasará otra vez por México, al mando de su *Ensemble*, para ofrecer cinco funciones de su ópera *La Belle et La Bête*, compuesta para ser vista en el teatro con la imagen muda de la antigua película de Jean Cocteau, escritor del libreto y director de ese film.

No hay que aventurarse a hacer juicios estéticos, y menos a proferir condenas o ensalzamientos proféticos, sobre la ya enorme obra de este noble compositor norteamericano, porque no se encuentra tal tarea al alcance de un simple empedernido melómano como el que esta columna redacta.

Pero sí debe anotarse que, con frecuencia alarmante, el gran público asistente a los conciertos y consumidor de los discos de estos serios compositores en el apogeo de la fama (como Glass y su contemporáneo Gorécki, para dar esos máximos ejemplos), suelen pertenecer sólo al cándido ejército de villamelones y devotos de las novedades en boga, que en su vida

han escuchado a fondo ni a los compositores clásicos, ni a los románticos, ni a los modernos (de Palestrina, Purcell o Bach a Wagner, Schoenberg, Ravel, Stravinsky, Bartók o Berg), sin cuya obra no existirían estas nuevas estrellas.

La obra de Glass (muy extensa en lo que toca a partituras instrumentales) en el campo de la ópera salta a los grandes escenarios y grabaciones con su *Einstein on the Beach* y *Satyagraha* (1976 y 1980, respectivamente), la primera de ellas un drama instrumental y vocal sobre el gran científico y la invención de la bomba atómica, y la segunda, un canto a la no-violencia, basada en un capítulo de la vida de Gandhi, escrita y cantada en sánscrito, como los textos del *Bahagavad-Gita* en que se apoya el libreto.

A propósito de esos experimentos, Glass no vacila hoy en declarar (ver entrevista con Jonathann Cott, en el álbum de *La Belle et La Bête*, Nonesuch Record 1995), que después de escribir 10 óperas, hoy se inclina a la conveniencia de trabajar con lenguas que conoce, como el inglés, el francés o el portugués, porque el juego de las sentencias y frases que se comprenden, determinan para el músico aspectos esenciales de lo que ha de producirse con ellas al convertirlas en música. Llamado "minimalista", contra su voluntad (pues no fue él autor del

término), Glass ha reconocido sin embargo que la palabra tiene en parte justificación, pues su estilo peculiar se desenvuelve a partir de su encuentro con algunos ejecutantes, como Ravi Shankar, y con la antigua música de la India que, como explica el compositor (ver también entrevista publicada por Pablo Espinosa en *La Jornada*, 1-18-97), tiende a trabajar con unidades musicales muy pequeñas, y no con tiempos como los de la música tradicional de Occidente: notas enteras, medias notas y cuartos de notas (negras, corcheas, semicorcheas, etcétera). Esa labor a base de corpúsculos musicales, que se relacionan en tiempos muy acelerados y fugados y que se desenvuelven hacia *crescendos* y variantes de intensidad espectacular, aparentemente monorrítmica y sedante, es lo que produce el tono de esa emisión envolvente, ese *continuum*, que caracteriza la obra de Glass.

Pero como lo explica muy claramente Philip Glass en esa entrevista de Cott, aunque suele calificársele como un heredero de ciertos vanguardistas de la tradición sajona y germana, él declara que fue directamente discípulo de Darius Milhaud y de Nadia Boulanger, con los cuales estudió, como ellos lo hicieron con Gabriel Fauré. "Es manifiestamente la tradición francesa, y no la otra, la que yo he elegido", y agrega: "No obstante, lo que más interesa, no es la forma en que mi *Belle et la Bête* recuerda la música de Debussy, sino la forma en que no la recuerda".

Esta observación de Glass resultará efectivamente muy importante para quien se anime a escuchar los dos CD del álbum *Nonesuch* o asista a la función del teatro de Bellas Artes, porque, en efecto, el fondo de la ópera, el "continuo" minimalista que acompaña el texto cantado de la misma tiene un carácter muy distinto al de la parte vocal, que resulta melódico, tradicional, y probablemente algo impresionista, como en las obras de Fauré, *El martirio de San Sebastián* o el *Pelléas* de Claude Debussy.

El juego de estas dos partituras, la minimalista y la voluntariamente "debussyana", digámoslo así, es afortunado, y habrá que ver en el teatro cómo funciona frente al cuento de hadas

filmado hace varias décadas por Cocteau (sin el correspondiente *sound track*, por supuesto), esta partitura concebida por Glass para ser sincronizada con la cinta.

II

Asistimos el viernes 31 de enero pasado a la segunda función del ciclo que ha venido ofreciendo Philip Glass de *La Belle et la Bête*, con proyección y subtítulos en español sobre el gran escenario del Palacio de Bellas Artes.

Philip Glass, que cumplía ese día exacto sus 60 años de edad (nació en Baltimore el 31 de enero de 1937), tiene realmente 20 años en la cima de la celebridad, desde el estreno de su *Einstein on the Beach* (1976) y luego de su *Satyagraha* (1981) y su *Akhmat* (1984), audaces óperas estas dos últimas donde no sólo proseguía el compositor con sus originales experimentos bachiano-minimalistas, alimentados con ritmos y concepciones orientales del quehacer armónico, y haciendo uso tanto de sintetizadores, mezcladores electrónicos de sonido e instrumentos tradicionales, sino aventurándose temerariamente a musicalizar en lenguas como el sánscrito, el egipcio, el hebreo y el akadio antiguos.

La imaginación y la audacia, tanto como la formación profesional del fecundo y osado Philip Glass no están en duda, y sus obras han sido ampliamente comentadas y aplaudidas desde el principio incluso por los grandes críticos e historiadores que no son partidarios entusiastas de sus producciones. Uno de estos críticos, Donald Jay Grout, no se mordió la lengua en sus ensayos de 1987 para comentar que el desbordado interés del gran público europeo y americano por la obra de Glass ha ensombrecido las aportaciones de otros contemporáneos suyos de acaso mucho más evidente genio. Grout pone el ejemplo de la única ópera producida por Olivier Messiaen en 1983: *San Francisco de Asís*, obra de proporciones wagnerianas (cinco horas de duración) que exige para ser ejecutada grandes coros y orquesta sinfónica, aparte de potente batería de metales e instrumentos electrónicos como las Ondas Martenot.



No duda Grout al cerrar su grueso libro de hace una década en rematarlo con el elogio de esa obra maestra de Messiaen, recomendando a los críticos que contemplen cuidadosamente sus juicios sobre la inagotable herencia de la música pasada y observen con cautela lo que está ocurriendo en el campo de la "música del futuro".

Todo esto tiene que ver con las emocionadas explosiones exageradas del público ingenuo, que abarrota las salas en beneficio de los músicos del momento y las deja vacías cuando se montan en el escenario obras maestras que no gozan de promociones publicitarias similares. Tiene sus ventajas todo eso, porque cierto público villamelón que asiste a *La Bella y la Bestia*, cuando menos en parte se animará un día de estos a llenar una sala en que se monten *Parsifal*, *Wozzeck* o *El Castillo de Barba Azul*.

Philip Glass, por su parte (que no creo vaya a preocuparse mucho por las retencencias que exprese este enésimo cronista de sus óperas), es de sobra inteligente y profesional como para no creerse un compositor de la estatura de Wagner, o de Verdi, y así lo ha dicho en diversas entrevistas: "la ópera tradicional y la ópera clásica

están muy bien, van a seguirlo estando, y así deben quedarse".

Pero pasemos a *La Bella y la Bestia*, muy bien presentada en la escena por Glass, su conjunto musical y sus cantantes (dos de los cuales, el barítono, de voz muy atenerada, Gregory Purnhagen y el bajo Zheng Zou, participan también en el álbum de CD que conocemos). La obra es musicalmente, ya lo habíamos dicho, más bien sedante y accesible al oído de toda clase de público, especialmente el primerizo que oyendo la obra contra la película de Cocteau proyectada en el escenario goza de ella como de toda adecuada y bien concebida "música de fondo". Eso ocurrió en el pasado con la propia pista musical de la cinta de Cocteau estrenada en 1946, que el público aplaudió sin reparar siquiera en la partitura de Georges Auric que acompañaba el film (y que Glass ha sustituido por la pista de su ópera). Tampoco el público que contempló algunas de las obras maestras de Lawrence Oliver (*Enrique V*, vgr.), se preocupó siquiera por enterarse de que el film contaba con la música de William Walton.

La Bella y la Bestia no es probablemente la mejor de las óperas de Glass (entre las cuatro mencionadas) y para mi gusto particular, el hecho de sujetarse al ritmo de una imagen dada restringe la libertad creativa del compositor. Por lo demás, el film de Cocteau se encuentra enmohecido y nunca me pareció obra suprema: un cuento de hadas que vimos en México cuando se proyectó junto al *Orfeo*, creo que primero en el desaparecido Cine Regis de la Avenida Juárez; películas envejecidas y divertidas cuyo máximo defecto era la presencia del principal actor, Jean Marais, uno de los peores actores de Francia y, sin duda, el más insoportablemente amanerado de su especie.

