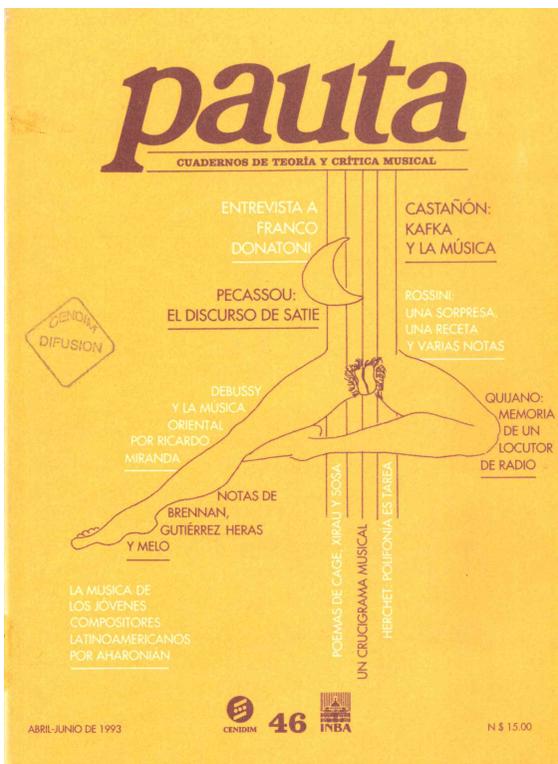


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 46. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril-junio de 1993, México: Conaculta, INBA, Cendidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



ENTREVISTA A
FRANCO
DONATONI

CASTAÑÓN:
KAFKA
Y LA MÚSICA

PECASSOU:
EL DISCURSO DE SATIE

ROSSINI:
UNA SORPRESA,
UNA RECETA
Y VARIAS NOTAS

DEBUSSY
Y LA MÚSICA
ORIENTAL
POR RICARDO
MIRANDA

QUIJANO:
MEMORIA
DE UN
LOCUTOR
DE RADIO

NOTAS DE
BRENNAN,
GUTIÉRREZ HERAS
Y MELO

POEMAS DE CAGE, XIRAU Y SOSA

UN CRUCIGRAMA MUSICAL

HERCHET: POLIFONÍA ES TAREA

LA MÚSICA DE
LOS JÓVENES
COMPOSITORES
LATINOAMERICANOS
POR AHARONIAN

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

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Manuel De Elías
Director de Música

Luis Jaime Cortez
*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 / Daniel Catán / Rodolfo Halffter (†) / Antonio Russek /
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro /
Juan Arturo Brennan
Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Marina Graf

Precio del ejemplar: \$ 15,000.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: \$ 50,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: **Mónica Navarro**, *Directora de Difusión y Relaciones Públicas*, INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 280 87 71

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

CENIDIM / Liverpool 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

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

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DIFUSION

Vol. XII, abril, mayo, junio de 1993

SUMARIO



Presentación	3	Víctor Rasgado	
		Entrevista a Franco Donatoni	47
Ramón Xirau		CRUCIPAUTA	60
Dos poemas	5		
Nicole Barry		Jörg Herchet	
Una sorpresa para Rossini	7	Polifonía es tarea	62
Gioacchino Rossini		Coriún Aharonián	
Una receta y varias notas	12	La música de los compositores latinoamericanos jóvenes	69
Jean-Jacques Pecassou		Álvaro Quijano	
El discurso de Erik Satie	15	La vida es una cabina	78
BUZÓN DE PAUTA		Ricardo Miranda	
Una carta de Satie	26	"Votre remarquable musicien- philosophe"	82
John Cage		NOTAS SIN MÚSICA	
Un mesóstico	28		
Adolfo Castañón		Juan Arturo Brennan	
Franz Kafka: música, danza y silencio	30	Libros	90
Víctor Sosa		Joaquín Gutiérrez Heras	
Dos poemas	45	Una carta	91

Juan Arturo Brennan	
Revistas	94
Discos	95
Juan Vicente Melo	
Salutación a Vicente Rojo	100
Juan Arturo Brennan	
La musa inepta	101

COLABORADORES 103

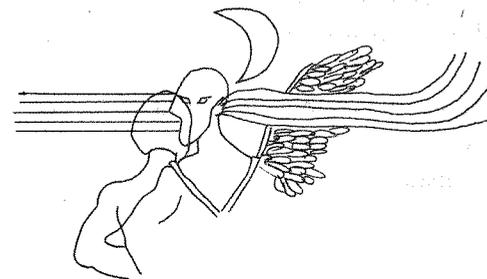
Tercera de forros: Lección de música por Satie

Pautas de María Cristina Carbonell

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

PRESENTACIÓN



Algo de salón de juegos quiso tener esta entrega de *pauta*, desde un crucigrama musical con todo y premio, el mesóstico de John Cage o los dibujos de los niños Erik Satie y Franz Kafka hasta la receta de cocina y el buen humor de Rossini o el manuscrito de *Don Giovanni* saliendo como de una caja de sorpresa.

Si el juego es un componente esencial de la creación artística, su sentido y su misterio no pueden soslayarse a la hora de acercarnos a una obra. Así lo entiende Jean-Jacques Pecassou cuando estudia, entre otras cosas, la infancia y los lúdicos títulos de Satie, en la primera parte de un interesante estudio que intenta una nueva, necesaria revaloración del excéntrico y adelantado músico.

Si Satie es un compositor con íntimas raíces en lo literario y lo intelectual —como de alguna manera Cage—, Kafka es en cambio, como documenta el excelente ensayo de Adolfo Castañón, un escritor que esgrime lúcidas razones —compartámoslas o no— para romper con algo con lo que sonaría impensable romper: la música.

Deshielan el silencio kafkiano para devolvernos felizmente los sonidos, Franco Donatoni, con sus estimulantes y dilatadas experiencias pedagógicas; Coriún Aharonián con un útil y rico panorama de la música latinoamericana joven; Jörg Herchet con una disertación sobre la polifonía y sus relaciones con el espacio y el tiempo; Ricardo Miranda con un

sugere estudio sobre los orígenes, poco rastreados, de las afinidades de la música de Debussy con la música oriental; Álvaro Quijano con su paseo por las cabinas radiofónicas —esas naves a través de las cuales se hace viajar la música.

Nos acompañan gratamente también la poesía de Ramón Xirau y Víctor Sosa, las cartas de Gutiérrez Heras y Melo, las cumplidas notas de Brennan. Y no olviden el crucipauta.

L.I.H.

RAMÓN XIRAU
DOS POEMAS

ESCUCHANDO A MESSIAEN

Campanas las campanas
tal vez se llevan vientos
sólo tal vez

Campanas campanadas del cobre
escuchemos el campo silencioso
no se sabe bastante no se sabe
todo es fuego latente
del desconocimiento

Campanas en el bosque
pasan las aves
los jardines
las flores

pero poco se sabe
escucha escucha
silenciosamente las campanas
las campanas

(1993)



Página manuscrita de Don Giovanni.

para “ganarse unas guineas”. Un día, se acuerda él, cuando estaba en Londres con Manuel García, padre que cantaba *El Barbero*, una delegación vino a recibirlo con un discurso en inglés. Gioacchino no entendía nada. Exasperado, empezó a murmurar entre dientes, para sus torpes anfitriones, una letanía de insultos en italiano: “*siete porchi, bestie, brutti inglese...*”. Por desgracia, los delegados entendían italiano: todas las puertas se cerraron para el maestro.

Rossini se detiene en seco, la mirada perdida. De golpe, exclama:

—¡Wagner! ¡Ah, Wagner!

Uno diría que lo acaban de tocar con un hierro al rojo vivo.

Pauline no adora a Wagner. Su oído no acepta fácilmente sus extrañas armonías, pero no niega su genio:

—Wagner no se parece a nadie —protesta ella suavemente.

Rossini salta como un diablo, abre el piano y dándole la espalda a Pauline, se sienta con todo su peso en el teclado:

—¡Aquí está la música del futuro! —grita él.

Dénme una lista de lavandería y le pondré música.

Rossini

Pauline sonrío: ¿por qué hacer enojar a su viejo amigo? Quisiera tanto mitigar su dolor de haber pasado al olvido...

Y se le ocurre un remedio:

—Venga mañana a mi casa —propone ella al levantarse para salir—. Lo consolaré de Wagner.

Efectivamente, la sorpresa que le reserva es una de las más bellas con las que pueda soñar un músico...

Al día siguiente, temprano en la tarde, llega el maestro muy intrigado al 50 de la calle Douai. Se ha puesto un abrigo encima de la bata y unas pantuflas de cuero verde. Un turbante amarillo oro sustituye el pañuelo rojo de la víspera: parece un sultán.

Pauline se sienta al piano y toca un concierto de Mozart. Es su manera de saludar a su amigo, la que él prefiere también. Rossini se admira de la sutileza de su interpretación. Finge observar cómo las notas se escapan de las teclas de marfil, como mariposa, e intenta atraparlas al vuelo riéndose. Otro gesto que algunos atribuyen a la locura, pero que sólo es poesía.

—Bella artista, *mia piccolina Paolita* —suspira cuando ella termina de tocar—, pero ...todavía no me siento consolado de Wagner...

—Pazienza, maestro —sonríe Pauline.

Lleva a su amigo cerca del órgano. En un mullido tapete de China hay un pesado

baúl de madera con cerrojos de metal labrado. Un blasón de plata está incrustado en la tapa.

—Abra, maestro —le pide Pauline.

Rossini levanta la tapa. Su mano tiembla. Intuye que se trata de un momento solemne. Pauline no desprende sus ojos de él.

—¡*Non es possibile!* —exclama el anciano maravillado, descubriendo la primera hoja de una importante partitura.

Inmediatamente, por el trazo saltarán, reconoció la letra de Mozart. En los pentagramas, las notas forman una guirnalda inconfundible: se trata del manuscrito original del *Don Giovanni*.

Pauline acaba de comprarlo en Londres por la exorbitante cantidad de cinco mil francos, que equivalen a unos sesenta y cinco mil francos de hoy. La partitura autógrafa proviene de la familia André, de Offenbach, que la compró en 1800 a Constance Weber, la viuda de Mozart y entonces esposa del consejero Nissen. La Biblioteca Real de Viena, la Biblioteca Imperial de Berlín y luego el British Museum de Londres la rechazaron sucesivamente por falta de dinero. Para adquirirla, Pauline tuvo que vender una de sus más valiosas joyas, pero sin remordimiento alguno:

—Es la joya más bella del mundo —aseguró ella.

Rossini se sobrecoge y se arrodilla ante la “santa reliquia”. Louis entra en este instante:

—Amigo mío —le dice el maestro acariciando la partitura con una mano—, Mozart es el más grande, es el maestro de todos, es el único que tiene tanto genio como ciencia y tanta ciencia como genio.

Fue ésta una de las últimas alegrías del músico, que murió en 1868.

El 15 de octubre de 1889, Pauline legó el manuscrito al Conservatorio de París, con la condición de que allí se quedara para siempre.

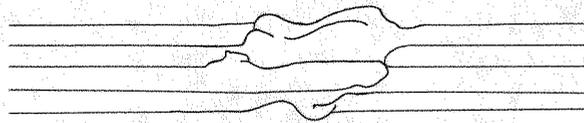
G. Rossini

* Fragmento de la biografía de Pauline Viardot: Nicole Barry, *Pauline Viardot, la musa de George Sand y de Turguéniev*, París, 1990, Flammarion.



Rossini, 1860.

UNA RECETA Y VARIAS NOTAS



GIOACCHINO ROSSINI

Traducción de Elsa Lizalde

Cantante de una sola nota

Mi segunda cantante para *Ferrera* añadía a una aterradora fealdad, una voz positivamente indecente. Después de ensayar con música, me di cuenta de que su registro no contenía sino una sola nota buena, un Re; compuse entonces un aria donde ella no tendría más que emitir una sola nota, todo el resto estaba confiado a la orquesta. El pasaje fue aprobado y aplaudido y mi cantante mono-nota, arrebatada por el triunfo.

El Do de pecho y el Do de cabeza

(En 1837, en París, los aficionados se precipitaban a la Ópera para escuchar el famoso Do de pecho inventado por el tenor Duprez en *Guillermo Tell*. Rossini no podía soportar esa nota, la cual calificaba de grito de desesperación).

Esta nota produce raramente un buen efecto al oído; y los tenores se podrían evitar una embolia —y el público una ruptura del tímpano— reemplazándolo simplemente por un Do [Ut] en voz de la cabeza, modesto pero claro. El tenor Duprez fue el primero en “fregar” (*sic*) el oído de los parisinos con este Do de pecho, en el cual yo nunca jamás pensé. Conforme él, se contentaba con un “Do de cabeza”, y esta nota era la que yo deseaba.

Un día cuando me encontraba de paso en París, en 1837, Duprez me invitó a escucharlo a la Ópera. Venga mejor usted conmigo, le respondí, y me hará escuchar su Do en privado y yo podría así disfrutarlo plenamente —debo confesar que él

El estómago es el director de la gran orquesta de nuestras pasiones.

Rossini

canta magníficamente numerosos pasajes de mi ópera; pero justo antes del ilustre “*Suive mos*”, sentí surgir en mí una suerte de enfermedad, una angustia comparable a la que algunos resienten poco antes de un golpe de cañón.

El famoso Do explotó al fin. ¡Cuerpo de Baco! ¡Qué fracaso! Yo dejé el piano y me precipité hacia una vitrina llena con delicados cristales venecianos. —Nada está roto ¡es increíble!— exclamé. El tenor parecía complacido de lo que él tomó aparentemente como un cumplido. —Mi Do, ¿Le complace entonces, maestro?— Sinceramente.

Con toda sinceridad, lo que más me complace es que haya pasado y no tenga que escucharlo más.

Con Beethoven

Al subir la escalera de la miserable casa en la cual vivía el ilustre compositor (Beethoven) pude mal contener mi emoción. Cuando él abrió la puerta, descubrí una mansarda sumergida en un desorden increíble; el techo perforado en numerosos lugares debería dejar pasar la lluvia. Ningún pintor sabría plasmar la tristeza indefinible inscrita sobre su rostro: bajo sus cejas espesas, brillaban, como al fondo de una caverna, dos pequeños ojos perspicaces, su voz era dulce y tenue como un velo.