En segundo lugar, la interpretación vocal en una sala de ópera, es insoportable con micrófonos. Para escuchar de ese modo la obra, prefiero 50 veces la videocasetera y el amplificador de sonido caseros, que nos daría la oportunidad de comer un sandwich, beber una cerveza durante la proyección y principalmente, nos ahorraría un traslado en automóvil o en Metro

por las riesgosas y tumultosas calles del Centro Histórico.

III

Glass mismo ha explicado en distintas entrevistas de muchas publicaciones en México y en el mundo (hay otra con Xavier Quirarte, en el suplemento de *La Crónica*, 1-26-97), que la partitura fue escrita para alcanzar la perfecta sincronización de las palabras cantadas con el movimiento de los labios de los actores originales, y que se vio obligado, por supuesto, a ver incontables veces la proyección de la cinta, sin el soundtrack original. Creo que una ejecución muy precisa permitirá en la sala de conciertos aproximarse a una muy convincente sincronización que, desde luego, sería perfecta cuando el sonido se incorporara a una grabación digitalizada de videotape o disco láser. Ya lo veremos.

Glass piensa proseguir con los experimentos de doblaje cinematográfico o de partituras escritas para determinadas obras filmadas (otra de ellas será la cinta de Cocteau *Les enfants terribles*) pero no son estos los primeros experimentos de Glass con la imagen, real, teatralizada o filmada, y por eso mismo, como lo ha dicho el crítico Robert T. Jones, puede calificarse al compositor como un "compositor de imágenes", a las que sus obras se encuentran indisolublemente ligadas.

Independientemente de la futura gloria y aceptación generalizada que las composiciones de Glass (hoy tan célebres) prosigan teniendo en el futuro, dados los impredecibles caprichos de las musas y los públicos a lo largo de la historia. no hay duda de que el compositor es artista de gran imaginación, de sensibilidad, cultura y audacia creativas excepcionales, y que como su maestro Darius Milhaud (que también estrenó en México composiciones hoy legendarias), no se detiene ante la tentación de ningún experimento con ritmos, formas o estilos de origen popular, de procedencia natural o selvática.

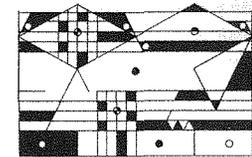
Entre las obras de Glass, creo que ya alguna vez comentadas de paso en esta columna, hay algunos casos verdaderamente asombrosos, por

gigantescos y originales, y acaso el más notorio entre ellos es el de *Itaipú*, estrenada por la Orquesta Sinfónica de Atlanta y sus coros, dirigidos por Robert Shaw, en 1989, y grabada por este mismo conjunto en 1990 (en la edición Sony que poseo).

La imponente obra fue inspirada a Glass por la contemplación de una enorme obra de ingeniería: la represa hidroeléctrica de Itaipú, precisamente, la más grande del mundo, construida sobre el río Paraná en la frontera de Brasil y Uruguay. Glass trabajó 15 años en ese proyecto tras recorrer y estudiar esa inmensa construcción de alucinantes proporciones, que como anota Nick Jones (en su artículo sobre el álbum de Glass), es una construcción que tiene la altura de un edificio de 50 pisos, una extensión de ocho kilómetros y una capacidad de retención acuática de 458 kilómetros cuadrados.

Después de visitar varias veces la región brasileña y de asombrarse por la ejecución humana de una obra moderna en tal medida transformadora de la naturaleza, que sólo parecería en el pasado comparable a las pirámides egipcias o la muralla china, Glass decidió concluir con su proyecto, apoyado en un texto de su amigo Marcelo Tassara que le dio la pista de una leyenda guaraní sobre la creación de esa tribu, para la cual el Paraná era "la fuente de la música" e Itaipú, "la piedra que canta".

Del incomprensible texto cantado por el coro en el nativo guaraní, poco podemos decir, aun recurriendo a la traducción inglesa. No sé si la obra musical será tan alucinante como las turbinas titánicas y la presa de Itaipú, pero debe escucharse, porque es en verdad imponente y originalísima.





EN DEFENSA DEL ÓRGANO

Como cada año, a fines del pasado la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, que dirigen Gustavo Delgado Parra y Ofelia Gómez Castellanos, y que cuenta entre sus miembros consejeros a Gustav Leonhardt, llevó a cabo su ciclo de cursos y conciertos en la Catedral Metropolitana, el Claustro de Sor Juana, el Santuario de los Remedios (en Cholula, Puebla) y el Convento Franciscano de San Martín Texmelucan (Puebla). Participaron Norbert Petry, de Francia, y los mexicanos Gustavo Delgado, Ofelia G. Castellanos, Alfonso Vega y Guillermo López, con programas de los repertorios francés, inglés e ibero-mexicano (obras de François Couperin, William Byrd, Henry Purcell, Antonio de Cabezón y Joseph de Torres, entre otros). La Academia Mexicana del Órgano cuenta entre sus logros la catalogación de órganos barrocos en el sureste de la República, la restauración del Órgano Castro del Santuario de los Remedios (en Cholula), la edición de la primera revista de divulgación organística de México, la organización de Festivales Internacionales del Órgano Barroco Mexicano, el estreno en México de la obra completa para órgano de Olivier Messiaen y la presentación —hace dos años— de Gustav Leonhardt en el órgano del Santuario de los Remedios para celebrar su restauración por la Academia.

Felicitemos a Gustavo Delgado y Ofelia Castellanos por su perseverancia en traernos los acordes del antiguo, sagrado y hermoso instrumento.

CATÁN CAZA MARIPOSAS EN EL AMAZONAS

Por segunda vez se aventuró Daniel Catán en la peligrosa jungla de la ópera, para consumir *Florencia en el Amazonas*, con libreto de Marcela Fuentes-Beráin sobre una narración de García Márquez. La primera ópera mexicana compuesta para representarse en los Estados Unidos se estrenó exitosamente en el Brown Theater de Houston, en una velada en que no faltó el toque folklórico de un mariachi "para amenizar" la espera del público antes de la función.

Por lo que dejan ver las crónicas, la obra de Catán entusiasmó al auditorio, entre otras cosas, por su colorido orquestal y coreográfico, sus bellezas melódicas, sus exotismos rítmicos y los aciertos musicales del tenor Greg Sedderly, la soprano Sheri Greenawald, el barítono Frank Hernández, la mezzosoprano Susana Guzmán, la soprano Ivonne González, el barítono Héctor Vázquez, el bajo Gabor Andrasy y la Orquesta Sinfónica de Houston dirigida por Vjekoslav Sutej. Asimismo sedujo al público norteamericano el "realismo mágico" del argumento: Florencia, diva agobiada por la fama, regresa a Manaó en busca de su viejo amor, el cazador de mariposas Cristóbal Ribeiro. Finalmente, Florencia ha de transformarse en la "Musa esmeralda", mariposa única en el mundo, que Cristóbal siempre ansió poseer.

En espera del estreno de *Florencia en el Amazonas* en México, celebramos que Daniel Catán haya aterrizado de *El vuelo del águila* en la floresta vocal de sus mariposas de obsidiana y sus mariposas amazónicas.

MUCHO RUIDO... Y MUCHAS NUECES

Aunque es probable que antes de cantar, el hombre primitivo golpeará piedras y troncos para obtener sonidos, durante siglos las percusiones fueron instrumentos relegados a segundo

plano, con la modesta función de acompañamiento, de relieve tímbrico y rítmico en algunos compases sinfónicos. Sin duda, el siglo XX es el siglo de las percusiones: a partir de Stravinsky, Bartók, Milhaud, Varèse, Cowell, Cage, Roldán o Chávez, lo que era una sección de la orquesta alcanza autonomía instrumental, autonomía de lenguaje para fundar todo un nuevo mundo sonoro.

En este sentido, es muy estimulante la Semana Internacional de Percusiones que, por segunda vez, organizada por el Centro Cultural Universitario y la Escuela Nacional de Música, se llevó a cabo en la ciudad de México, del 27 al 31 de enero. Cinco días intensivos de duro y dale percusivo, de frenesí rítmico, de mucho ruido y muchas nueces, que incluyó 20 conciertos, además de talleres y cursos sobre los diferentes instrumentos y técnicas de la percusión: de los timbales o el tambor batá al vibráfono o la batería, y de la música contemporánea a la afrocaribeña, con la participación de músicos de Estados Unidos, Japón, Cuba, Brasil, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Guatemala, Argentina y México.

Clausuró la Segunda Semana Internacional de Percusiones un concierto extraordinario en la Sala Nezahualcóyotl a cargo de Tambuco e invitados especiales. Además del celebrado estreno mundial de *Danza isorrítmica* de Mario Lavista, el programa incluyó la sugerente *Ketiak* de Akira Nishimura, *Zappaloapan* de Santiago Ojeda —experimento de fusión de salsas y otras músicas tropicales con jazz—, el clásico *Tambuco* de Carlos Chávez, las asombrosas *Rítmicas* núms. 5 y 6 de Amadeo Roldán y *Musique de Tables* de Thierry de Mey, especie de performance virtuosístico y ballet manual, que ejecutan tres percusionistas sentados en una mesa.

Hay que destacar el lleno de la sala durante este concierto de clausura y la mayoritaria presencia de jóvenes en el público, hechos que confirman la actualidad y vitalidad de las percusiones.

L.I.H.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

De nuevo, en el tiempo que ha pasado entre la anterior entrega de *Pauta* y la aparición del número que el lector tiene en sus manos, se han puesto en circulación numerosos discos que vale la pena conocer; y de nuevo, el espacio disponible me permite solamente dar noticia brevísima de cada uno de ellos. Quiero hacer notar que un número significativo de los discos en cuestión son el producto tangible de las becas y apoyos que intérpretes y compositores han recibido de parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, muchos de ellos como primera producción discográfica de sus creadores, mientras que otros representan la creciente internacionalización de nuestra música y nuestros músicos.

Circulan ya en el mercado los dos primeros volúmenes del ambicioso proyecto de grabación de los 17 cuartetos de cuerda de Heitor Villa-Lobos, a cargo del Cuarteto Latinoamericano. Además de la ya usual calidad en las interpretaciones del CL, se hace notable en estos dos compactos el hecho de que el repertorio de cada uno de ellos (así como del tercer volumen, próximo a salir al mercado) ha sido elegido no sólo a partir de cuestiones de minutaje, sino con un inteligente sentido del balance y el contraste. Si bien hay algunas otras grabaciones de los cuartetos de Villa-Lobos (principalmente las realizadas por los cuartetos Bessler-Reis y Danubius), la cercanía del Cuarteto Latinoamericano con este repertorio y su compromiso profundo con la ejecución de esta música dan credibilidad a la afirmación que han hecho varias revistas especializadas en el sentido de que esta integral habrá de ser (y de hecho ya lo es) la versión definitiva de la asombrosa producción de Villa-Lobos en el ámbito del cuarteto de cuerdas. Como de costumbre en el caso de la etiqueta Dorian, los valores de producción y el sonido son de alta calidad.

HEITOR VILLA-LOBOS: Cuartetos Nos. 6, 1 y 17
Cuarteto Latinoamericano
DORIAN DOR-90205

HEITOR VILLA-LOBOS: Cuartetos Nos. 3, 8 y 14
Cuarteto Latinoamericano
DORIAN DOR-90220

En la misma etiqueta ha aparecido la última grabación realizada por Eduardo Mata antes de su trágica muerte. Se trata de una brillante aproximación a algunas de las obras más importantes del catálogo camerístico de Carlos Chávez, figura que fue fundamental en el desarrollo de Mata como músico. Este compacto reúne esas dos piezas fundamentales del repertorio contemporáneo para percusión, la *Toccata* y el *Tambuco*, junto con tres piezas para ensambles mixtos, representantes de vertientes paralelas del pensamiento musical de Chávez: se trata de *Xochipilli*, la Suite para doble cuarteto y *Energía*. La calidad, la intensidad y el rigor de las interpretaciones reafirma (como si fuera necesario) que Eduardo Mata estaba en un momento brillante de su desarrollo musical, y que había logrado un singular *rappor*t y una sólida colaboración creativa con los grupos Tambuco y La Camerata, así como lo había hecho con Solistas de México, ensamble fundado por él. Coproducido por El Colegio Nacional, del que Mata era miembro, este compacto es sin duda una de las adiciones más significativas de los últimos tiempos a la discografía de nuestra música de concierto.

CARLOS CHÁVEZ: *Xochipilli*; Suite para doble cuarteto; *Tambuco*; *Energía*; *Toccata* para percusión.
La Camerata; Tambuco
Eduardo Mata, director
DORIAN DOR-90215 (FONCA)

A su vez, el cuarteto de percusiones de México, Tambuco, ha dado buen uso al apoyo recibido del FONCA y con él ha producido dos discos realmente atractivos. El primero de ellos aborda un repertorio cien por ciento japonés a través de cinco obras muy distintas entre sí, que a su indudable valor individual añaden en conjunto una buena visión panorámica del *percusionismo* japonés contemporáneo (vertiente importante en la música actual del Japón) y un recordatorio del sitio singular que las percusiones ocupan en el pensamiento sonoro del Oriente. Entre las cinco obras grabadas aquí por Tambuco, tres son especialmente sólidas. *Ketiak*, de Akira Nishimura, es una acertada estilización de algunos parámetros del género balinés de danza-drama conocido con ese nombre; he aquí una de las buenas extrapolaciones del sonido del gamelán. *Rain tree*, por su parte, es un buen recordatorio de la vena contemplativa y poética del recientemente fallecido Toru Takemitsu, mientras que *Conversations in the forest* representa lo mejor del pensamiento creativo de esa formidable marimbista y promotora de la percusión que es Keiko Abe.

El segundo disco de Tambuco ofrece un repertorio más ecléctico desde el punto de vista geográfico y estilístico: Holanda, México, Inglaterra, África. Buena síntesis de ideas y lenguajes (más allá del título de la obra) en *Zappaloapan* del joven Santiago Ojeda. Un conocimiento profundo de los recursos de ejecución y las sonoridades alternativas en el Cuarteto No. 2 de Raúl Tudón, integrante de Tambuco. La fascinante, casi hipnótica potencia rítmica de la música tradicional africana para djembés, que se ha convertido en un sello muy particular de Tambuco. Una compacta y enérgica *Toccata* del holandés Henk de Vlieger, de gran empaque estructural. Tales son los puntos destacados de este compacto, que se complementa con sendas obras de Paul Barker, inglés, y del mexicano Eduardo Soto Millán, a cuyo *Corazón sur* le hacen falta, en este formato, las acotaciones escénicas propuestas por Tambuco para su ejecución en concierto.

En cuanto a las interpretaciones de las once

obras contenidas en estos dos discos, se puede decir, simplemente, que están al nivel habitual de Tambuco. Con ello todo queda dicho.

AKIRA NISHIMURA: *Ketiak*
JO KONDO: *A volcano mouth*
TAKEHITO SHIMAZU: *Critical point*
TORU TAKEMITSU: *Rain tree*
KEIKO ABE: *Conversation in the forest*
Tambuco
QUINDECIM QP-005 (FONCA)

HENK DE VLEIEGER: *Toccata*
RAÚL TUDÓN: Cuarteto No. 2
PAUL BARKER: *Four quartets in three movements*
EDUARDO SOTO MILLÁN: *Corazón sur*
SANTIAGO OJEDA: *Zappaloapan*
MÚSICA AFRICANA PARA DJEMBÉS
Tambuco
QUINDECIM QP-004 (FONCA)

La casa disquera Spartacus, algunos de cuyos productos se han reseñado ya en este espacio, ha realizado otros dos discos de su serie Clásicos mexicanos. Como ha ocurrido en otras instancias de esta misma serie, se hace necesario recalcar que si bien un esfuerzo en este sentido por parte de una empresa cuya meta básica es el lucro siempre será loable, sería conveniente que los señores de Spartacus pusieran más atención al diseño y presentación de sus discos. Cualquier especialista en la materia (incluso cualquier buen aficionado) sabe que en el refinadísimo mercado discográfico de hoy, un compacto debe oírse bien y verse bien; de lo contrario, está condenado a sucumbir ante la competencia mejor diseñada y presentada.

El primero de estos dos discos es protagonizado por uno de nuestro mejores ensambles de cámara, el Quinteto de Alientos de la Ciudad de México, que aquí realiza interpretaciones de alto calibre de cinco partituras muy bien elegidas y muy bien combinadas por cuanto representan una visión amplia y variada a través de

varias generaciones, desde Chávez hasta Lara. Precisamente, las dos obras de estos compositores son puntos destacados del disco en cuestión; el ya clásico *Soli* No. 2 de Chávez, con su rigor expresivo y estructural, y la reciente *Aulos* de Ana Lara, partitura sobria y lúcida, llena de hallazgos sonoros. Completan el repertorio la estu-penda *Pentamúsica* de Manuel Enríquez, los muy teatrales (como siempre) *Juegos nocturnos* de Federico Ibarra y las *Cinco danzas breves* de Mario Lavista, música lúdica en una vena poco característica del compositor.

El otro, más reciente disco de Spartacus retoma el proyecto de difundir las grabaciones de música sinfónica mexicana realizadas por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. En particular, este compacto es el segundo volumen de la serie *Compositores mexicanos del siglo XX*, y contiene un quinteto de obras de variado estilo e intención, todas ellas dirigidas con su habitual claridad y empuje por Eduardo Díazmuñoz. El disco en cuestión representa no sólo un bienvenido retorno de Díazmuñoz al ámbito de las grabaciones, sino también un acto de estricta y tardía justicia. Resulta que todos los discos anteriores de esta serie traen como crédito único de dirección de orquesta el de Luis Herrera de la Fuente, cuando en realidad muchas de esas obras fueron grabadas bajo la batuta de Díazmuñoz. Así que, además de la agresión a los derechos de Díazmuñoz como intérprete, los perpetradores de esta trampa, truco o transa son responsables de haber diseminado información falsa que por desgracia ya ha quedado consignada en fichas, archivos, reseñas, programas de radio y audiotecas. Es una situación que a la disquera en cuestión le corresponde remediar cuanto antes.