Caricatura de Rossini por Warren Chappell.

Lo encontramos en el trance de corregir un manuscrito. “¡Ah Rossini! ¡Usted es el autor del *Barbero de Sevilla*! Mis felicitaciones. Es una excelente ópera buffa que he leído con gran placer y estoy cierto que permanecerá en el repertorio en tanto que la ópera italiana viva. No intente componer obras de otro género, sería ir contra su naturaleza”. “Pero —exclamó Carpini, quien me acompañaba y me servía de intérprete—, el maestro Rossini ha compuesto ya numerosas óperas serias: *Tancredi*, *Otello*, *Moisés*. Yo se las he enviado y le he recomendado a usted su lectura”. “Les he echado un vistazo —respondió Beeth-

oven—, pero, créame, la ópera sería no está hecha para los italianos. Ustedes (los italianos) no poseen una ciencia musical suficiente para tratar la verdadera tragedia. En la ópera buffa permanecen sin rivales: su lengua, la vivacidad de su temperamento os dirige hacia ese repertorio. Ved a Cimarola y Pergolesi, es en el género cómico donde han encontrado la mayor parte de sus éxitos”.

De una carta a Antonio Zoboli, Milán, 26 de diciembre de 1837

... Los más grandes artistas se disputan el honor de cantar en mi humilde casa y, de la mañana a la noche, me debo ocupar de prohibir la entrada a nuevos satélites. Olimpia hace los honores de la velada con éxito; yo organizo las buenas comidas, rociadas de buenos vinos, y bebo frecuentemente a la salud de mis amigos de Bolo-
nia.

De una carta a Domenico Donzelli, París, 7 de febrero de 1926

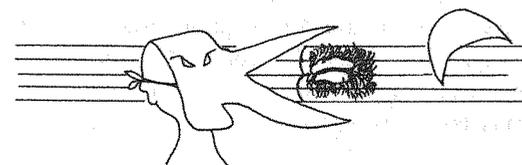
Escribe a vuelta de correo para indicarme la fecha precisa de tu llegada y dile a tu mujer que me traiga una mortadela que nos comeremos juntos. Isabella se regocija de volver a verte. Con toda mi amistad, Donzellone.

Arroz a la Rossini

Haced fundir en 60 y de mantequilla 90 gramos de médula (tuétano) cruda picada. Agregar 500 gramos de arroz y una pizca de sal. Cuando el arroz está en el punto de haber absorbido toda la grasa, agregue una cucharada de caldo de verduras. Espere aun cinco minutos, vierta otros dos cucharones de caldo e incorpore doce champignones bien secos, cortados en láminas, y cuatro tomates frescos despepitados, cortados en trozos. A continuación verter el caldo y salpicar al fin del cocimiento, 200 gramos de parmesano rayado. Retirar del fuego y verter en un plato de servicio. Incorporar ahora dos yemas de huevo, esperar cinco minutos y espolvorear parmesano antes de servir.

Dos ingredientes esenciales del Consomé Rossini, los Huevos Rossini y el Pollo Rossini: las trufas y el pathé de foiegras.

EL DISCURSO DE ERIK SATIE



JEAN-JACQUES PECASSOU

(PRIMERA DE TRES PARTES)

Traducción de Sofía González de León

A pesar de ser católico, nunca quise que el número de los arzobispos de París llegara a los 300.¹

E. S.

La responsabilidad del artista —escribe John Cage— consiste en pulir su obra de manera que pueda llegar a carecer de interés de manera atractiva”.² Esta paradoja define bastante bien la obra de Satie, cuyo poder de fascinación sobre los músicos no es comparable sino a la atmósfera de tedio que produce muchas veces. La misma contradicción se refleja en los juicios que se han emitido sobre el significado de esta obra. Para algunos —Debussy, Ravel, Poulenc, Milhaud y otros que cayeron en ello— Satie sería el precursor intuitivo, el genio inocente sin el cual la música del siglo no sería lo que es. Para otros, sería sólo la simple invención de un Cocteau impaciente por retomar, luego de la muerte de Apollinaire, la bandera de las vanguardias, y su gloria, el fruto de un malentendido del cual todavía son víctimas algunos universitarios norteamericanos ávidos de investigaciones.

La abundancia de testimonios vividos contribuye aún más a eludir el problema, multiplicando con complacencia las anécdotas en detrimento del análisis, y el mismo Satie, quien se define como modesto “filófono”³ obstaculizaba constantemente la apreciación puramente musical de su obra.

¹ *Razonamientos de un testarudo*, 1890 en Ornella Volta, *Erik Satie. Escritos*. 391 p. Champ Libre, París, 1990.

² John Cage, *Silencio: discurso y escritos*. Ed. Denoël, París, 1970.

³ *Memorias de un amnésico* en Ornella Volta, *Op. cit.* p. 19.

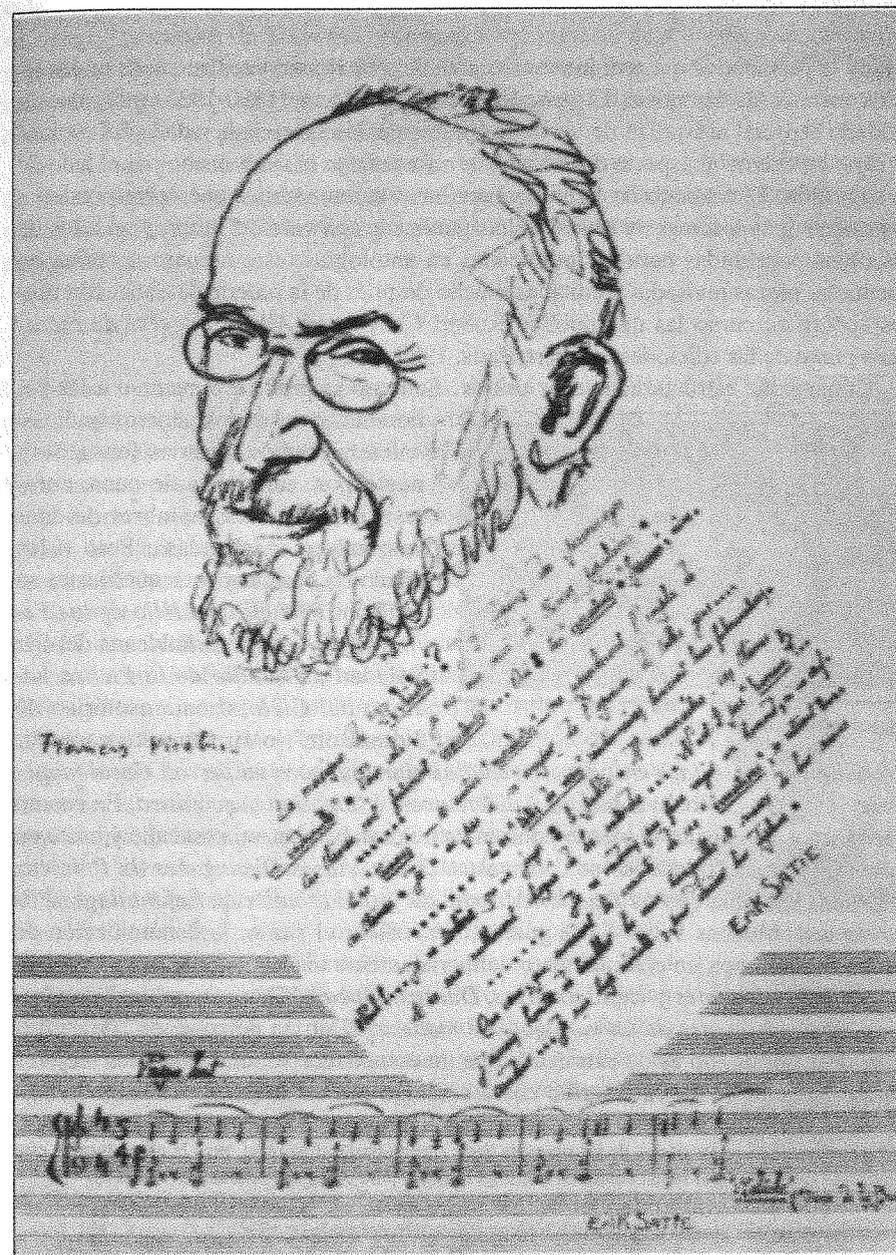
Es verdad que del pianista de cabaret al pontífice de la Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor, de las “temibles cochinas” escritas para comedia musical a la salmodia de *Sócrates*, la unidad perceptible está en la actitud del hombre, paradójicamente, más que en su música. Y como si la constante escenificación de la creación no bastara, la abundante literatura que Satie inscribe entre las pautas parece, a su vez, enturbiar las pistas, superponiendo dos discursos de naturaleza diferente.

Nos pareció interesante estudiar cómo funcionan en Satie esos dos discursos, el literario y el musical. ¿En qué consisten? ¿Hay una relación entre ellos o coexisten, simplemente? ¿Cuál de ellos engendró al otro? Frente a este caso poco banal de dualidad de expresión, nos podemos preguntar también, una vez elucidada la relación entre los dos discursos, cómo se transmite lo escrito, el sonido, lo cual se reduce a definir las relaciones originales entre el compositor (el que emite), el intérprete (el conducto) y el escucha (receptor del mensaje).

Una simple lectura del catálogo de Satie puede orientarnos en primer término, hacia los diferentes polos de inspiración del compositor, puesto que la mayoría de los títulos son descriptivos. Por medio de las indicaciones de “juego” —discurso del compositor a su intérprete— entenderemos mejor cómo esa inspiración pretende materializarse en el mundo sonoro. Pero hay un discurso literario que, tendiendo a la autonomía y a la gratuidad, se superpone al discurso musical, en un contrapunto casi siempre humorístico. En esto radica, sin duda, la originalidad de Satie. Ese humor toma también una forma puramente musical en un juego de citas temáticas que se apoyan en un texto más o menos explícito. En esta imbricación de procedimientos musicales y literarios, con objetos inmediatos o indirectos, veremos lo que el humor de Satie aporta de nuevo al arte del siglo XX, con la creación de un nuevo modelo de comunicación musical.

El presente estudio se centra esencialmente en la obra pianística sin evitar, no obstante, ciertas incursiones en otros ámbitos de la creación de Satie. El catálogo no está definitivamente establecido, puesto que siguen apareciendo, al gusto de los editores, revisiones, esbozos, reducciones, títulos apócrifos. Al final, hemos creado un anexo con las referencias de los textos y las obras analizadas con el fin de evitar un exceso de notas.

Por último, como nuestra tentativa amenaza, por la pesadez de su desarrollo, con aplastar el humor de Satie, referimos al lector a la siguiente premisa liminar: constatará que no tiene nada que ver con lo que sigue y podrá concluir, según le parezca, que permanecemos fieles a la memoria del compositor o que respetamos la inteligencia del lector, las dos hipótesis, o bien ninguna de las dos.

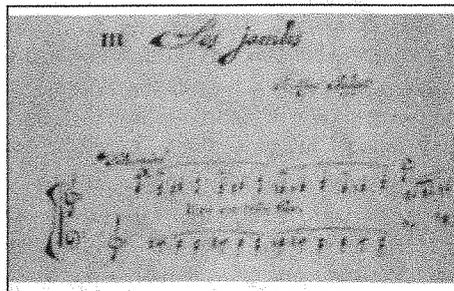


Programa de los Ballets Suecos, 1924. Diseño de Francis Picabia.

Los títulos de Satie

Desde la perspectiva que nos interesa, conviene reflexionar antes que nada en los títulos mismos de las obras. El periodo que las vio nacer (1890-1925) otorgaba un cuidado especial al bautizo de las obras, preocupación literaria heredada del romanticismo en cuanto al aspecto descriptivo, y reforzada en el simbolismo por el lado de la sugestión. El catálogo de Satie contiene unas sesenta obras, que corresponden a los títulos de colecciones y obras sueltas publicados en vida del autor, y no a los de las obras concebidas para ser publicadas en antologías (este número no toma en cuenta las piezas revisadas y editadas mucho después de la muerte de Satie, con títulos apócrifos, como las que publicó Robert Caby en el *Album integral de piezas para piano* de las ediciones Salabert, París, 1989, 288 pp.).

¿Cómo están estructurados esos títulos? Satie no se prohíbe el recurso a las denominaciones de los géneros tradicionales: preludios, rêveries [ensueños], nocturnos, canciones de cuna, corales; tampoco a los nombres de danzas: vales, sarabandas... Pero sí les añade un complemento que ilustra su función: *Preludio del Hijo de las Estrellas*⁴, Wagneriana kaldeana del Sâr Péladan⁵; *Preludio de la Puerta heroica del Cielo*, drama esotérico de Jules Bois⁶; o su supuesto carácter:



Página manuscrita de Satie.

Preludio en tapicería, *Verdaderos preludios blandos (para un perro)*, *Coral inapetente*, que abre el álbum *Deportes y diversiones*, o *Sonatina burocrática*. En cuanto a los ritmos de danzas, si bien encontramos tres sarabandas, un pasacalle y hasta un minuet, los más solicitados son los vales (*Trois Vales Distingués du Précieux Dégoûté*) y las marchas (*Picadilly*, *Marche du grand escalier de Enfantillages Pittoresques*). Muchas veces Satie guarda, sin indicar el ritmo, la denominación de "danza", junto con un complemento deliberadamente inadecuado: "Danza acorazada" de *Viejos cequíes y viejas corazas*, *Danzas góticas*, "Danza raquítica" de *Croquis y provocaciones de un monigote de madera*, "Danzas defectuosas" de *Piezas frías*. Por último, no es de extrañarse que un compositor solicitado por los mejores coreógrafos de su época inscriba en su catálogo títulos de danzas más modernas:

⁴ La traducción de los títulos de las obras de Satie resulta bastante azarosa, pero la naturaleza de este análisis lo exige. Al final se encuentra un catálogo bilingüe para cualquier aclaración (N. del t.).

⁵ Joseph Péladan (1858-1918), escritor francés, fundador del "Salón de la Rosa-Cruz". Se decía descendiente de una familia de reyes babilónicos y heredero del título de "Sâr".

vals, mazurka, polka, enmarcadas por las dos contradanzas de *La trampa de Medusa*, tango (perpetuo) de *Deportes y diversiones*, ragtime de *Parade*, que iniciaría una rica serie de influencias del jazz. Lo importante es que, inspirado por las indicaciones de género y de ritmo, Satie añade casi siempre una precisión de su cosecha que le dan a las piezas su carácter y estilo.