Tres obras sobresalen del conjunto de este disco: la *Danza negra* de Salvador Contreras, la Primera sinfonía de Eduardo Hernández Moncada y la Primera sinfonía de Ibarra. Las tres, por sus dimensiones, intención y resultados, representan tres modos muy individuales y muy diversos de abordar la escritura sinfónica, y en las tres partituras hay numerosos momentos felices en cuanto a estructura, orquestación y expresivi-

dad. Sin embargo, a las innegables virtudes sonoras de este disco hay que contraponer una presentación y un diseño particularmente pobres y descuidados. Lástima, porque ello no le hará ningún bien a la difusión de esta música, que buena falta hace.

MANUEL ENRÍQUEZ: *Pentamúsica*
FEDERICO IBARRA: *Juegos nocturnos*
CARLOS CHÁVEZ: *Soli No. 2*
ANA LARA: *Aulos*

MARIO LAVISTA: *Cinco danzas breves*
Quinteto de Alientos de la Ciudad de México
SPARTACUS 21018

SALVADOR CONTRERAS: *Danza negra*
EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA: *Primera sinfonía*
FEDERICO IBARRA: *Primera sinfonía*
DANIEL CATÁN: *Tu son, tu risa, tu sonrisa*
ARTURO MÁRQUEZ: *Son*
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz, director
SPARTACUS SDL21009

En el volumen 2 de la serie *Conciertos Americanos para Trombón*, de la etiqueta sueca BIS, aparece la primera grabación mundial de tres obras, una de las cuales nos interesa particularmente: el Concierto para trombón de Carlos Chávez, obra tardía de su catálogo, rica, compleja y en ocasiones hermética, sin duda una de las creaciones más importantes de su último período. Esta grabación tiene como ventaja fundamental el hecho de que el solista es Christian Lindberg, indiscutiblemente el trombonista más importante de la actualidad. El Concierto de Chávez recibe aquí una espléndida ejecución, y la audición de esta obra es cabalmente recomendable para todo aquel que quiera profundizar en las fases finales del desarrollo musical del compositor mexicano. La obra de Chávez está acompañada aquí de dos piezas de compositores contemporáneos muy poco conocidos y difundidos.

CHRISTOPHER ROUSE: Concierto para trombón
CARLOS CHÁVEZ: Concierto para trombón
AUGUSTA READ THOMAS: *Meditación* para trombón y orquesta
Christian Lindberg, trombón
Orquesta Nacional de la BBC de Gales
Grant Llewellyn, director
BIS CD-788

Con un repertorio iberoamericano de canciones muy bien elegidas, arregladas, cantadas y acompañadas, la mezzosoprano Encarnación Vázquez y el guitarrista Jaime Márquez han realizado un disco realmente destacado, que es una delicia escuchar, y que lleva el título de una canción de Jesús Echevarría incluida en la grabación, *Cuando dos*. Al interior de un todo muy bien logrado, recomiendo especialmente la audición de las canciones de Carlos Guastavino y Salvador Moreno; hay además, una nueva, muy buena versión de las *Cinco canciones para niños* de Revueltas.

SILVESTRE REVUELTAS: *Cinco canciones para niños*
MANUEL DE FALLA: *Siete canciones populares españolas*
CARLOS GUASTAVINO: *Cinco canciones*
SALVADOR MORENO: *Dos canciones*
JESÚS ECHEVARRÍA: *Cuando dos*
Encarnación Vázquez, mezzosoprano; Jaime Márquez, guitarra
FONCA SN

A continuación, doy noticia aún más breve de otros discos compactos de música y músicos mexicanos, de aparición más o menos reciente, y que bien valen la pena de ser escuchados.

SALVADOR TORRE: *Arborescencias*
ANTONIO NAVARRO: *Cinco preludios para piano*

ULISES RAMÍREZ: *Chacona* para violín
MARÍA GRANILLO: *Variaciones* para piano
GRACIELA AGUDELO: *Invocación*
ROSA GURAIEB: *Scriabiniana*
HUGO ROSALES: *Bagatela de la luna llena*
EDUARDO SOTO MILLÁN: *Sol-lo (Composición III)*
Horacio Franco, flauta de pico; Rodolfo Ponce Montero, Gustavo Pimentel, Mauricio Nader, Dulce María Sortibrán, piano; Cuauhtémoc Rivera, violín; José Luis Gálvez, violoncello; Miguel Ángel Villanueva, flauta; Lidia Guerberof, clavecín.
LEJOS DEL PARAÍSO GLPD21 (FONCA)

SALVADOR TORRE: *Sin título; Nube de alas; Nautilus; Bird*
Pierre-Yves Artaud, flauta; Franck Ollú, corno; Guy Rebreyend, saxofón; Orquesta Francesa de Flautas
LEJOS DEL PARAÍSO GLPD014

ARIEL GUZIK: *Plasmaht*
Ariel Guzik, Espejo Plasmaht, saxofones, piano; Germán Bringas, trompeta, saxofones; Luthfi Becker, baryton; Guillaume Pouget, djembé; María Elena Sánchez, bajo enlazado a Espejo Plasmaht; Michael Mattis, tarola.
SM/SN (FONCA)

MANUEL M. PONCE: *Canciones arcaicas*
SILVESTRE REVUELTAS: *Cinco canciones para niños*; *Tres canciones*
LUIS SANDI: *¡Qué mezquino el corazón!*
BLAS GALINDO: *Fuensanta*
EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA: *Dos canciones*
ROBERTO BAÑUELAS: *Tres canciones españolas*; *Seis canciones*
SALVADOR MORENO: *Dos canciones*
Roberto Bañuelas, barítono; Diego Ordax, piano

QUINDECIM QP-006 (FONCA)

FELIPE PÉREZ S.: *Eronitos*
RODRIGO SIGAL: *Altai*
RICARDO GIRALDO: *Apiranthos*
JAIME VARGAS F.: *Lento*
JORGE TENA: *Fulguraciones*
JULIO DÍAZ INFANTE: *Cuarteto 154*
Conjunto de Cámara Camerton
CIEM-001

RUBÉN MONTIEL: *Cantinelas*
JOSÉ ROLÓN: *Lied*
MARIO LAVISTA: *Cuaderno de viaje*
LUIS SANDI: *Sonatina para violoncello y piano*
HERMILIO HERNÁNDEZ: *Sonata para violoncello y piano*
EUGENIO TOUSSAINT: *Pieza para violoncello solo*
BLAS GALINDO: *Sonata para violoncello y piano*
LETICIA CUÉN: *Canto para las ánimas*
Ignacio Mariscal, violoncello; Carlos Alberto Pecero, piano
SPARTACUS 21016

JOSÉ SABRE MARROQUÍN: *Canasta de juguetes para chicos y grandes*
Alejandro Sabre, piano
BMG/RCA 74321-41405-2

AIRES DEL VIRREINATO: Solos, arias, tonadas y cantadas de la Nueva España
Obras de Juan Corchado, José de Nebra, Juan Hidalgo, Miguel de Riba, Ignacio Jerusalem, Joseph de Torres, Francisco Coradini, Jaime Facco, Abate de Rusi, Simón Martínez Martha Molinar, soprano; Viktoria Horti, Veró-

niña Medina, violines; Jimena Giménez Cacho, violoncello; Eley Cruz, tiorba y guitarra barroca; Gabriela Villa, viola da gamba; David Ball, bajón; José Suárez, clavecín
PRODART SN (FONCA)

FRANCISCO DELGADO: *Te Deum al Sr. Felipe de Jesús*

IGNACIO JERUSALEM: *Magnificat* a dos voces; Misa en sol mayor a 8 voces

Luz Angélica Uribe, Martha Molinar, sopranos; Ana Paula Abitia, mezzosoprano; Alfredo Mendoza, tenor; Noé Colín, bajo
Schola Cantorum

Conjunto de Cámara de la Ciudad de México
Benjamín Juárez Echenique, director
URTEXT UMA 2001

IGNACIO JERUSALEM: *Christus natus est nobis; Soy vaquero; Hodie nobis caelorum; Verso para orquesta; Querubes y pastores; O magnum mysterium; Beata Dei genitrix; Sancta et immaculata; Verbum caro factum est*

Jesús Suaste, barítono; Ana Paula Abitia, mezzosoprano; Graciela de los Ángeles, Edith Contreras, sopranos; José Suárez, órgano; Enrique Caballero, clavecín

Coro y Conjunto de Cámara de la Ciudad de México

Benjamín Juárez Echenique, director
URTEXT UMA 2002

JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA: Maitines de Navidad, 1653

Martha Molinar, Marisa Canales, sopranos; Ana Paula Abitia, Gabriela Thierry, mezzosopranos; Flavio Becerra, Alfredo Mendoza, Vladimir Gómez, tenores