Un examen más atento del catálogo revela, más allá de esta constatación acerca de las denominaciones genéricas, las imágenes-clave alrededor de las cuales se articula la casi totalidad de la obra, lo que Satie le debe a su época y lo que en ese campo le aporta.

La infancia

La primera imagen que se impone es la de la infancia. Hay ciertamente en la simplicidad de la escritura de Satie algo infantil, pero esto es una falsa pista: contrariamente a Debussy, Satie no compuso (a pesar de que sus *Pecadillos importunos* están escritos sobre cinco notas sin pasaje del pulgar) ningún álbum de ejercicios ni piezas específicas para los jóvenes pianistas. Sabemos que daba lecciones de música y que, dentro de su perfecta integración a la vida cívica de Arcueil⁶, colaboró espontáneamente, en la década de 1910, en la educación musical de sus jóvenes vecinos. Pero la deliciosa plática pronunciada el 17 de febrero de 1921 sobre los niños músicos no va más allá —en cuanto a la exaltación del alma infantil— de las reflexiones siguientes: "Los ejercicios se hacen en la mañana, después del desayuno... hay que estar muy limpio, haberse sonado bien. No ponerse a trabajar con los dedos llenos de mermelada..."⁷ Ciertamente, hubo una moda infantil en aquella época y "Lo que dice la pequeña Princesa de los Tulipanes" en *Menudos discursos infantiles* (1913) no está lejos de la "Feuchita, Emperatriz de las Pagodas" de *Mamá la Oca* (1908) de Ravel. Pero el mundo infantil de Satie se inscribe en un registro radicalmente distinto, lejos de la canción de cuna debussyana y de la rebelión del niño raveliano, más lejos aun de la insondable transparencia infantil de Schumann. "Severa reprimenda", "Solo en casa",

⁶ Arcueil, el pequeño pueblo cercano a París donde Satie vivió.

⁷ "Plática sobre los niños músicos", 1920, *Ibid.*, p. 81. Se publicó en *Pauta* 2, abril, 1982, como "La música y los niños". (Nota de la redacción).



Erik.



Olga, la hermana.



Conrad, el hermano.

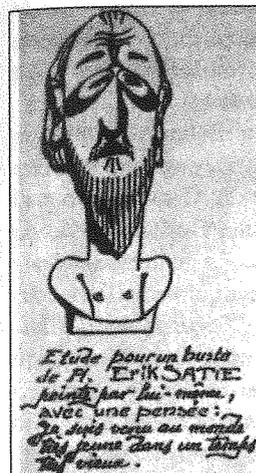
“Jugando” no corresponden para nada al título general de las tres piezas: *Verdaderos preludios blandos (para un perro)*. Por el contrario, la secuencia *Croquis y provocaciones de un monigote de madera*, de la cual se esperaría una serie de piezas infantiles, propone únicamente una “Tirolesa turca”, una “Danza raquítica” y un plagio de Chabrier, *Españaña*.

Se trata tal vez de títulos literalmente infantiles, pero reflejan un mundo amargo en donde el niño se percibe como un ser del cual los adultos se ríen, como objeto más que como sujeto. Claro que “los títeres bailan” y existen *Niñerías pintorescas*, y ¿cómo ignorar el sadismo de *Pecadillos importunos*: “estar celoso de su camarada cabezón”, “comerse su pastelillo”, “aprovecharse de que tiene callos en los pies para arrebatarse su aro”? La abundancia de títulos infantiles no es en Satie un pacto con el alma infantil, ni una apertura a su verde paraíso. Esa mueca literaria es más bien la expresión de un malestar. Es sólo por un rodeo propiamente musical (lo veremos más adelante), el de las citas de canciones infantiles tradicionales, que Satie suavizará lo que puede haber de abrupto en la redacción de sus títulos.

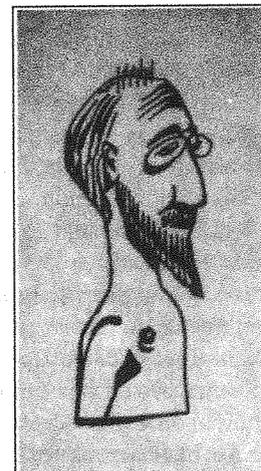
La Antigüedad

El segundo mito que alimentó la inspiración del compositor, menos frecuente que el de la infancia, fue el de la Antigüedad. Limitándonos siempre a la reflexión sobre los títulos, observemos que a las *Gimnopedias* y a las *Gnosianas*, obra de la juventud de los años 1885 a 1890, hacen eco el *Sócrates* de 1918 y el ballet *Mercurio* en 1924, justo al final de la vida del compositor. Discontinuidad, decíamos: sólo dos citas de Cicerón y de Catón el Censor, puestas en relieve de manera peculiar en *Valses du précieux Dègoûtè*, recuerdan, en 1914, la permanencia de la imagen de la Antigüedad.

Una vez más, Debussy, Ravel, Roussel son ejemplos de vivacidad dentro del espíritu creador de la época. Brillo de la luz, embriaguez dionisiaca, poesía panteísta: es, por supuesto, una Grecia reconstruida e idealizada la que nos ofrece. En cambio Satie se circunscribe en un mundo “blanco y puro como lo antiguo”, impregnando, en el misterio de los títulos, una carga de extrañeza y de distanciamiento. *Gimnopedia* hace referencia, según los comentaristas, a niños desnudos o a fiestas espartanas en honor de Apolo que incluían danzas con hombres desnudos, y *Gnosiana*, neologismo formado con la raíz del verbo griego que significa conocer, podría ser también una ceremonia de la ciudad cretense de Knossos, residencia de Minos. No tiene importancia; en estas dos obras, de dibujo melódico frágil como un perfil sobre una cerámica y que pasman la conciencia a fuerza de inmovilidad, se trata de una Grecia intelectual y casi abstracta: al canto de la flauta sugerido en las *Gimnopedias* por el alargamiento de las líneas melódicas, hace eco el helenismo fugitivo de los modos arcaicos (fue



Autoretros.



inspirada, según cuentan, por las músicas rumanas que Satie escuchó en la Exposición Universal de 1889). En sus inicios, Satie no lleva el exotismo más allá de eso.

Al final de su vida, la imagen de la Antigüedad reaparece de manera no menos importante. Pensamos, no tanto en las aventuras de *Mercurio* escenificadas por Massine y Picasso (Mercurio el indiscreto, el ladrón, ¿no es acaso de todas las épocas?)

sino en el *Sócrates*, basado en tres diálogos de Platón en la traducción de Victor Cousin. No se trata ya de una Grecia impresionista, sino de un texto fundador y de la autenticidad garantizada por la Universidad. ¿Platón fue acaso el “colaborador perfecto, muy dulce y nunca inoportuno”⁸ que el músico celebra? Sabemos el lugar que tenía este drama sinfónico en el corazón de Erik Satie. Es por su carácter hierático que la salmodia de Sócrates, llena de los efectos que rechaza, demuestra la fuerza de una emoción sustraída y permite comprender lo que representó para Satie el mundo antiguo: una edad de oro que no hace falta poner en escena.

Satie, caballero medieval

El tercer tema alrededor del cual gira un buen número de títulos de Satie se remite también al pasado. Esta vez se trata de un conjunto de elementos —religiosos, místicos, esotéricos, caballerescos— cuyo denominador común es la Edad Media. Ciertamente, el autor confiesa ignorar “lo que hicieron los Satie durante la Guerra de Cien años”.⁹ Pero, a partir de 1886, abre su catálogo con cuatro *Ojivas*, pone como subtítulo a uno de sus preludios de juventud “Fiesta ofrecida por caballeros normandos en honor de una joven dama (siglo XI)”, compone las *Danzas góticas* en honor a San Benito, San Bernardo, San Lucio y San Miguel “el gracioso arcángel”; las *Campanadas de la Rosa-Cruz* para la Orden, el *Gran Maestro*, el *Gran Prior*; el *Preludio de la puerta heroica del cielo*, basado en un drama esotérico de

⁸ Carta a Valentine Hugo, 1917, en Anne Rey, *Erik Satie*, 188 pp. Ed. du Seuil, París 1974. (Véase “Buzón de Pauta” en este número).

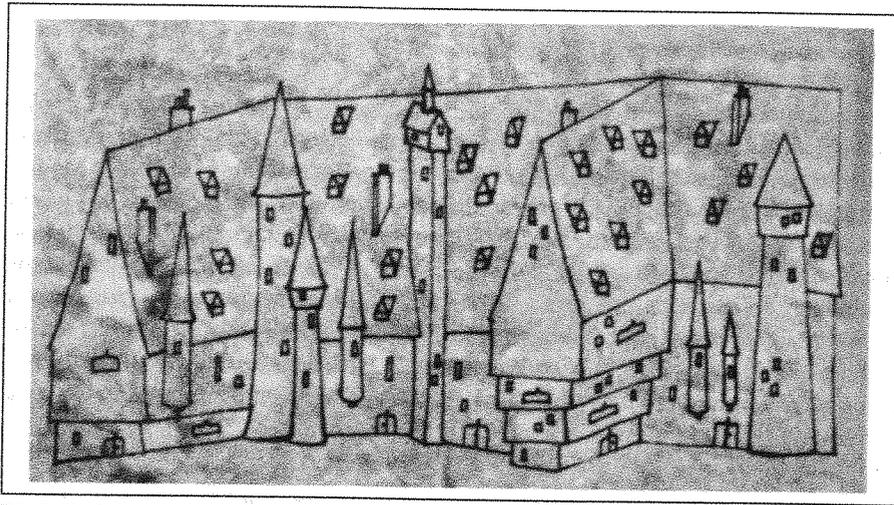
⁹ *Recovecos de mi vida, el origen de los Satie*, en Ornella Volta, *Op. cit.* p. 25.

Jules Bois; *Upsud*, ballet cristiano en tres actos con un argumento de Contamine de Latour; los preludios de *El hijo de las estrellas*; la música de un melodrama para marionetas intitolado *Geneviève de Bravant*; la serie culmina, en 1895, con la *Misa de los pobres*, que debe interpretarse “con gran desprendimiento hacia el presente”.

En esto hay que tener en cuenta que era una moda a la cual Debussy también se adscribió. Y la historia personal de Satie —Esotérico Satie, según Alphonse Allais— su afiliación a la Rosa Cruz católica del Templo y del Graal, su amistad con el Sâr Péladan, el inquieto misticismo compartido con Jules Bois, la fundación de la “Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor”, de la cual fue dueño y único fiel, la precisión maniática con la cual establece las jerarquías, reglas y costumbres de su iglesia en sus “Suprêmatales”, “Cofrèriales”, “Secondaires” y “Ecclesiastiques” de su *Cartulario*,¹⁰ su superstición por el número 3 (conjunto que encontramos en una quincena de obras, y no por razones musicales de equilibrio rítmico), la utilización de múltiples viñetas y anuncios imaginarios en los márgenes de los manuscritos representando castillos, torres, fuertes, iglesias, abadías, conventos, monasterios, caseríos, bosques, estanques, granjas y casuchas “de aspecto terrorífico”, “propiedades de altos muros”, “tipo gótico” y “todo de hierro fundido”,¹¹— todo ese folklore personal revela también una necesidad obsesiva ¿de soñar?, ¿de creer? ¿de volver a las fuentes?, y la utilización de esa obsesión con

¹⁰ Las partes de la obra *Cartulaire* tienen términos inventados por Satie que hacen referencia a cuestiones de la Iglesia: Supremaciales (¿del ser supremo?), Cofradiales (de cofradía), Secundarias y Eclesiásticas.

¹¹ *Inventario de pequeños anuncios*, *Ibid.* p. 201-214.



Dibujo de Satie.

finés muy concientes: el exceso, el arrebató, la sorpresa... ¿Quién podría precisar con exactitud si, en el primer tercio de la obra pianística de Satie, la armonización derivada de escalas modales o fundada en la unión de la sexta y el tritono muestra un simbolismo matemático y esotérico, o bien impotencia, o provocación?