Schola Cantorum; Angelicum de Puebla
Benjamín Juárez Echenique, director
URTEXT UMA 2004

JORGE CÓRDOBA: Pieza I para corno y piano; Pieza II para corno y piano

MARIO RUIZ ARMENGOL: *Romanza*

CAMILLE SAINT-SAËNS: *Romanza*

ALEXANDER SCRIBIN: *Romanza*

ALBAN BERG: *El pastor*

JORGE VIDALES: *Llamado*

MANUEL ESPERÓN: *Amoroso*

Alejandro Duprat, corno; Armando Merino, Diego Ordax, piano

PENTAGRAMA PCD 288

JOSÉ LUIS WARIO DÍAZ: *Preludios a la Vía Dolorosa*

Rodrigo Treviño, órgano

CONSEJO PARA LA CULTURA DE NUEVO LEÓN SN

ANTOLOGÍA I (1976-1979): Piezas de Eugenio Toussaint, Roberto Aymes, Salvador Agüero, Mario Ruiz Armengol, Juan Tizol, Roger Novelo y Alejandro Corona

Roberto Aymes, contrabajo y bajo eléctrico, con la participación de Eugenio Toussaint, Alejandro Corona, Fernando Toussaint, Alejandro Campos, Ramón Negrete, Juan Ramón II, Salvador Agüero, Neven Franges, Arturo Cipriano, Eduardo Sánchez-Cárdenas, Adrián Fernández
SCHNABEL AR001

Por la evidente importancia de Hans Werner Henze (1926) en el ámbito de la música del siglo XX, doy noticia también de la aparición de la sensacional Colección Henze, recientemente editada por el sello Deutsche Grammophon. Se trata de un estuche con 14 discos compactos que contienen lo más importante de la producción de este compositor serio, sólido, comprometido, y singularmente expresivo. Hay en esta Colec-

ción Henze, además, una notable variedad de géneros musicales: ópera, canciones, sinfonías, oratorios, sonatas, conciertos, diversas expresiones de música escénica, cantatas, música electrónica, música para danza. Como interés fundamental en la Colección Henze está el hecho de que el propio Hans Werner Henze realiza labores de dirección en las grabaciones de sus seis sinfonías y otras catorce obras suyas, lo que da al proyecto una singular autenticidad. Al trabajo de Henze como director en estas grabaciones se suman nombres importantes del quehacer musical de hoy: la Filarmónica de Berlín, la Sinfónica de Londres, Christoph Eschenbach, Ferenc Fricsay, Siegfried Behrend, Leo Brouwer, Stomu Yamsh'ta, Heinz Holliger, Paul Sacher, Edda Moser, Wolfgang Schneiderhan, Siegfried Palm y otros. La audición de estos catorce discos (tarea nada fácil, pero muy satisfactoria)

permite al oyente ponerse en contacto con vertientes múltiples del trabajo creativo de uno de los personajes importantes de la música contemporánea. La serie cubre un amplísimo ámbito cronológico de la producción de Henze, e incluye la primera grabación (monoaural) jamás hecha de una obra suya, las *Cinco canciones napolitanas* interpretadas por Dietrich Fischer-Dieskau. Por muchas razones, la Colección Henze es un álbum fascinante y lleno de recompensas musicales, que deben ser descubiertas con paciencia y concentración singulares.

LA COLECCIÓN HENZE.

28 obras de Hans Werner Henze

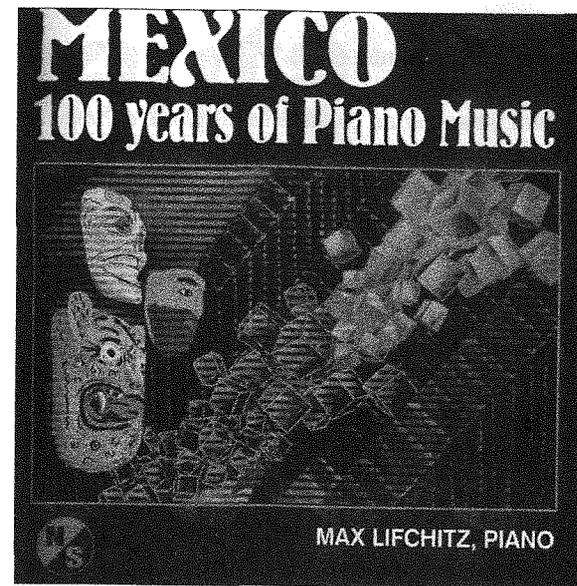
Varios intérpretes

DEUTSCHE GRAMMOPHON 449 860-2

MÉXICO, CIENTO
AÑOS DE MÚSICA
PARA PIANO

Max Lifchitz, piano
Obras de: Ricardo Castro, Ponce, Chávez, Moncayo, Hernández, Moncada, Galindo, Halffter, García Renart, Enríquez y Lavista

De venta
en las principales
casas de música



LA MUSA INEPTA



EL UNIVERSAL

Música de fe por radio

Sin hablar de religión, únicamente difundir el amor y la paz

BETY GARFIAS RAMIREZ

Bety Garfias Ramírez

Para vitaminar mi endeble fe religiosa, curioso un día de plena desesperanza la estación de la X, también llamada Radiópolis y la Música Cristiana y Sintonía Humana. Una nota periodística publicada en *El Universal* el 27 de noviembre de 1996 y firmada por Bety Garfias Ramírez, me informó que la alegre canción que escuché por espacio de 30 segundos —desgraciadamente tenía desasosiego espiritual para largo pero no paciencia— era de algún “cantautor” como “Joel Armenta, Adoración, Judá o Miguel Ángel”; que “además son varios los intérpretes que van desde solistas, baladistas, grupos de pop y hasta de rock, que grabaron las canciones cristianas”, y que “temas como ‘Calma tormenta’, ‘Quién es mi prójimo’ y ‘Nunca encontré otro como tú’ se incluyeron en el álbum de música cristiana” titulado *La música y la fe* —fascículo histórico con compact disc o cassette—, que tiene un tiraje de 10,000 ejemplares. Los responsables de la edición, José Luis Almada, José Antonio Martínez, Rubén Herrera y Joel Armenta, quienes responsablemente consideran “por los tiempos críticos que se están viviendo, (que) es

necesario retomar con responsabilidad los valores humanos”, han tenido la responsabilidad y el buen gusto de actualizar la música cristiana y así, en lugar de aburrir con cantos gregorianos, Monteverdi, Bach o Messiaen a su auditorio, darle frescas inspiraciones, sobre *peace and love*, de Joel Armenta, Judá —sin ‘s’ final—, Miguel Ángel —claro que no Buonarrotti— o Adoración —¿de Jesús?—, que al estilo de balada romántica o a ritmo de pop y rock nos van elevando celestialmente hacia Jesucristo Superestar.

Ya que mi fallido intento, durante 30 segundos, de conversión musical y religiosa a través de Sintonía Humana me devolvió al agnosticismo y a mi anticuada costumbre de escuchar la muy triste *Pasión según San Mateo* de Bach, he querido delegar en algún lector más afortunado que yo la posibilidad de que Sintonía Humana lo humanice y evangelice a través de lo que sus conductores ya bautizaron como “El género musical del fin del milenio”.

Luis Ignacio Helguera

En su próximo número,

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- Poemas y cuentos de **Eugenio Montale, Jordan Radíchkov, Raúl Renán, Beatriz Novaro y Andrea Montiel**
- Entrevistas a: **Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Paul Hillar, Esa-Pekka Salonen, Franco Donatoni, Stefano Scodanibbio, Graciela Agudelo, Ana Lara, Gabriela Ortíz, Hilda Paredes y Marcela Rodríguez**
- Más inéditos de **Jomí García Ascot**

LA MUSA INEPTA



Nuestra esponjada colaboradora está que no la calienta ni el sol (ni ninguna otra cosa o persona); tanto que admiraba al probo, sensible y galán barítono Jesús Suaste, y al muy ingrato que se le ocurre cambiar de tesitura. Ahora, como lo demuestra el anuncio adjunto, el maestro Suaste canta en el registro de recital, en el que si bien no luce tanto como en el de barítono, aún alcanza a arrancar suspiros profundos de La Musa Inepta. Y tantas bellas canciones que Guastavino ha compuesto para recital y piano.... En el mismo orden de ideas, nuestra querida Musa ruega al cielo que al tenor Ramón Vargas no se le ocurra ponerse a cantar en la tesitura de concierto, y que la destacada cantante Olivia Gorra no cambie su bella voz de soprano por la de audición.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

AIRES DE MÚSICA

VOCES EN AGOSTO

Homenaje a Carlos Guastavino
JESÚS SUASTE, RECITAL
ALBERTO CRUZPRIETO, PIANO

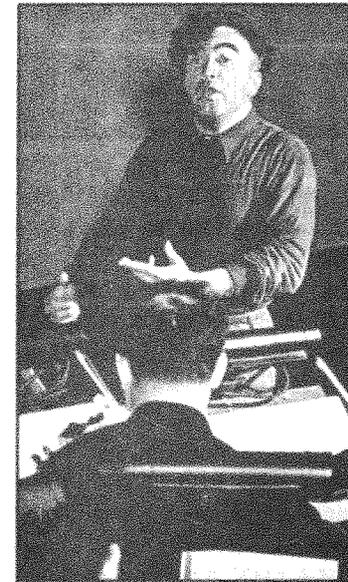
Sábado 10 de agosto
Auditorio Blas Galindo
 19:00 horas

Informes: 689 4680

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
 Río Churubusco y Tlalpan

La Ciudad de México, tu mejor Verano

Los muertos que vos matáis, señora, gozan de buena salud... y de una activa, sólida y clara batuta. Dígalo si no la columna que adjuntamos aquí cerca, publicada en el indispensable *Reforma* del 15 de diciembre de 1996. Huelga decir que La Musa Inepta le pidió a Diazmuñoz boletos varios, para llevar a sus sobrinos a tan magno acontecimiento. Nuestra amiga, al final del concierto, declaró a ECO que a pesar de la calidad de la música, vio a Chávez un poco acabado. Lo que de plano no le gustó, puntualizó la Gordita, fue que la versión de Carlos Chávez a la famosa *Noche de Paz* salió un poco fúnebre. (Nota de la R.: Chávez dirigió mejor el concierto del martes; el del domingo resultó un poco deslucido.)



Carlos Chávez se presentará hoy y el martes.

Carlos Chávez da concierto navideño

Orquesta Sinfónica cierra sus actividades con dos recitales

También en las planas culturales del *Reforma*, la afamada Fraulein Inepta leyó, con asombro particular, una nota del señor Juan Carlos Garda, en la que se hace referencia al famoso músico zacatecano Silvestre Revueltas. Para acallar las furibundas y explicables llamadas a la redacción por parte de los metiches, la obesa Musa sugiere un cambalache: que el muy H., muy libre y muy soberano estado de Zacatecas gire instrucciones para que Candelario Huízar se vuelva duranguense por decreto. O mejor aún: La Musa está dispuesta a declarar que los dos nacieron en San Jerez de Papasquiario, para acabar con el diferendo músico-limítrofe. A notar: el pie de la revueltiana foto que acompaña la nota indica que Don Silvestre nació en 1896. ¡Ah, qué músico tan rarito! En vez de quitarse la edad, como La Musa, se la aumenta. Con razón se murió tan jovencito él.

Estrenos, estrenos y más estrenos.... nada como una vida musical rica y variada; La Musa *dixit*. En el espacio de *Excélsior* dedicado a deleitar la melomanía de los exquisitos, Patricia Rosales y Zamora informa que Sergio Cárdenas y la Filarmónica de Querétaro han de interpretar la Sinfonía 49 de Mozart. ¡Enhorabuena! Entrevistada al teléfono por nuestra rolliza correspondiente, la columnista da la primicia de que el director y la orquesta mencionados darán pronto la Tercera sinfonía de Franck y la Octava de Schumann, todo en el mismo programa. No se las pierdan. De nuevo, La Musa *dixit*.

En columna periodística especial, José Rafael Bravo Meza dedica algunos párrafos a interrogar a la soprano Rosario Andrade sobre un tema candente y de actualidad, de esos que a La Inepta le encantan: la Novena sinfonía de Beethoven. A lo largo del texto, la soprano mexicana responde a inquietantes preguntas como : “¿Qué significa para usted la Novena sinfonía de Beethoven? ¿Qué se necesita para destacar en el arte? ¿Qué es para ti el canto?” (La Musa hace notar la facilidad con la que se rompe el turrón en estos casos.) Y en lo sustancial del texto, Mrs. Inepta se entera, por voz de la soprano, que “el arte es muy celoso y si no lo atendemos se revela.” Como una foto, pues. Y más adelante, el columnista narra que la diva cuenta entre sus triunfos, apoteóticas presentaciones en el Festival de Glyn dem Bourne. Chismosa

como siempre, la Gordita nos dice que esos triunfos serán revalidados, en fecha muy próxima, en los festivales de Salz Burgo, Bay Reuth, Pe Saro, e incluso en el Cer Van Tino.

La Novena mencionada arriba fue la que Luis Herrera de la Fuente dirigió en su reciente homenaje. Por supuesto, la gruesa Musa no faltó a tan exquisito evento y, como acostumbra, al día siguiente se leyó todas las crónicas de sociales dedicadas al magno acontecimiento, para poder modular su propia opinión. De lo que más le gustó, lo escrito al respecto por Rafael Luviano en *Excélsior*:

“Tras el emotivo concierto -en el que no faltó un oboe desafinado y una soprano que no abrió bien el diafragma- llega el momento del discurso, la alabanza y la justa dimensión del trabajo...bla, bla, bla”.

Justa y necesaria indignación, faltaba más. Nada como un oído receptivo, refinado y especialista, para hacernos notar las desafinaciones del oboe en la Novena de Beethoven. Lo que de plano mortifica a La Musa Inepta es la cerrazón de diafragma de la soprano, porque cuando se combina con la retracción de la glotis, la recesión del tímpano y la obstrucción generalizada de membranas, termina por destrozar por completo cualquier intento de musicalidad. La Musa y su veterinario de cabecera recomiendan: “¡Diafragmas de las sopranos, abríos!”

Y los demás, a leer diariamente *Excélsior*, en cuyas páginas nuestra bien carbohidratada redactora encuentra material sublime para este espacio. De tan ilustre diario, la Signorina Inepta extrae trozos muy selectos del artículo titulado *Reflexiones sobre la Magia Musical*, orgullosamente firmado por Aurelio Viña:

“Ojeando la historia del mundo pueden encontrarse infinitas pruebas de que la música fue en todo tiempo al arte dominador y absoluto que más de cerca se correspondió con el espíritu humano y aun con el de los seres más inferiores.” (N de la M.: Es decir, se han hallado pruebas palpables de la melomanía educada de pájaros dodos, percebes, amibas, *escherichia colli*, futbolistas y funcionarios de la SHCP.)

Ya encarrerado, el Sr. Viña hace una magistral enumeración de las contribuciones de algunos prohombres de la música. Los trozos favoritos de La Musa:

“Orfeo arrastró en pos de sí a las fieras con los mágicos teñidos de su lira (N. de la M.: el autor no nos dice de qué color eran los teñidos.) Nerón sacrificó al esplendor immaculado del artista la gloria del guerrero y del conquistador; San León contuvo al fiero Atila con los terribles y mágicos acentos del *Dies Irae* (N. de la M.: La música amansa a los fieros, sí señor.); Salinas embriagaba las almas (N. de la M.: Y todavía las embriaga. Preguntadle, si no, al Dr. Zedillo.); Chopin llevó al pentagrama sus tiernos suspiros de enamorado; Mozart nos habló de las exquisiteces del espíritu en sus puras melodías; Stradella se libró de la muerte arrancando a su violín ayes de tortura; Arriaga cristalizó en sonidos los aromas de las flores; Strauss subyuga; Sarasate arrebató; Bach anonada; Barbieri deja en su música las risas y sana alegría de los pueblos hispanos.”

La conclusión de tan metafórico, metafísico, categórico y febrífugo texto no es menos genial:

“Es, en suma, la sutílización de todo cuanto existe en el universo; la única verdad manifestada: el camino para conocer al Uno Único Dueño y Señor de todo. ¡Oh, arte de la música!”

¡Oh, magna decepción! La Musa Inepta creía, hasta la lectura de tan bello texto, que la única verdad manifestada la tenían los señores Zabludovski y Alatorre.

J.A.B.