Erik, el moderno

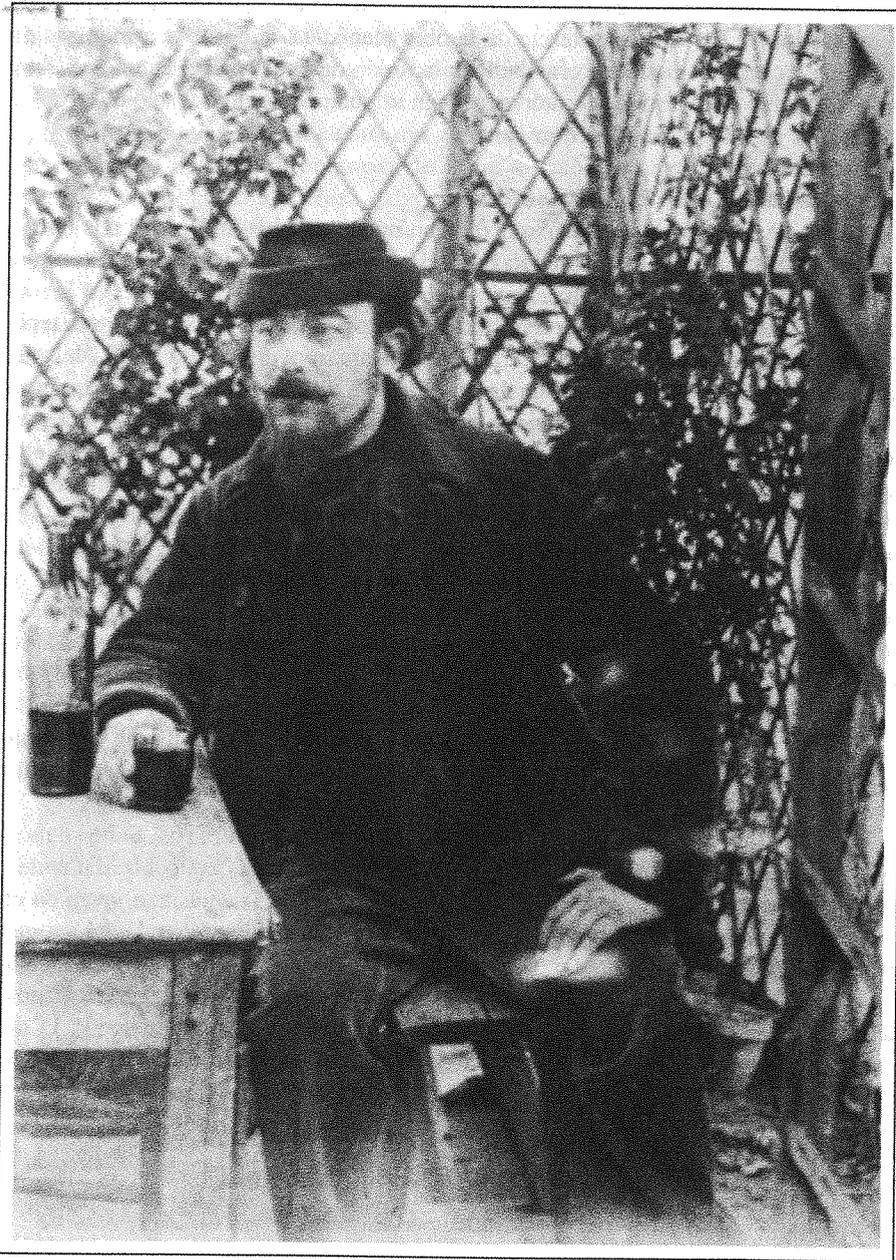
La última de las imágenes que cristaliza buen número de los títulos que nos interesan, nos acerca a lo contemporáneo de Satie; no se trata de un simple retorno al presente de parte del compositor, sino a lo esencialmente contemporáneo, a la modernidad. Todo fue como si, por reacción, el catálogo de Satie, hasta entonces tenebroso y místico tomara, a partir de 1900, una apariencia de catálogo... de gran almacén: departamento de “música de mobiliario”, que juega “el mismo papel que la luz, el calor y la comodidad bajo todas sus formas”¹²; departamento de “Deportes y diversiones” que presenta, como es debido, numerosas novedades “del otro lado de la Mancha”: el velleo, el golf, las carreras, el pic-nic, el “waterchute”, el flirteo (¿deporte o diversión?), el tenis (que también inspirará a Debussy) y —aún más exótico— el tango, que debe tocarse “con aburrimiento”; departamento de ropa para el aire libre, del cual destaca “En traje de caballo”... De ese catálogo de los placeres del siglo, hay que extraer también los títulos que hacen referencia al mundo del espectáculo, en sus aspectos más conmovedores: *Jack in the box*, escrita en 1899 para un espectáculo de pantomima de Jules Depaquit, *Cinco muñecas para el Sueño de una noche de verano*, espectáculo de Cocteau de 1914, *Parade, ballet realista* de 1917 en el cual intervienen Ragtime, una sirena de bomberos y una máquina de escribir, *Relâche, ballet instantaneista* de 1924, con su “Entreacto” sinfónico bautizado “Cine” en honor a René Clair.

Hay, en esa trepidante sucesión de títulos, toda una época a la cual Satie se mostró afin, ya sea por interés o por necesidad, comprobando así que, contrariamente a lo que inscribe al pie de sus autorretratos, no había “nacido demasiado joven en un mundo demasiado viejo”.¹³ Se refleja también toda una personalidad, la del antiguo pianista de cabaret, la del jovial compadre de Arcueil que ha renunciado a sus calaveradas medievales; la del músico preocupado por afirmarse ante sus hermanos-amigos-enemigos Debussy, Ravel, Roussel, D’Indy, los Seis, Stravinsky; la del artista de “faubourg”¹⁴ reconocido por Cocteau, Picasso, Tzara, Picabia, Man Ray, Max Jacob, aunque temiendo siempre no estar al día con los chistes, las modas, los

¹² Nota a Jean Cocteau, 1920. *Ibid.* p. 190.

¹³ *Autorretratos*. *Ibid.* p. 216-217.

¹⁴ Barrio (S.G.L.).



Satie en 1895.

escándalos, las fiestas de la ciudad y convencido de que “el piano, como el dinero, no agrada mas que a quien lo toca”.¹⁵

Infancia (la del dolor y no la ternura), Antigüedad (de yeso y no de mármol), Edad Media (¿teológica o decorativa?), modernidad (la anglomanía, el espectáculo...), éstos son los puntos cardinales que orientan el catálogo de Satie. Y puesto que estamos sobrevolando los títulos, sin llegar aún al examen de los textos y la música, indiquemos, para finalizar, los principales procedimientos que rigen la escritura misma de esos títulos. Así entraremos un poco en el humor de Satie.

Hay poca ironía, si no fuera por dos pastiches, los *Valses distinguidos*¹⁶ del “*précieux dégoûté*”¹⁷ que remiten a los *Valses Nobles y sentimentales*, y *España* que remite a la *España* de Chabrier.

Advertimos, por lo contrario, muchos títulos peyorativos, gruñones, reprobatorios, que revelan frecuentemente un autoescarnio: *Piezas en forma de pera*, *Apreciaciones desagradables*, *Preludios blandos*, *Aires para salir corriendo*, *Danzas defectuosas*¹⁸, *Coral inapetente*... Ciertos títulos ostentan una desviación del sentido, un juego de palabras: *Piezas montadas*¹⁹, *Penúltimos pensamientos*, *Música de amueblamiento*²⁰, *Marcha de la gran escalera*. Otros van más lejos, hasta el “nonsens”, por lo improbable de las asociaciones de los términos; es el caso de la *Sonatina burocrática*, de las *Horas seculares e instantáneas*, de la *Tirolesa Turca*, del *Crepúsculo matinal (del mediodía)*, de la *Tapicería de hierro forjado* para la llegada de los invitados, tramada por Satie en 1917 como música de mobiliario (y suponemos que los invitados traen para la ocasión el famoso *Regalo* de Man Ray).

Después de todo esto, no queda mas que señalar el título de títulos, puesto que Satie nos lo advirtió: “¡Soy tan razonable como ustedes y yo mismo!”²¹

¹⁵ *Razonamientos de un testarudo*, 1890 Ibid. p. 154.

¹⁶ En este párrafo, los subrayados son del autor.

¹⁷ Algo así como: “el exigente amanerado”.

¹⁸ O “Danzas defectuosas”.

¹⁹ En francés, el adjetivo “montées” tiene varios sentidos: subidas, provistas (de lo que fuera), montadas, o en música: acordadas (contrario de discordes)...

²⁰ En francés “ameublement” da a entender que la música posee los atributos de los muebles.

²¹ *Razonamientos de un testarudo*, Ibid. p. 154.



UNA CARTA DE SATIE

Arnaud-Lachen, le 18 janv. 1917

Cher Ami — Je vous avais annoncé un
"jeu": le voici. Si il est en retard, ce n'est
pas de ma faute, croyez-le. Comment va?
Et le bon stera? Faites-lui mes amitiés,
je vous prie; ainsi qu'à vous-même, bien
entendu — Que fais-je? Je travaille à la
"Vie de Socrate". J'ai trouvé une belle traduction:
celle de Victor Cousin. Platon est un orateur
parfait, très doux & jamais importun. Un
vrai, vrai! J'ai écrit à ce sujet à la bonne
Princesse. Je nage dans la félicité. Enfin!
je suis libre, libre comme l'air: comme l'eau,
comme le bébé sauvage. Vive Platon! Vive
Victor Cousin! Je suis libre! très libre!
Quel bonheur! Je vous embrasse de tout cœur.
Vous êtes ma grande fille aimée
Votre grand-père: 

Facsimil de la carta de Satie.

Je passerai, si vous le permettez,
demain jeudi, vers 14 h. - 14 h. 1/2,
anciennement 2 h. - 2 h. 1/2.

Voilà d'avance.

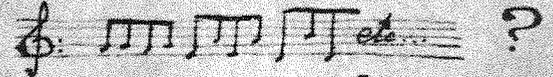
Toutes choses à l'ami de Satie.

Je vous remercie.



P.S. L'ami de Satie (est-ce
l'orthographe?) est très sympathique.
Avez-vous des nouvelles nouvelles de
Roland? J'ai vu Stravinsky.
L'opinion russe pendant l'année un an
de l'ami de Satie. C'est sur mesure.
On en aura pour son argent!

Mardi 5 janvier 1916

Chère Madame — Pourriez-vous me confier
— pour deux ou trois jours — le recueil des cinq
russes (Rimsky, César Cui, Borodine, etc...) sur:
 ?
 Cet ouvrage, publié en Bochie, est, bien que
russe, introuvable, & j'en ai le plus pressant besoin.
Roland l'a dans sa musique russe.

Típica carta de Satie.

JOHN CAGE
UN MESÓSTICO

(Versión de Rafael Vargas)

Música
todo Es música

la educación en mi patRia
amigOs
la eDucación en mi patria
Es
idiomA para
uNo

enconTrar
es fAcil
para alguNos
para oTros
tAntos
eS

difíCil
IO que ya se hizo
componer múSica es
su propio idiomA musical
para algunoS es fácil

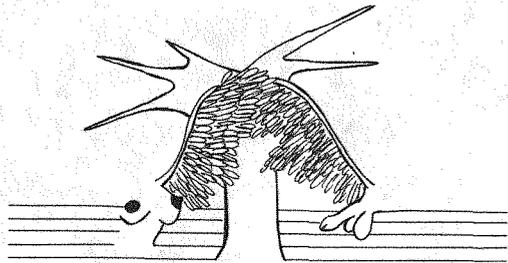
para oTros difícil
paRa unos es cómodo para otros
difícil
coSas que se han hecho
mi paTria
antEs
que el experimento Sea



John Cage.

Trasladar al español uno de los poemas mesósticos de John Cage es un ejercicio tan interesante como arriesgado. Desde luego, uno de los propósitos de los mesósticos de Cage es que el azar desate una multiplicidad de sentidos en torno de un tema dado —la frase que constituye el mesóstico mismo— sin que prevalezca ninguno de manera definida (algo similar, me parece, a su idea de la improvisación musical). Por lo mismo, en rigor no puede decirse siquiera que la versión en español sea una *recreación*, sino apenas una proposición de lectura, una de tantas opciones posibles ante un texto cuya principal característica es la polisemia. Juzgue el lector benevolente si hay buena fortuna en esta propuesta. R. V.

FRANZ KAFKA: MÚSICA, DANZA Y SILENCIO*



ADOLFO CASTAÑÓN

Franz Kafka confiesa en cartas, diarios y conversaciones que es “totalmente amusical”. No entiende la música, no la puede seguir. Es cierto que no fue propicio para ello el ambiente familiar en que se educó. En el hogar la única música que alguna vez oyó de niño fueron las canciones militares que su padre entonaba con estentóreo entusiasmo cuando estaba alegre. También lo rozó la música en la sinagoga y en una academia de baile, pero en ambos casos sólo le queda el recuerdo del tedio. Su primer contacto formal con la música lo inicia en las torturas de la pedagogía, y graba para siempre en su memoria la imagen del maestro como domador: “...Carezco por completo de memoria musical, mi profesor de violín, desesperado, prefería pasarse la hora de mi lección heciéndome saltar por encima de bastones que él mismo sostenía y los progresos musicales consistían en que, de lección a lección, sostenía los bastones a más elevada altura.” Más tarde, cuando comienza a escribir y descubre a Darwin y al socialismo, se le presenta la oportunidad de exhibir su rechazo a la música marcial y, de paso, a los entusiasmos del nacionalismo oficial —se le expulsa de una corporación estudiantil nacionalista cuando se niega a cantar de pie una de sus canciones. La presencia de la música era exigua en el programa de estudios de la escuela secundaria, sólo algunos ejercicios elementales de lectura y de ritmo. Sin embargo, el examen de su itinerario escolar preuniversitario depara una sorpresa: “¿Cómo se debe concebir el final del *Tasso* de Goethe?” Es el tema de su disertación final. Entre otros, el discurso debía girar sobre estos versos en los cuales el poeta, solo y desterrado como pordiosero, exclama:

* Este ensayo forma parte del libro *El sueño de las fronteras, Paseos II*, que Editorial Vuelta pondrá en circulación por estos días.

—Sólo queda una cosa:
las lágrimas que la naturaleza nos concedió,
el grito de dolor cuando el hombre ya no puede
soportarlo. Y todavía a mí, a pesar de todo,
la naturaleza me otorgó en el dolor
el don de la melodía y del canto,
para lamentar mi mal con plenitud,
y si el común de los hombres enmudece en el suplicio,
a mí Dios me concedió el don de decir lo que sufro.

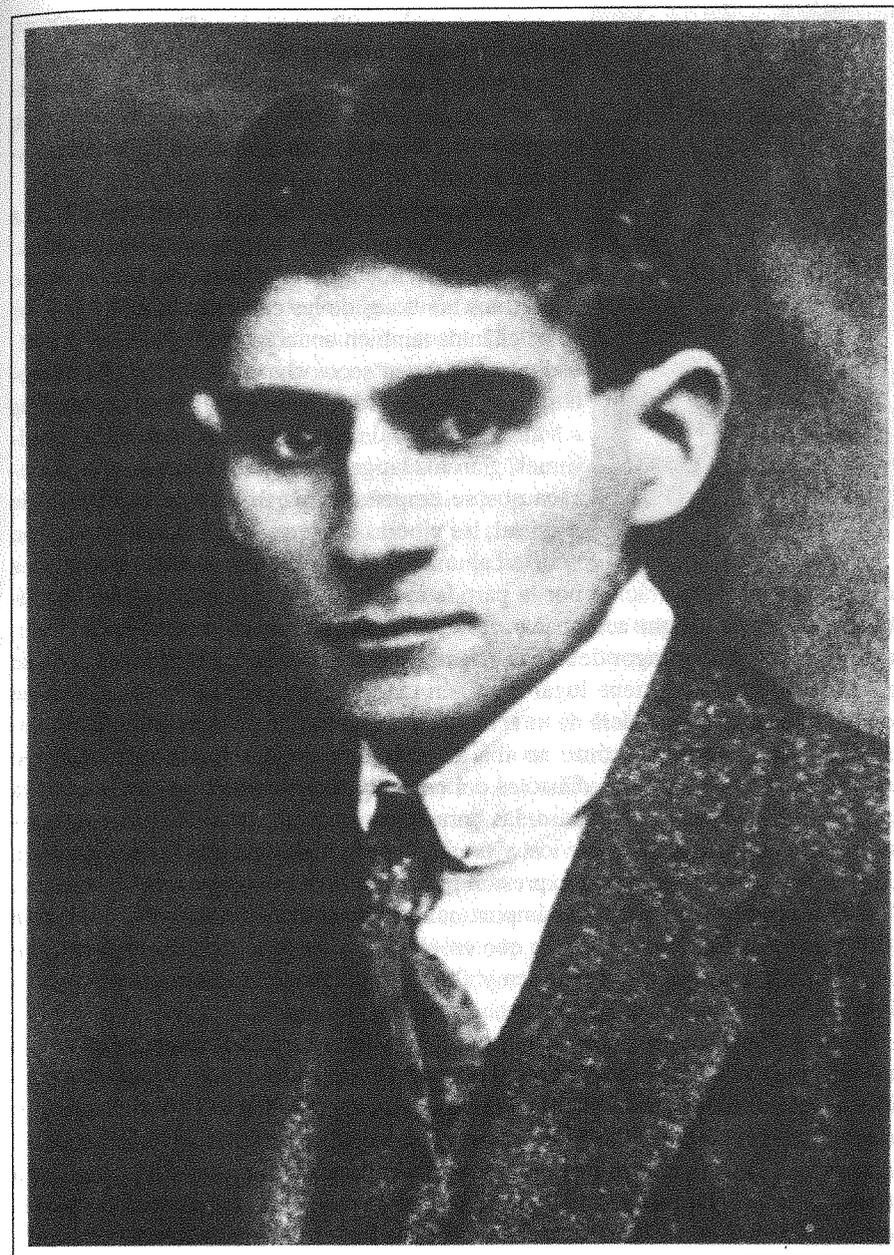
Es verdad. Su confesada falta de sentido musical no le impide captar la melodía y la cadencia de las voces escritas y habladas, registrar las entonaciones y timbres de una prosa, advertir las correspondencias, los sonidos armónicos, los tiempos del fraseo y toda la multitud de elementos que concurren en la composición literaria; tampoco seguir con dolorosa atención la música de las obsesiones, la obstinada canción del monólogo interior o juzgar la eficacia de una escritura en función de su musicalidad. No puede extrañar que uno de sus pasatiempos favoritos sea la lectura en voz alta que practica para sí mismo, en familia y en sociedad, con obras propias y ajenas. Cuando lee en voz alta, la velada voz de barítono nítidamente timbrada, las cuerdas vocales que en la vida cotidiana jamás alcanzan las notas más altas, la pronunciación dibujada, casi tensa por un ansia de precisión y exactitud o por una desesperación contenida, se suaviza con un aliento desconocido. La lectura de los textos que ama y admira —Kleist o Flaubert— le confiere la voz dulcemente expresiva de la naturaleza: la velocidad, la entonación capaz de la recreación, el ritmo, la melodía subrepticia del clímax. Pronuncia cada palabra con una nitidez respetuosa de su sonido peculiar, pero subordina la dicción a la soltura de un fraseo ágil, imprime al aliento la fluidez del galope, la poderosa cadencia del *crescendo*. “Me sentía tan henchido de aquel texto que no quedaba lugar para error alguno de entonación, de respiración, de sonoridad, de simpatía, de comprensión, las palabras me salían con una naturalidad no humana, cada una de ellas me hacía feliz al pronunciarla. Es algo que no se volverá a repetir jamás” —dice a Milena acerca de *El pobre músico* de Franz Grillparzer.

Y sin embargo no comparte ese amor por la música, de sus amigos en particular (Max Brod era una gran melómano, y amigo y colaborador de varios músicos entre quienes destaca Leoš Janáček), y del pueblo checo en general, tal vez el pueblo más musical de toda Europa, y es consciente por esa inflexible razón de lo infinitamente lejos que se encuentran de él los seres más próximos. Una distancia literalmente oceánica. “La música es para mí como el mar” —dice un día a Gustav

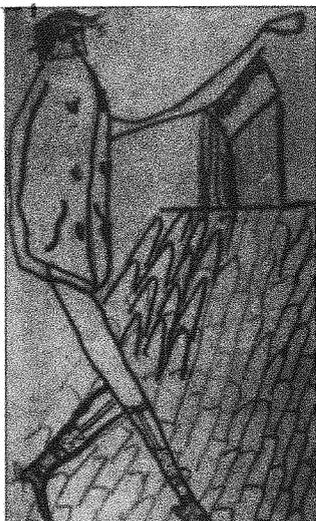
Janouch. "Estoy sobrecogido, maravillado, entusiasmado y no obstante lleno de temor, terriblemente asustado ante la infinitud. Y es que soy mal marinero. Max Brod es completamente distinto. Es capaz de zambullirse corriente arriba. Es un verdadero campeón de natación." Pero él no puede nadar en la música, y la espontaneidad, la situación familiar, los sentimientos primarios, le resultan sumamente problemáticos. Ésos son algunos de los motivos por los que admira *El pobre músico* de Grillparzer, esa obra que recomienda a Milena y de la que dice: "Me avergüenzo de ese relato como si lo hubiera escrito yo mismo". La historia es sencilla: un violinista se esfuerza por capturar en su instrumento una melodía popular que le ha oído cantar a una muchacha. ¡Con qué dificultades toca su instrumento ese enamorado de la música que carece de sentido musical! Los paralelos entre el personaje y Kafka no se agotan ahí y él mismo los enumera: además de ser "tan poco musical", "hace llorar, es burocrático y ama a una muchacha práctica en los negocios". Más aún, el escritor es "otro pobre músico que ejecuta su relato de la manera menos musical posible". Tal vez a Kafka le falta ese sentido, pero tiene oído, sufre una aguda sensibilidad para los sonidos, concibe la mente como un pulmón, el pensamiento como respiración, la falta de dominio de la lengua materna como una variedad del asma. Desde el infierno promiscuo del barullo doméstico, "ese ruido de la casa de apartamentos, ese ambiente de burdel, ese instinto de los cuerpos", hasta el sentimiento de que cualquier conversación lo mancha y le produce náuseas, los sonidos lo hieren a muerte. Por desgracia, el silencio lo "rehúye como el agua al pez arrojado sobre la playa" y puede leerse la vida de Kafka como una fuga incesante del ruido, una búsqueda continua de ese "silencio similar al del paraíso antes de la expulsión de los hombres", de esa calma y de esa tranquilidad que nadie comprende porque nadie las necesita como él. Inútilmente intenta tapiar sus grandes

Carecemos totalmente de sentido musical; ¿cómo comprendemos entonces el canto de Josefina, o más bien, ya que Josefina niega nuestra comprensión, creemos comprenderlo? La respuesta más simple sería que la belleza de su canto es tan grande que ni los más obtusos pueden resistirla; pero esa respuesta es insatisfactoria. Si así fuera realmente, al oír ese canto deberíamos experimentar, ante todo y en todos los casos, la sensación de lo extraordinario, la sensación de que en esa garganta resuena algo no oído antes, y que tampoco somos capaces de oír, y que tal vez Josefina y sólo ella nos capacita para oír. En realidad, no es ésta mi opinión, no siento eso y no he notado que los demás lo sintieran. En círculos íntimos, no titubeamos en confesarnos que, como canto, el de Josefina no es nada extraordinario.

Franz Kafka, *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* (1924) (fragmento)



Franz Kafka.



Dibujo de Kafka.

orejas alargadas con bolas de cera y de acero; no sólo se abren al exterior, antes que nada, sus tímpanos parecen sensibles al vocerío íntimo, a las estridentes impresiones y sensaciones que le presta un agudo oído interno, el sentido acústico de la introspección.

En el interior de esa ciudad llamada Franz Kafka tañen las campanas de la alarma y de la esperanza, estremecen la noche las trompetas del insomnio, se oyen los tambores de las caras de amor y a lo lejos los cueros también anuncian su llegada con un redoble. ¿Se oyen secos chasquidos, llega hasta nosotros el ruido de un serrucho, el crujir de unos vidrios a punto de romperse o bien un silbido animal? Son los latigazos del desasosiego, una jaqueca que se empeña en partir en dos su cabeza de cristal, las víboras del terror que ciñen la frente con su escamosa diadema. La campanilla que tintinea

frenética es la desesperación por la partida inevitable del ser amado. Aquellos ladridos son los perros que acompañan al guardián del umbral en su ronda por la muralla interior. ¿Y ese fragor de armas que se entrecocan allá lejos? Son los ecos de la lucha espiritual que tiene lugar en algún claro del bosque. En la oscuridad, se oye un zumbido, la lanzadera de un telar que no es más que un pensamiento obsesivo. En esta atmósfera, ¿cómo no iba a trazar una curva caprichosa el tiempo mismo? A las sístoles, a las diástoles del corazón las gobiernan las palabras de la mujer amada, y el tiempo no pasa, las horas no suenan mientras no llegan sus cartas. Cada palabra ataca los nervios, y no sólo por la intención que la dice y dirige. Considerada en sí misma, una expresión puede ser como un golpe en pleno pecho. Walter Benjamin ha señalado la importancia de la descripción de los gestos en la obra de Franz Kafka: cabe añadir que en ella cada palabra encierra un gesto, un vestigio de una memoria prehistórica y abre las puertas de la metamorfosis que va de lo animal a lo humano y viceversa.

El escrito impulsa por las arterias y vasos capilares de la sintaxis de cada uno de sus cuentos y relatos un sentimiento o un clima dominante. “En ese cuento —confiesa a Milena a propósito de la ‘La condena’— cada palabra, cada frase, cada música —si se me permite decirlo así— está relacionada con el ‘temor’.” Ese modo de composición literaria que podría llamarse sinfónico y que pone en juego una atención versátil y una amplia sensibilidad melódica, armónica y rítmica es uno de sus recursos más característicos. La gran cadena lógica de la obsesión guía un pro-

cedimiento que descubre los sonidos imaginarios para cada realidad y las palabras apropiadas para cada sonido. Kafka puede “fantasear de un modo simple o antitético, o con orquestas enteras de asociaciones”. La misma sensibilidad lo hace vulnerable a la falta de armonía de las palabras. Sufre el ruido de hojalatas que hacen las consonantes al restregarse y chocar entre sí, lo lastima “el canto lúgubre como de negros de barraca de feria” que elevan las vocales en la carpa de la página. El escritor orquesta las asociaciones, modula la ironía de su fortuita lógica, fantasea en línea recta o bien compone en curvas paródicas o invertidas sobre una página que es como un escenario para la danza verbal. La página en blanco dista mucho de ser un lugar tranquilo. Hormiguea poseída por una actividad capaz de atropellar al escritor. Ante ella se es como alguien que cae en pleno tráfico en medio de la Plaza de la Ópera y se rompe las dos piernas.

En otras ocasiones, el escritor se transforma en un teatro, un cajón es una platea, otro un palco, y la mente misma en la actriz de la cual están pendientes todos los objetos.

Cuando el teatro yiddish aparece en la vida de Kafka, éste entra en contacto por primera vez con una manifestación viva de esa tradición de la cual su padre ha querido apartarlo para asimilar mejor a la familia al grupo alemán socialmente dominante. Kafka oye por primera vez que esa lengua habitualmente proscrita o censurada en el ámbito familiar es ahí elevada a vehículo de comunión y de cultura. Se encuentra con un grupo indiferente a los valores y a los pudores de la asimilación y que hace de esa indiferencia un rasgo de amor propio. Observa también un tipo completamente diferente de gestos: no los ademanes decorosos, reservados y controlados del protocolo idóneo para el ascenso social, sino los andares altivamente desgarbados de un grupo espiritualmente emancipado. Son los gestos de personas que no se encuentran abrumadas por el peso de una responsabilidad y que, en consecuencia, tampoco se han transformado en seres pesados, aplastantes. Sin embargo, cuando se habla de los actores del teatro y yiddish debe decirse que se trata de individuos no exentos de dignidad y que ennoblecen el espacio que los rodea. La negativa a asimilarse a la sociedad cristiana y a renegar de su condición los transforma en guardianes de una tradición, en miembros de una comunidad viva.



Dibujo de Kafka.

... diría que los tengo por unos servidores de parroquia, por empleados del templo, haraganes con quienes la comunidad ha llegado a un acuerdo, parásitos privilegiados por alguna razón, gente que a causa de sus comercios inútiles y siempre al acecho saben muchas canciones, conocen al dedillo las relaciones existentes entre todos los miembros de una comunidad. [...] Parecen hacer burla de todo, se ríen cuando acaba de ser asesinado un noble judío, se venden a un renegado, bailan llevándose las manos a las patillas de puro gozo cuando el asesino desenmascarado se envenena y clama a Dios, y todo lo hace simplemente porque son ligeros como una pluma, porque se derrumban a la menor presión, son sensibles, lloran en seguida con la cara seca (se deshacen en llanto entre muecas); pero, así que la presión desaparece, demuestran ser gente sin ningún peso y tienen que remontarse inmediatamente de un salto.