COLABORADORES

- Del gran director de orquesta, compositor y tradista musical **Pierre Boulez** (Montbrison, 1925) ya habíamos publicado ensayos en *Pauta* 7 y 15.
- Este año se rinde un homenaje nacional al filósofo y poeta **Ramón Xirau** (Barcelona, 1924), quien habitualmente ha colaborado con poemas en *Pauta*.
- El joven compositor **Guillermo Galindo** estudió en México con Julio Estrada y ha seguido estudios de composición en la Universidad de Oakland, California. Es autor del disco *Kiyohime* (Sound Images) (Luminous Fissure, 1995), del cuarteto de cuerdas *Chinimo* (1990), el trío de saxofones *Married on Monday, Buried on Sunday* (1991) y *Ecosistemas* (1991) para ensamble de cámara. Próximamente, la OFUNAM estrenará una obra suya.
- El poeta melómano **Gerardo Deniz** (Madrid, 1934) forma parte del Consejo editorial de *Pauta*.
- **Joaquín Gutiérrez Heras** (Tehuacán, 1927) ha colaborado ya en otras ocasiones en *Pauta*. Recientemente ingresó a la Academia de Ciencias y Artes de México, fue distinguido con el Doctorado Honoris Causa por la UNAM y la OFUNAM estrenó su obra *Sinfonía breve*.
- La musicóloga **Gloria Carmona** (Guanajuato, 1936) forma parte del Consejo Editorial de *Pauta* y colabora regularmente en la revista.
- **Guillermo Sheridan** (Monterrey, 1950) fue jefe de redacción de *Pauta* hasta el número 15 y entonces y después ha sido colaborador asiduo. Recientemente Alfaguara publicó su novela *El dedo de oro*.
- **Rubén Ortiz**, arquitecto de profesión, fue fundador de Los Folkloristas y es un melómano de tiempo completo.
- **Elizabeth Romero** (México, 1960), escritora, curadora y cronista de arte, ha colaborado en publicaciones como *Luna córnea*, *La Jornada* y *Crónica*, y es autora de los libros *Cancionero del recuerdo* (CNCA, 1992) y *Herencia* (Ediciones La Doctora, 1996). Se presenta como “modelo y musa en activo”.
- **Julio Scherer** (México, 1926), director de *Excelsior* (1968-1976) y de *Proceso* (1976-1996), ha desarrollado en México un periodismo crítico ejemplar.
- La poeta **Verónica Volkow** (México, 1955) colaboró en *Pauta* 37-40. Su libro de poemas más reciente es *Arcanos* (CNCA, Práctica mortal, 1996).
- **Jomí García Ascot** (Túnez, 1927-México, 1986) colaboró en varios números de *Pauta*. Poeta, escritor y cineasta, autor del delicioso libro *Con la música por dentro* (Martín Casillas Editores, 1982), su fervor melómano y su amistad siguen con nosotros.
- **Andrés Segovia** (Linares, 1893-Madrid, 1987) ha sido uno de los mayores guitarristas de todos los tiempos. Transcribió obras de Bach y de otros para guitarra. Castelnuovo-Tedesco, De Falla y Ponce escribieron piezas para él y Rousset le dedicó la agradable página *Segovia* para guitarra. “Más que ningún otro hombre —dice el *Oxford Dictionary*— se preocupó por revivir el interés en la guitarra como instrumento clásico”.
- **Thomas Bernhard** (Heerlen, Holanda, 1931-1989) es uno de los narradores más importantes de las últimas décadas, autor, entre otras obras, de *Helada* (1963), *Trastorno* (1967), *La calera* (1970) y *Tala* (1984). Gran melómano, estudió música en Viena.
- **Hebert Vázquez** (México, 1963) estudió composición con Mario Lavista y guitarra con Marco Antonio Anguiano y, en Estados Unidos, composición con Lukas Foss y música electrónica con Reza Vali. Sus composiciones han sido interpretadas en diversos foros internacionales. En 1987 obtuvo la beca Istvan Lang y en 1989 ganó el Concurso Nacional de Composición Felipe Villanueva.
- **Eduardo Lizalde** (México, 1929), poeta, ensayista y crítico de ópera, forma parte del Consejo editorial de *Pauta*. Recientemente apareció su libro de versiones al español del ciclo de Rilke, *Las rosas* (El tucán de Virginia/CNCA).
- El crítico musical **Juan Arturo Brennan** (México, 1955) es el único colaborador de todas las entregas de *Pauta*. Invitamos a los lectores a la Audioteca de Música Mexicana que él coordina en Radio UNAM.
- El pintor y diseñador gráfico **Bernardo Recamier** (México, 1953) ha sido desde un principio el diseñador de *Pauta*. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas.

Ediciones Mexicanas de Música



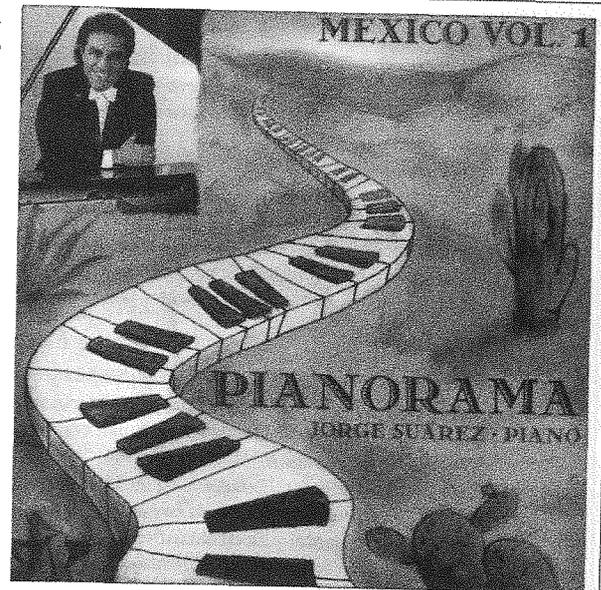
Consuelo Carredano



PIANORAMA Jorge Suárez, *piano* Vol. I

Obras de: Ricardo Castro, Bernal Jiménez, Hernández Moncada, Quintanar, Ibarra, Carrillo, Moncayo, Galindo, Enriquez, Halffter y Lavista

De venta en las principales casas de música



SOLOS * DUOS

Obras de: Salvador Torre, Antonio Navarro, Ulises Ramírez, María Granillo, Graciela Agudelo, Rosa Guraieb, Hugo Rosales y Eduardo Soto Millán

De venta en las principales casas de música



shelan

"Música Nueva de las Américas"
en discos compactos

9601-CD **Transmutations**, composiciones para voz, piano y electrónica interactiva de alcides lanza, John Celona, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Robert F. Jones, Bruce Pennycook y Udo Kasemets

Una colección ecléctica de obras contemporáneas que va de la Nueva Era a la cibernética pasando por los clásicos de la vanguardia.

Meg Sheppard, voz y canto — **alcides lanza**, piano, electrónica

Otras selecciones de nuestro catálogo:

9201-CD **trilogy de alcides lanza**, teatro musical para voz y electrónica —

Meg Sheppard es una versión dramática y espectacular del ciclo autobiográfico de lanza que evoca la juventud, la evolución de una conciencia política y reflexiona sobre el sentido de la memoria.

"...el dúo Sheppard/lanza ... indudablemente la más exitosa de las colaboraciones entre intérprete y compositor que se da hoy en día..." Contact, Montreal

9301-CD **Música instrumental y electroacústica**

Obras para piano, percusión y electrónicas de Gitta Steiner, Mariano Etkin, alcides lanza y Edgar Valcárcel

"...importante obra de Steiner...ritmos de jazz, virtuosismo y colorida instrumentación que capturan el interés del oyente..." Percussive Arts

9401-CD **the extended piano**, obras para piano/electrónica de Bengt Hambraeus, Juan Carlos Paz, Claudio Santoro, Chris Howard, Micheline Roi, Brent Lee y Richard Bunger

"...obras de mérito indiscutible...magistral interpretación de lanza..." Sound Notes alcides lanza, piano

9402-CD **Vintage Romantic Songs**, canciones de amor de George Gershwin, Cole Porter, Stephen Sondheim, Hoagy Carmichael, Irving Berlin.

La cultura popular, por definición es a veces efímera... pero no las canciones de amor de los años 40 y 50. Ellas perduran en nuestra memoria y afortunadamente reaparecen justo cuando necesitamos un poco de 'romance'...

Interpretadas por **Meg Sheppard**, acompañada al piano por **Gerardo Gandini**

De venta en las principales casas de música o bien por correo.

shelan

6351 Trans Island Ave.
Montreal, QC., Canada H3W 3B7
Teléfono/FAX: [514] 733 7216

Pedidos del exterior \$20.- US @ CD [Incluye impuestos y tarifa postal]

Música Nueva de las Américas, 3 TRANSMUTATIONS

canto y voz: Meg Sheppard **piano, electrónica: alcides lanza**

Una colección ecléctica de obras contemporáneas desde el estilo "nueva era" al vanguardismo de hoy y a la música cibernética

Vôo de alcides lanza — Esta obra considera ambos aspectos del tan discutido primer viaje de Colón a América. Si bien la obra celebra la innata necesidad del hombre por explorar, también pide tener cautela y poder recapacitar sobre a dónde es que tales exploraciones pueden llevarnos. lanza ha creado un caleidoscópico texto multilingue, con acompañamiento electrónico de mágica belleza.

Player Piano de John Celona — secuencias lineales de tipo polifónico se abren en canales perceptivos separados, creando una experiencia hipnótica y exquisitamente evocativa para los oyentes.

Arksalartôq de Micheline Coulombe Saint-Marcoux — es un juego alegre entre los dos ejecutantes, que celebran la comunicación. Esta obra es realmente un viaje nostálgico para los aficionados de la música electrónica clásica.

Sangeet de Robert F. Jones — esta música devocional está basada en el mantra Hindú "Inmortal soy, bendito soy" —y bendito será el oyente que se deje envolver por esta magnífica ejecución.

Praescio VII (Piano...and then some) de Bruce Pennycook — emplea lo más novedoso de las técnicas digitales interactivas para enriquecer la paleta expresiva y dinámica del pianista. Es como echar una mirada fascinante a la inminente asociación entre el mundo cibernético y el musical.

Calendar Round: Megalcides de Udo Kasemets — utiliza dramáticamente el antiguo calendario Maya, sintetizadoras, instrumentos indígenas y electrónica, creando así una ronda intemporal de sonidos y gestos.