Parecería que la fidelidad a una ley o una tradición produce por sí misma, en el caso de los actores judíos, una manera de vivir que es un modo singular de caminar, un conjunto particular de gestos y actitudes. La fidelidad a una ley fundamental permite al mismo tiempo trampas y traiciones. El sentido del humor, la ligereza de estos actores de traduce en una aptitud para la danza: del burlarse al bailar de puro gozo, hay mucho menos que un paso: sólo una cadencia, un temblor. Del salmo a la canción y de la canción al baile la transición es relampagueante: "Las melodías [del teatro yiddish] sirven para captar la atención de cualquier persona con ganas de saltar [...], son largas, el cuerpo se abandona a ellas con placer. A causa de su longitud, que se produce de un modo ininterrumpido, los movimientos que mejor le van son el balanceo de las caderas, los brazos extendidos que suben y bajan siguiendo el compás de una respiración pausada, el acercamiento de las palmas a las sienes y la mirada cuidadosa de todo contacto." El gesto y la voz sustituyen a toda una orquesta: "La canción en la que la actriz anuncia la aparición del Mesías, sin producir el menor estorbo, sólo con su poder representa el tañido de las arpas mediante el movimiento de los arcos de los violines". A Kafka le llega a los oídos una música discursiva, la canción de la ley recitada que tantas correspondencias parece tener con el ritmo de su propio monólogo interior, "esa otra música": "la melodía talmúdica con sus preguntas precisas, sus conjuros o explicaciones: por un tubo pasa el aire y se llena el tubo, mientras se vuelve hacia el interrogado, desde unos inicios humildes y remotos, una gran rosca orgullosa en su totalidad, humilde en sus espirales". Es una música verbal que produce una arquitectura, una palabra literalmente transformada en laberinto. La música y el baile en el teatro yiddish nacen de una actitud solemne o burlona que hace bailar y cantar. Pero, más allá, las piezas mismas flotan, quisieran disiparse como una multitud, y en ellas resuena la respiración de la comunidad. La música y el baile expresan al cuerpo, pero

en el caso del teatro yiddish en particular, revelan a Kafka que el idioma genuino de una comunidad se articula en el lenguaje del cuerpo, y que la danza, las tradiciones y la música conservan una memoria profunda y auténtica: en ellas se cifra esa identidad cultural de la cual él mismo está ávido y cuyos rasgos bebe gota a gota, gesto por gesto, como si en ellos estuviese suspendido el elixir de la vida interior de la comunidad.

La falta de musicalidad de Kafka reside esencialmente en su impotencia para "disfrutar con continuidad de la música; sólo de vez en cuando surge en mí una impresión, y muy pocas veces es musical. La música que escucho eleva una muralla a mi alrededor y el único influjo musical permanente que hay en mí es que, así recluido, soy diferente a cuando soy libre". La música cautiva al que la oye, dibuja un círculo mágico alrededor de quien se ha entregado a ella, y esa cadena enigmática e impenetrable suspende el trabajo interior y obstruye la auto-observación, al mismo tiempo que produce una aglomeración incontrolable de pensamientos que se desarrollan y expiran sin cesar. En cuanto que es una pasión, la música

Y para reunir en torno a ella esta multitud de gente de nuestro pueblo, un pueblo casi siempre móvil, que corre de un lado para otro por motivos no muy claros, le basta a Josefina generalmente echar la cabecita hacia atrás, entreabrir la boca, volver los ojos hacia lo alto, y adoptar en general la posición que anuncia su intención de cantar. Puede hacer esto donde se le ocurra, no hace falta que sea un lugar visible desde lejos, cualquier rincón escondido y escogido al azar según el capricho del instante, le sirve. La noticia de que va a cantar se difunde de inmediato, y pronto acuden procesiones enteras. Claro que a veces surgen inconvenientes, porque Josefina canta con preferencia en tiempos de agitación; múltiples preocupaciones y peligros nos obligan a seguir caminos divergentes, a pesar de la mejor voluntad no podemos reunirnos tan rápidamente como Josefina desearía, y se ve obligada a esperar algún tiempo, sin abandonar su actitud grandilocuente, y sin auditorio suficiente; entonces se pone francamente furiosa, patatea, maldice de manera muy poco casta; hasta llega a morder. Pero ni siquiera semejante conducta perjudica su reputación; en vez de contener sus exageradas pretensiones, todos se esfuerzan por satisfacerlas; se envían mensajeros para convocar más público; se le oculta esta circunstancia; en todos los caminos de los alrededores hay centinelas apostados que hacen señales a los concurrentes para que se apresuren; y continúan hasta reunir un auditorio tolerable.

Kafka, *Josefina la cantora*

exige una energía preciosa, tal vez la misma que precisa la creación literaria. De ahí que al aceptar plenamente su vocación, Kafka haya tenido que renunciar a muchas cosas, pero sobre todo a la música. Los dos polos de esa resistencia son, por un lado, la tiranía de la auto-observación; por el otro, la necesidad de una soberanía personal absoluta, un ansia infinita de libertad en todos los sentidos, la convicción firme de que “toda relación que yo mismo no cree, o no combata, aunque sea contraparte de mí mismo, carece de valor, me impide la marcha, y la odio o estoy muy cerca de odiarla”. Cabría alegar que existe una razón más profunda para esa distancia hacia la música. Para Kafka, la educación estética del hombre sólo puede realizarse con plenitud en la medida en que la respalda un conocimiento de orden ético. No tanto la ética que es posible porque es bella, como la belleza que resulta concebible porque es ética. “En realidad solamente se puede llegar al goce estético del ser a través de la humilde experimentación moral”, dice a Gustav Janouch. Desde luego, el virtuosismo queda proscrito de una apreciación rigurosa del arte en el sentido más poderoso de la palabra; el virtuoso no pasa de ser un comediante y éste empieza donde el artista termina. En cierto sentido, la música es más difícil o, al menos, más peligrosa y arriesgada que la poesía y la literatura. En ambos casos, los sentidos juegan, ambas artes dan forma a la materia sensible. “La música da origen a estímulos nuevos, más finos, más complicados y por ello más peligrosos”, “es una multiplicación de la vida sensual”, la poesía en cambio “tiende a aclarar la confusión de sensaciones, a llevarlas a la conciencia, a purificarlas y por ello a humanizarlas”, en fin, las domina y las eleva. Música y literatura gravitan en torno al silencio; ésta tiende hacia él a través del equilibrio que procura la experiencia, aquélla surge de éste, extrae del silencio los sonidos que se ocultan en su seno, facilita a la conciencia humana la percepción de las vibraciones todavía inauditas e insentidas. A causa de esta conquista del silencio que es la música de Dios, el arte de la música participa del orden divino pero también lo profana y amenaza. “La palabra le es al hombre tan necesaria como la comida, pero la bebi-

Pero hay algo en las relaciones entre el pueblo y Josefina que es aún más difícil de explicar. Josefina no sólo descrece de la protección del pueblo, cree que es ella quien protege al pueblo. Piensa que su canto nos salva en las crisis políticas o económicas, nada menos, y cuando se aleja la desgracia, por lo menos nos da fuerzas para soportarla. No lo dice, ni explícita ni implícitamente, pues en verdad habla poco, calla entre charlatanes, pero lo dice el brillo de sus ojos, y lo proclama su boca cerrada (en nuestro pueblo, pocos pueden tenerla cerrada; ella puede).

Kafka, *Josefina la cantora*



Franz con sus hermanas.

da, debería mantenerse pura porque viene de Dios”, advierte *El pobre músico*.

Ser musical o amusical llega a ser una definición de orden moral. A las naturalezas amusicales les es dado conocer desdichas que los individuos más o menos dotados para la música ni siquiera imaginan: “Los amusicales no pierden tanto el sueño por las desdichas reales como por las otras”.

La música no carece de poder mágico ni de vinculaciones con la religión y la mística, en particular entre los antiguos hebreos y en las tradiciones judías medievales. La resistencia de Kafka a la música tal vez pueda interpretarse como una afirmación laica en la medida en que a través de ella renuncia a sucumbir al entusiasmo de una promesa que sólo pone en peligro la verdad de la atención al momento presente, no menos que la vida misma de la verdad encarnada en los libros. Comprueba que: “Una veneración como la que inspira la música no la tiene el público ante la literatura.” Pero ¿no es exagerado sostener que la veneración por la música pone en peligro la existencia misma de los libros? Tal vez sí, y sin embargo Elias Canetti describe a su madre distraída y exaltada durante una semana después de escuchar *La pasión según Mateo* y finalmente llorando porque teme que Bach haya hecho que desee tan sólo escuchar música y que “haya acabado con los libros”.

La renuncia a la música, la resistencia a seguir la melodía de la vida y a ser tarareado más o menos desordenadamente por las voces del cuerpo contrastan con la inteligencia y el gusto con que Kafka sigue los movimientos de la danza, ese arte síntesis de los demás. Sintaxis hecha cuerpo, música de los gestos, mudo melodrama donde los cuerpos proyectan su pantomima en el tiempo hecho música que los eleva y envuelve, la danza es el signo del cuerpo poseído por la emoción, encadenado por una música de la que huye. En el cuerpo transportado por los números de la música, se verifica una lucha entre la seducción y la fuga. La danza no ordena el tiempo sino el espacio. El cuerpo que agita el baile va “en busca de los espacios perdidos”. De hecho se pierde en el espacio y lo transfigura. Los gestos y los movimientos transforman el escenario en un bosque, en la terraza de un castillo abandonado o en un paisaje submarino. Un paisaje es el desenlace de una mueca; la geografía, apenas el reflejo de una actitud. La vinculación básica de Kafka y de su obra con el mundo del gesto, tan agudamente percibida por Walter Benjamin, concede a la danza y al teatro —al teatro yiddish en particular— un lugar privilegiado en su vida, para no hablar de su obra. A pesar de que entre Kafka y el baile podía interponerse un cuerpo desgarrado, él reconoce la profunda emoción que suscita en él ese espectáculo, incluso en un cabaret. El ruido del lugar puede abrumarlo, la música molestarlo, el ruido y el humo asfixiarlo, pero “Dios mío, qué bien entiendo la danza”, exclama al recordar a una bailarina que ha actuado en traje de marinero. No son escasas las descripciones que hace en su *Diario* de danzas y bailes en

cabarets y teatros de variedad. Según él tiene “mucha sensibilidad para ese tipo de cosas, creo entenderlas radicalmente en sus insondables raíces, y gozo de ellas con palpitaciones”. ¿Qué es eso que tan hondamente entiende en el baile y en la danza? La danza es en cierto modo una música reprimida en la garganta que se propaga por todo el cuerpo y aflora discretamente en la inquietud danzarina de unas piernas que se pasean, según él mismo sugiere. En el baile los pies se elevan sobre la tierra del mismo modo que “la libertad de la descripción, propiamente dicha, nos hace elevar los pies sobre la experiencia vivida”. Los pies se elevan, huyen pero también se hunden más profundamente en el suelo. A diferencia de una escritura que se limita a deslizarse cómodamente sobre la superficie de un discurso convencional, la danza inscribe, el baile es un tatuaje en movimiento sobre la tierra, una incisión hecha vuelo porque la danza demuestra su poder en la velocidad, en la decisión de los giros y de las aceleraciones repentinas. El expósito que carece del abrigo do-

Pero Josefina representa algo más para este pueblo tan definido. En sus conciertos, sobre todo durante las épocas difíciles, sólo los muy jóvenes se interesan por la cantante como tal, sólo ellos la contemplan con asombro, miran cómo proyecta los labios, cómo expele el aire entre sus bonitos dientes, y cómo desfallece de pura admiración ante los sonidos que ella misma provoca, y aprovecha esos desfallecimientos para elevarse hacia nuevas y cada vez más increíbles perfecciones; pero la verdadera masa del pueblo —es fácil advertirlo— se recoge en sus propios pensamientos. Aquí, en los breves instantes entre las luchas, el pueblo dormita: como si los miembros de cada individuo se distendieran, como si por una vez el sufriente pudiera tenderse y reposar en el vasto y cálido lecho del pueblo. Y en medio de esos sueños resuena el intermitente chillido de Josefina; ella lo llama canto perlado, nosotros tartamudeo; pero de todos modos, éste es su lugar apropiado, más que en cualquier otra parte: casi nunca encontrará la música momento más adecuado. Algo hay allí de nuestra pobre y breve infancia, algo de una dicha perdida que no puede volver a encontrarse, pero también algo de nuestra activa vida cotidiana, de sus pequeñas alegrías, incomprensibles y sin embargo incontenibles e imposibles de tapar. Y todo esto expresado no mediante sonidos rotundos, sino suaves, casi murmullos confidenciales, a veces un tanto roncós. Es natural: son chillidos. ¿Por qué no? El chillido es el habla de nuestro pueblo, sólo que muchos chillan toda la vida y no lo saben, pero aquí el chillido se libera de las cadenas de la vida cotidiana y al mismo tiempo nos libera a nosotros, durante un breve instante. Juro que no queremos faltar a esos conciertos.

Kafka, *Josefina la cantora*

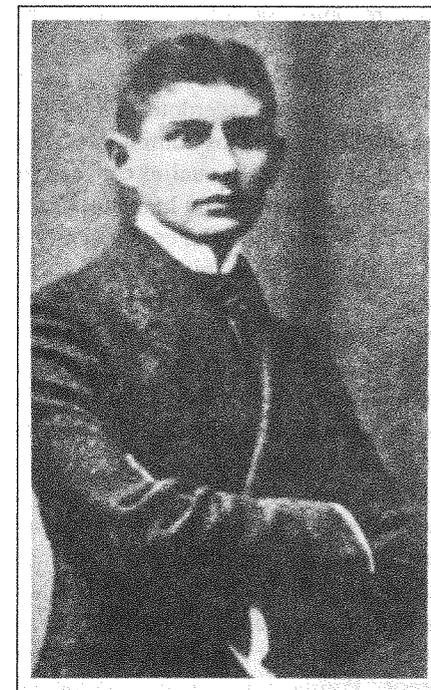
místico, el solitario que se yergue en el presente sin el sostén de un pasado o un futuro, el soltero desnudo de vínculos dispone únicamente de un territorio libre, la huida, la punta de los pies, la cuerda floja.

La danza transfigura el desamparo, recrea la caída, transmuta la humillación en una fuerza estética. Por ejemplo, se puede bailar arrastrando el cuerpo, celebrar una danza a ras del suelo, como hiciera escandalosamente Nijinsky con *L'après-midi d'un faune* —se le reprocharon algunos movimientos considerados obscenos— siguiendo los principios rítmicos de Emile Jacques Dalcroze (1865-1950), cuya academia fue visitada algunas ocasiones por Kafka y que ideó una euritmia fundada en la de los griegos. Más allá, la fuga preparada por la danza lo es en primer lugar del rostro, de la racionalidad antropomórfica, y si con ella el cuerpo se abre al imperio de todos los reinos de la naturaleza, el primero que se apodera de nuestros movimientos en ella es el animal. La danza prepara así una pedagogía. El que danza recorre un camino anterior pero también lo dibuja. No sólo hace el camino, sino que también aprende por sí mismo a caminar, desde el asmático gateo que implica la adquisición de una lengua materna y el paso común de la claridad, hasta la libertad de la danza, el dominio de una lengua madrastra tendida en lo alto como una cuerda floja. Kafka se prepara para una literatura de trapeceistas y acróbatas, “una literatura de gitanos que han robado al niño de una cuna alemana y lo han educado con gran prisa de algún modo, puesto que alguien debía bailar sobre la cuerda floja (y ni siquiera se trataba de un niño alemán, se trataba de nadie, puesto que se decía simplemente que alguien debía bailar)”. Aspira la libertad de la danza a la soberanía del vuelo que cruza los límites y los hace volar por sí mismo como anuncia y quiere el Zaratustra de Nietzsche al que Kafka leyó de joven.

La elevación, los transportes, los giros de la danza evocan la felicidad: “Querida, mi amor —escribe a Felice—, sólo por amor quisiera bailar contigo, pues ahora siento que el bailar, ese girar enlazados en un abrazo, es algo que está unido íntimamente con el amor, y que es su auténtica y loca expresión.” Característicamente, el joven Kafka no se enamora de una cantante ni de una actriz, sino que se pasa largos meses soñando con los ballets rusos de Moscú que visitaron Praga en la primavera de 1909, “sobre todo con una bailarina absolutamente fantástica, una tal Eduardowa”. Manifiesta la danza el poder del amor sobre los cuerpos, manifiesta el poder que el cuerpo puede tener sobre sí mismo por amor a un arte, consagra el espacio y dota a quien la practica de un resplandor intenso; de un aura: “Nijinsky y Kiast son dos seres perfectos hasta la médula en su arte, de ellos emana el dominio, como emana de todo ese tipo de personas”, recuerda más tarde. Poco después de haber asistido al espectáculo, Eugenia Eduardowa se le aparece en sueños. Lleva muchas flores en la cintura. Kafka le pregunta la razón. “Son de todos los príncipes de Europa”, le contesta ella. Sin embargo, fuera del escenario, en persona, Kafka



Kafka.



Franz con su prometida, Felice.

comprueba que la belleza de esta mujer que atraviesa la ciudad en tranvía acompañada de dos violinistas infatigables, se diluye sin el fuego-baile en la prosa común de lo cotidiano. Le sucede lo que a la majestad del albatros en la cubierta del barco en el poema de Baudelaire.

Desde sus inicios, la vocación literaria coincide con el comienzo de una representación. “Mi decadencia espiritual se inició con un juego infantil o, por lo menos, conscientemente infantil. Así, por ejemplo, trataba de andar con los músculos de las mejillas hundidos, o bien paseaba por el cementerio con los brazos cruzados sobre la cabeza”. A esa representación la llamará más tarde “la comedia”. Se diría que los preparativos para la fiesta que es la obra literaria arrojan en la existencia la sombra de una “comedia”. Se diría que el escrito se ve a sí mismo como el solista de una ópera que ha compuesto él mismo y que se sabe tan bien su papel que está destinado a morir cantándolo. “ ‘Siempre estás hablando de la muerte y no acabas de morirme’ (le reprocha un discípulo a su maestro en una historia china que Kafka le evoca a Milena). ‘Ya verás que sí, —responde el anciano. Precisamente estoy recitando mi aria final’ ”. En esa ópera Kafka entona una canción, la escritura, que es

“una recompensa dulce y maravillosa” por “servicios prestados al demonio”. Es una canción del diablo. “Un clérigo poseía una voz tan dulce y bella que, al escucharla, proporcionaba el mayor de los placeres. Un día tras haber escuchado esa delicia, exclamó un sacerdote: ésta no es la voz de un hombre, sino la del Diablo. En presencia de todos los admiradores, conjuró al demonio para que saliera, quien, en efecto, salió, tras lo cual el cadáver (pues era el diablo y no el alma quien había animado a aquel cuerpo humano) se derrumbó en el suelo.’ Similar, totalmente similar —concluye Kafka en esa carta a Felice— es la relación que existe entre la literatura y yo”. Esa misma relación es también vista bajo la forma de un combate en el cual ambos contendientes van enmascarados, una especie de esgrima interior entre la mente y el cuerpo. Cuando se decide el combate y vence la mente, irrumpe en el cuerpo “la música de los pulmones”, el tañido de una flauta que, por lo demás, ya había anunciado con sus aullidos un lobo solapado en la tos. La crueldad de la naturaleza quebranta con infalible puntería el órgano más desarrollado, en este caso la voz, pero también le permite apreciar. “El grito atronador del arrobamiento de los serafines”. Creadora de una prosa transparente y de una canción muda, la voz de Kafka dialoga, como la de Job, con Dios. Sabe cantar con el corazón, conoce el arte del silencio practicado por los maestros jasídicos. Una de las historias recogidas por Martin Buber y en las que Kafka, como es sabido, se reconocía, cuenta que la hija del Faraón identificó a Moisés por su manera de llorar. “Pero el niño lloraba a su interior. Por eso más adelante leemos: ‘Y dijo ella: éste es un hijo de los hebreos.’ Porque ésta era la manera judía de llorar’ ”.



VÍCTOR SOSA
DOS POEMAS

Ya no hay mañana hoy
hay luminoso Marlboro
sobre muro de cantina gris;
mudos, dentro
se demoran los hombres:
sombras que miran hembras,
sacerdotes del ocio, marineros
que en sus sillas navegan.

Ya no hay presente porvenir
hay palomas apátridas,
pétalos pétreos, fijos
sobre la piel del mundo.

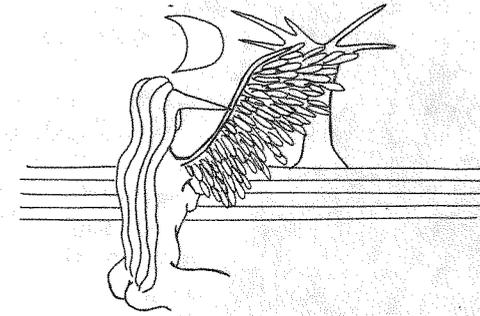
Si hoy algo se repite será Dietrich,
Marlene dirá: hola
hola
hola

Plaza de las Serpientes: ardillas
en la hierba; un perro
corre y pájaros escapan, ascienden
a la copa segura pero inquieta;
quietud en los azules muros
mudos y pétreos;
frisos: humanos trazos;
martillos en el aire.

Brinca la tarde, alza
la ardilla su nariz oteando
el mundo; deviene grillo
el rumor en el presente.

Miro al que escribe y mira
y veo el árbol —el
que antaño se alzara
en la mirada: ahora es
una blanca prolongación
de mundo: papel
que anhela ardillas
en su cuerpo.

ENTREVISTA A FRANCO DONATONI



VÍCTOR RASGADO

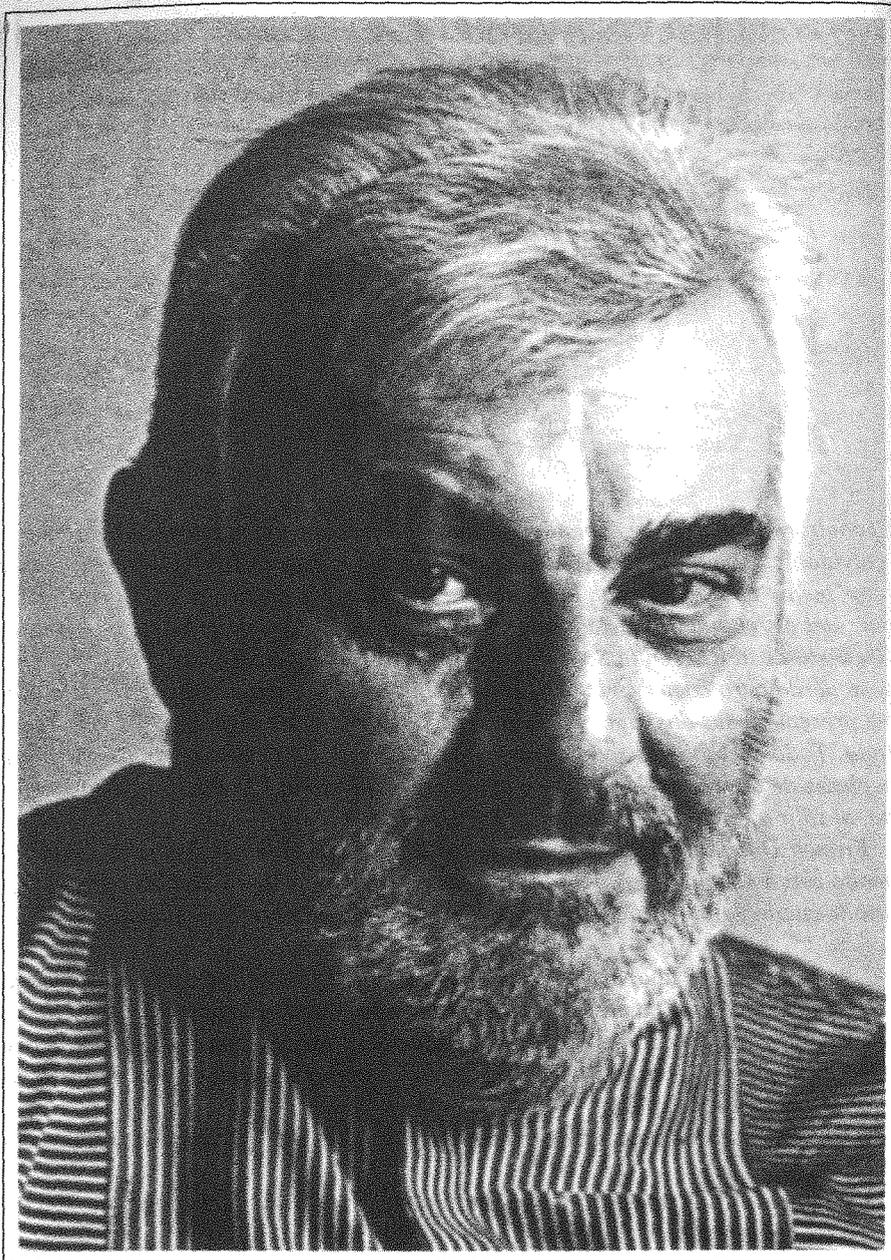
Encontrarse con Franco Donatoni es una experiencia cada vez diferente y siempre inolvidable: es una persona sumamente amable y especial. Vive libre, le gusta estar bien y en armonía con la gente que lo rodea. Me encuentro en su casa, después del estreno de los siete primeros números de El Arte de la Fuga, que tocó la Orquesta de la RAI, en la Sala Verdi del Conservatorio de Milano, y nos ponemos de acuerdo para comer en la espaguetería que se encuentra debajo de su casa. Ahí me presentó a sus dos hijos y a su esposa, de quien desde algunos años vive separado. Todos estábamos todavía impresionados por la elegancia de la obra que acababa de estrenar basándose en la obra homónima de J.S. Bach, y de su simpatía, al salir a recibir los aplausos disfrazado de Bach.

Franco Donatoni vive como casi todos los milaneses, en un pequeño departamento cerca de una de las paradas del metro, sin ningún lujo y con las paredes llenas de cuadros, fotografías de músicos, y un enorme sombrero mexicano.

A nombre de Pauta, es un privilegio poder platicar contigo sobre tu actividad didáctica, que cada vez es más reconocida en toda Europa. Partamos de un punto general pensando en el que sabe poco sobre tu actividad pedagógica, y que sea éste el punto de partida para generar una serie de entrevistas que den una visión global de tu trabajo.

—¿Cuántos años llevas de experiencia en la didáctica? ¿Cuándo has comenzado a enseñar?

—He comenzado apenas terminé mi diploma, en octubre-noviembre de 1952 y comencé a enseñar en Bologna el primero de enero del 53.



Franco Donatoni.

—Entonces, haciendo algunos cálculos....

—Entonces, sí, el primero de enero del 93, cumpliré cuarenta años. Son ya dos generaciones, la primera generación es la que ha terminado sus estudios al inicio de los años setenta, entre ellos Sandro Gorli, Francesco Hoch, Aimone Mantero, los cuales continúan enseñando y escribiendo. Bueno, casi todos, porque por ejemplo Manteo, es muy dotado, pero como su padre es millonario ya no ha hecho nada; en cambio Sandro Gorli ha formado muchos alumnos, algunos de los cuales nos son comunes, ya que de hecho los que trabajan más seriamente me los manda, como también lo ha hecho Alessandro Solbiati.

—Pero Solbiati es alumno de Gorli.

—Sí, Sandro Gorli fue mi alumno, y a su vez ha tenido sus alumnos, y luego estos han formado nuevos compositores, por ejemplo, Cristina Landuzzi de Bologna, que es alumna de Solbiati y ha sido también alumna mía en Siena, por lo que ya son tres generaciones. Así, no sólo soy abuelo, sino que ya soy bisabuelo. Hasta los discípulos de éstos últimos comienzan a venir conmigo, y entonces ¡soy tatarabuelo!

—Es prácticamente toda una generación.

—Piensa que ahora, actualmente, entre la "Academia de Biella", "Cívica Scuola di Milano", "Santa Cecilia di Roma", "Academia de Brescia", son aproximadamente ochenta alumnos, pero desde que he trabajado así, ya son cerca de ochocientos; entonces, si tú piensas que cada alumno a su vez enseña y tiene como promedio diez alumnos, son ya ocho mil, no es una generación, ¡es propiamente un ejército! (risas).

—Y alumnos extranjeros, ¿ha tenido muchos?

—¡Sí! ¡¡Ehh!! Comenzando con Ramón Encinar, alumno en los años setentas, que continúa escribiendo actualmente y ha llegado a ser un gran director. Después otros que tienen también mucha fama como directores, como Esa Pekka-Salonen por ejemplo, que ahora está en la Sinfónica de Los Ángeles con Carlo María Giulini. Después tantos otros que no puedo contar, norteamericanos, ingleses, noruegos, Magnus Anderson por ejemplo, un gran guitarrista que también vino a Siena, también sucede con los alemanes, holandeses naturalmente, comenzando con Jöel Bons del Nieuw Ensemble, españoles, tantos además de Ramón Encinar, en suma, no quisiera nombrar a todos porque me olvido siempre de alguno; han sido tantos y de diversas nacionalidades: daneses, finlandeses, escoceses, ingleses, franceses. Pero franceses no tantos, porque comienzan estudiando bien ya entre ellos, pues sus conservatorios son buenos, y muy libres: no tienen programas rígidos; cada conservatorio decide sus planes de estudio, y por lo tanto tienen buenas posibilidades de estudiar bien. Como Denis Cohen, que es director principal del Ensemble Intercontemporain, ahora que Peter Evös se fue a dirigir una orquesta inglesa, y

que Boulez, como presidente del IRCAM dirige en forma especial el Ensemble Intercontemporain, y graba discos. Así también Boulez, en otro período en que no se ocupaba mucho del Ensemble o ni éste ni el IRCAM existían todavía, al frente de la BBC London Symphony, y con otras orquestas francesas, ha dejado en todos lados una huella por su extraordinaria disciplina y lectura, que ya se han convertido en una importante costumbre.