TRANSMUTATIONS está en venta en las principales casas de música o puede encomendarse por correo.

SHELAN

6351 Trans Island Ave.
Montreal, QC H3W 3B7
Canada

Teléfono/Fax 514-733-7216
E-Mail: <alcides@musicmcgill.ca>

\$20.00 US @ CD [Incluye impuestos y tarifa postal]MÚSICA NUEVA

MÚSICA DE
RAMÓN SERRATOS

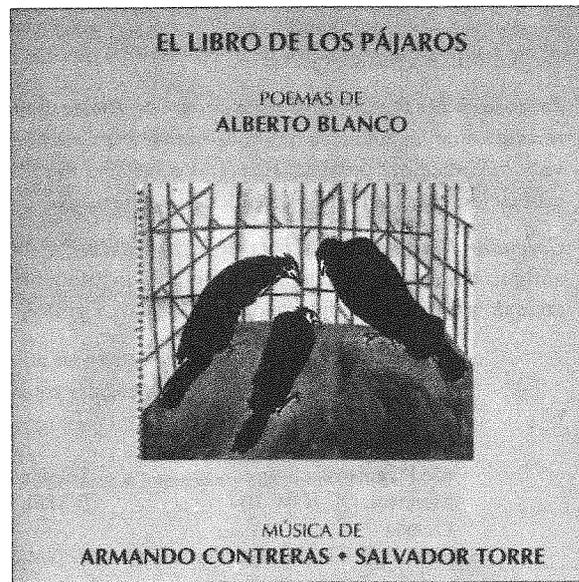
Arturo Uruchurtu,
piano



De venta
en las principales
casas de música

EL LIBRO DE LOS
PÁJAROS

Poemas de Alberto
Blanco
Música de
Armando Contreras y
Salvador Torre



De venta
en las principales
casas de música

número 13

Francisco González Crussi: *En tierra extraña* ♦ José Manuel Recillas: *Gottfried Benn: Un sacerdote de lo absoluto* ♦ Genaro González Enríquez: *Las mejores cosas de la vida y otros lugares comunes / Hay que confiar en que alguien, algún día, nos va a leer* ♦ Carlos Miranda: *Ninguna parte es segura* ♦ Pablo Boullosa: *Pensamiento, ¿razón o imaginación?* ♦ Renato Sales: *Asirnos a la sonrisa* ♦ En los **Cuadernos de Montaigne** *El discípulo de Emaús*, de Murilo Mendes

¿No conoce *ensayo*?

Pida un número completamente gratis

o suscríbese al 595-4485
un año (cuatro números)

México	\$50.00
EEUU	US\$22.00
Otros países	US\$27.00

De venta en las mejores librerías

ensayo

revista de la observación

pauta

OPINIONES DE FORMA Y CRÍTICA MUSICAL

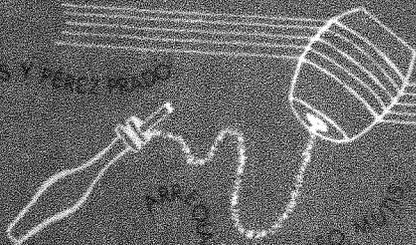
LATINOAMÉRICA EN LA MÚSICA

RAÚL LAVISTA POR ELIZONDO, DE LA COLINA, SALAZAR Y PUJIDO

DEL MONACO POR EL MISMO

GANDINI POR PARASKEVAIDIS

GINASTERA
POR ERICK
CARBALLO



BRUCHMAN Y PÉREZ PRADO

APREDA

SCHUBERT

ALATORRE

BRUCH

DE LA COLINA

ELIZONDO

GINASTERA

PARASKEVAIDIS

PUJIDO

RAÚL LAVISTA

SALAZAR

Y PÉREZ PRADO

ZARZUR

DEL MONACO

EL MISMO

DE LA COLINA

DE LA COLINA

DE LA COLINA

DE LA COLINA

LA MÚSICA POR

CARRANZA

GARCÍA ARCO

ELIZONDO

GINASTERA

PARASKEVAIDIS

PUJIDO

RAÚL LAVISTA

SALAZAR

Y PÉREZ PRADO

ZARZUR

DEL MONACO

EL MISMO

DE LA COLINA

LA MÚSICA POR

CARRANZA

GARCÍA ARCO

ELIZONDO

GINASTERA

PARASKEVAIDIS

PUJIDO

RAÚL LAVISTA

SALAZAR

Y PÉREZ PRADO

ZARZUR

DEL MONACO

EL MISMO

DE LA COLINA

NOVIEMBRE DE 1964



59-60



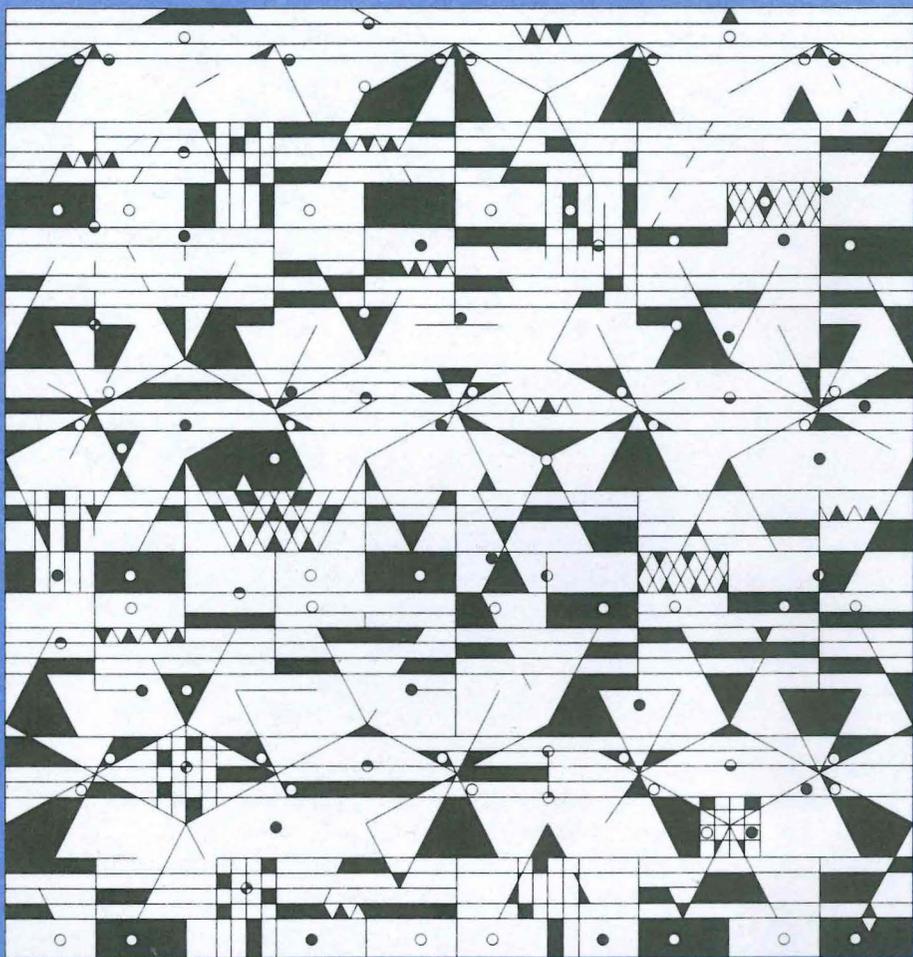
10.00

LECCIÓN DE MÚSICA

La emoción, la emotividad, la intuición directa por una parte, y la construcción por la otra, son dos elementos de igual importancia en mi trabajo. Cuando pienso en la música lo hago intuitivamente, pero cuando la compongo, la transformo por medio de construcciones, ajenas a la música serial o a la de Xenakis, pero muy cercanas al contrapunto, al motete isorrítmico o al contrapunto refinado y sabio de Ockeghem. También el contrapunto de Palestrina y Bach me ha marcado profundamente. Amo todo aquello que ha sido estructurado, construido, pero estoy en contra de la construcción sin emoción. En Webern la identidad entre la construcción y la expresividad aparece claramente. Por ello, la concepción formal weberniana ha sido siempre muy importante para mí. Esta es la razón por la cual nunca he escrito formas abiertas o piezas aleatorias. Yo siempre quiero *fixar* y, para mí, una pieza de arte es un objeto. De Webern también aprendí que la forma no es necesariamente un desarrollo (hay naturalmente transformaciones en el tiempo, pero no hay un desarrollo como en la sonata, en la que un tema se desarrolla) y que todos los momentos de la pieza tienen la misma importancia. Esto existe también en *Jeux* y en los *Etudes* de Debussy, obras que son también fundamentales bajo esta perspectiva, y no sólo para mí sino para toda mi generación, y en especial para Boulez.

Gyorgy Ligeti

Tomado de Pierre Michel, *Entretiens avec Gyorgy Ligeti*, Viena, 1981.



CENIDIM



Instituto Nacional de Bellas Artes