—Y con otros compositores de tu edad y que ahora son maestros, como en el caso de Manzoni, ¿cómo ves que esté conformada tu generación en el ámbito educativo?

—Manzoni fue alumno de Orazio Fiume; tenemos cuatro años de distancia: él es del 31, y yo del 27. Ya había una diferencia cuando estábamos jóvenes, pero es en suma, la generación de Boulez y de Stockhausen. Boulez es del 25, Stockhausen del 28, Clementi del 25, Togni del 22, Maderna es del 20, del 31 es Castiglioni, Bussotti del 32. Es en el lapso de cinco años donde entonces se veía diferencia aunque ahora somos prácticamente coetáneos. Son los compositores de sesenta años.

—¿Tú ves que existen tantas diferencias entre una escuela y otra, es decir entre tus alumnos que vienen de países diferentes como Francia, España, Alemania, Italia, etcétera? Diferencias de una misma generación, ubicada geográficamente en lugares distintos, cuyos miembros piensan y componen utilizando métodos muy diversos. Para ser más claros, me viene en mente el curso de Siena del 90, donde era evidente una cierta tendencia al uso del color armónico y de la calidad tímbrica de los instrumentos, como una de las mayores preocupaciones entre los alumnos franceses, mientras que los compositores italianos piensan más en la relación estructural entre el material, es decir, en el uso de filtros, polarizaciones, contraposiciones, etcétera. ¿Distingues esa diferencia?

—Hay, hay una diferencia, pero una diferencia que no diría nacional, por ejemplo; en el tipo de programación sobre todo racional, sí: no es muy organizada en los italianos, a diferencia de los franceses, que programan todo desde el inicio. Tal vez será una influencia de Boulez pero no solamente: es la influencia de un racionalismo cartesiano que viene siglos atrás, mientras que los españoles son más similares a nosotros; sí son racionales, pero tienden a vivir momento por momento.

—A cambiar el código de acuerdo a la sección, manipular el material en forma diversa según la evolución de la obra...

—Sí, sí.

—¿Y los alemanes?

—Alemanes, la verdad es que no he tenido tantos, porque dependen de las escuelas. La escuela principal que diría es la de Friburgo, donde estudió Alessandro Melchiorre, por ejemplo, donde ha enseñado Klaus Hube, Brian Ferneyhough; es una escuela muy racional y programada. Después está también la escuela de Stutt-

Donatoni, fragmento de *O si ride* para doce voces solistas (1987), ed. Ricordi.

gart, como las escuelas de Leipzig, Hamburgo, Berlín y Essen, donde por ejemplo, Andreas Dohmen, que tú también conoces, tenía una formación muy politizada y a veces muy rígida y dura. Cuando Dohmen regresó a Essen, su maestro le dijo que veía la influencia de los italianos porque su música se había vuelto muy agradable. Como si fuera un defecto ser agradable. Aunque si él era programado, en el fondo no lo era tanto. Había aprendido a trabajar un poco con soltura y ahora como maestro lo continúa haciendo.

—Sí, y teniendo en cuenta el caso de Andreas, yo veo que no solamente había aprendido una forma de escritura sino que la escuela italiana había transformado también su forma de vivir; es decir, se había cortado la barba, había buscado una amiga, y se convirtió en una persona muy platicadora y simpática.

—¡Sí! ¡Figúrate!, sí sí, lo vi la última vez en Colonia, donde tocaron *In cauda*. Fuimos juntos a comer, a jugar, a reír; le hacía siempre burla porque iba al correo cuando no tenía novia y encontraba siempre alguna muchacha, pero de aquel barbón rojizo que era, con los pantalones de pijama a rayas y los huaraches... ahora usa camisa, corbata, no tiene barba, es como si se hubiera transformado en un "Bel Ragazzo"...

—Sí, se hizo un poco a la italiana.

—¡Se hizo un poco a la italiana!

—Y veo que hay mucho significado en esto; tú sabrás mejor que nadie la relación entre la forma como se vive y como se escribe.

—No hay duda, no hay duda. Cuando pasé el período de depresión de mortificación del yo, de mis teorías pseudo-místicas, pseudo-ascéticas; es cierto, las obras lo resentían en su escritura, porque eran obras muy codificadas. Piensa en *Souvenir*, piensa en *Etwas ruhiger in ausdrück*. El período terminó con *Duo per Bruno* que también estaba programado, codificado y todo, pero trabajado por años en modo represivo sobre la voluntad, el yo, la intuición, y en cierto momento, como un resorte, la intuición y la fantasía emergen. De hecho, después de *Duo per Bruno*, sí, emergieron, aunque también vinieron depresiones sucesivas porque trabajaba mucho, aún durante las noches, comía poco; donde trabajaba salía a las ocho y regresaba a casa a medianoche. Trabajaba doce, catorce, dieciseis horas al día, y es muy frustrante trabajar de esa manera, porque uno necesita también de las gratificaciones aún en la forma.

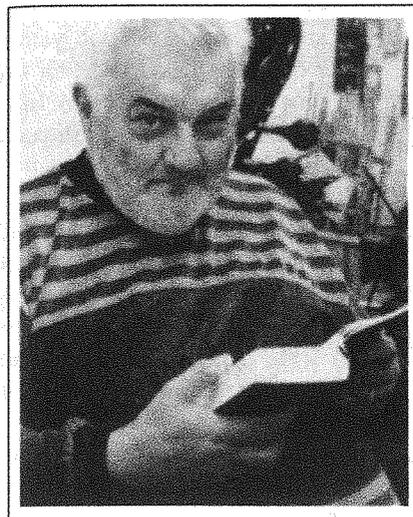
—Cuando trabajabas con el *Duo per Bruno*, concluía también uno de los períodos de tu vida ¿no es así?

—Sí, con esta obra terminaba el ciclo, después de lo cual viene otra crisis, en el 75 y que se retoma en el 76 con *Ash*, en el 77 con *Spiri*, y que es casi el último período, el penúltimo período, porque termina en el 83 con la enésima pequeña depresión que llegó al 84, 85, un poco como consecuencia del psicoanálisis hecho en el 81, 82. Y después, como decía antes, en el 87, cuando cumplí 60 años, finalmente he comenzado a estar bien, como estoy bien ahora. Del 83 al 90 se cierra el ciclo y ahora estoy en este otro ciclo que va del 90 al 97. Por tanto la crisis comenzó en el 72 a los 45 años y termina en el 97, a los 70 años.

—Y dime, ¿cómo han influido tus ciclos en tu actividad didáctica? Es decir, cuando pasabas por esos años de depresión y crisis, ¿de qué manera se manifestaba eso en tu relación con los alumnos?

—Sin lugar a dudas hay una influencia. Como yo mismo me influencio de todos, pero después dejando seguir un poco las actitudes personales, cada uno encuentra su camino. Si entonces era muy rígido, era también porque eran tantos los que habían estudiado mal. Ahora, con tantos buenos maestros como Manzoni, Gorli, Castiglioni, etcétera, las cosas van mejor y por tanto puedo hacer verdaderamente perfeccionamiento sea en Siena, Roma o Biella, y hay alumnos que ya son publicados antes de obtener el diploma, por tanto las lecciones no son coercitivas como antes. Las lecciones generalmente son una fiesta donde se come, se bebe, se fuma, se platica, se ríe, y eso da un tono alegre a la lección.

—Pero también se ve una cierta competitividad en sentido positivo. Te lo digo porque me consta: cuando algunos alumnos te mostraban sus composiciones despertaban la envidia de otros, que incluso se reservaban el mostrarte sus trabajos



Donatoni.

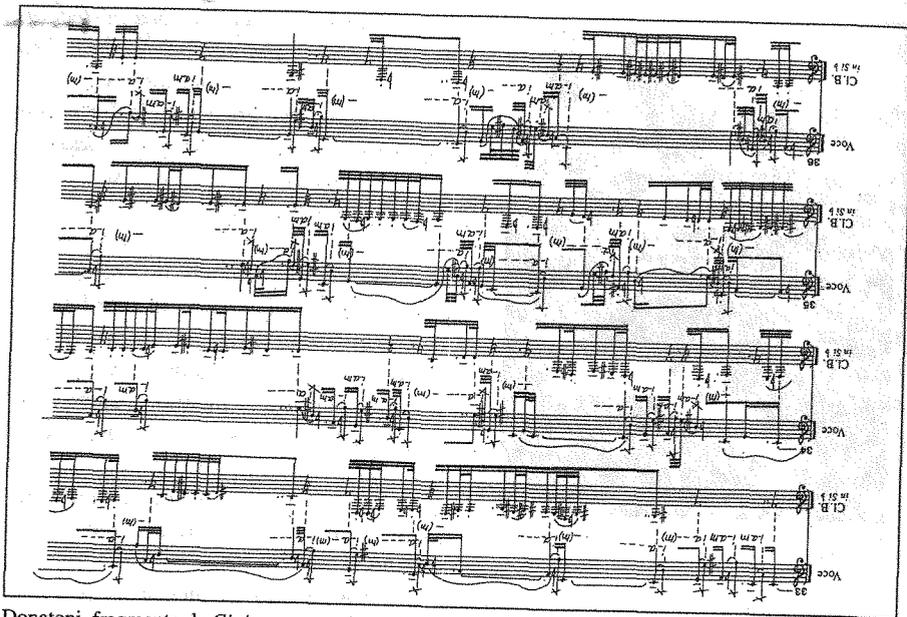
hasta la próxima lección para perfeccionar y arreglar sus composiciones. Era increíble ver el alto nivel de los compañeros y que una obra resultaba mejor que otra. Esa situación era verdaderamente estimulante, y creo que se trataba de una competitividad muy sana.

—Sí, muy sana, porque mira, yo nunca he visto, verdaderamente no recuerdo el caso en que haya existido la envidia, que es humanísima; diría que es positiva la envidia porque es envidioso el que siente al otro superior a sí mismo. Quiere decir que al mismo tiempo hay una autocrítica que hace pensar que yo soy menos bueno que el otro. Y de esta forma te da una autoconsciencia, quiero decir que en ese sentido la envidia no es negativa, pero de

cualquier manera no ha existido la envidia: siempre ha sido reconocimiento, y esto es bellissimo, y no es mérito mío sino de las personas individuales.

—Y de la persona en singular, que es lo más importante para un alumno de composición. Consideremos varios parámetros, que pueden variar desde su cultura general, su disponibilidad para aprender, su talento natural, que sea un instrumentista competente. ¿Para ti cuál es la cualidad más importante?

—Si es un instrumentista competente, mejor para él porque le servirá de ayuda; si nació con grandes cualidades no es mérito suyo sino de la naturaleza que fue generosa, y tampoco es mérito de la mamá o del papá, porque esas cualidades no vienen de ellos. Eso de tener fantasía e intuición es una cualidad inventiva que es instintiva y no se crea, no se hace, puede ayudar a imaginar, sí, pero no es la imaginación que hace al compositor. El único valor que reconozco es la capacidad de trabajar y la continuidad. Por eso cuando digo terco o "cabezón", no es que sea una crítica, es todo lo contrario: quiere decir que una cabeza grande contiene más cerebro y la continuidad de trabajo es lo mejor. Componer cada día como el sacerdote que dice misa a diario, y si tiene poco tiempo dice una "Misa Brevis". Así, si tienes posibilidad de trabajar solo media hora, un cuarto de hora, hacer una secuencia, tres acordes, mejor eso que nada. Quiere decir que si después debes estar fuera y no tienes posibilidad de trabajar, te puedes señalar como yo alguna vez hacía, un papel con el código, porque después no se recuerda, pero siempre, día tras día. Llegar a no sentirse bien si todos los días no se trabaja al menos ese poco. De hecho los tra-



Donatoni, fragmento de *Cinis*, para voz femenina y clarinete bajo (1988), ed. Ricordi.

bajos pequeños me los llevo siempre de viaje y como duermo poco, desde las cinco a las ocho de la mañana, puedo siempre trabajar porque traigo conmigo la máquina del café, el café, leche y todo, porque a esa hora no encuentras ningún café abierto.

—Entonces ¿te sucede que solamente cuando ya trabajaste estás tranquilo y en paz contigo mismo?

—Sí, así uno ya está en paz.

—Ahora dime que es lo que tratas de encontrar cuando miras la partitura de un estudiante. Yo veo que haces un poco una radiografía no solamente de lo que está escrito sino que sobre todo tratas de entender el proceso de cómo fue escrito. Entendiendo el material, el código utilizado y cómo lo lleva adelante en la obra, y que con una rápida mirada puedes distinguir ciertos momentos interesantes en la composición e incluso detectar dónde uno se ha encontrado en dificultad.

—Eso viene de la larga experiencia de tantos años. Sucede muchas veces que donde veo algo, señalo con el dedo, siento que hay algo que no va bien, no sé por qué, no sé qué cosa sea, pero olfateo, percibo que aquí estaba en dificultad y casi siempre me dicen: “¡Ah!, sí, es verdad, porque aquí no sabía cómo continuar adelante”.

—Pero ¿qué es lo que buscas en la partitura de los alumnos? ¿Qué esperas encontrar?

—La claridad, la precisión de la escritura, la técnica, y la imaginación que van juntas; después el sentido de la forma que generalmente es lo último que consiguen los jóvenes. También la concisión, porque muchas veces uno se atasca, pero muchas veces también los buenos alumnos me influyen, por ejemplo en *Cloches*, hay un episodio de las espirales que estuvo influido por Dohmen.

—¿De qué manera te influyó?

—En aquel período él estaba haciendo su primera pieza para orquesta. Entonces Dohmen no podía salir de un punto y continuaba haciendo espirales y espirales. Eso me ha influido y cuando lo había escrito se lo hice ver explicándole: “Estos espirales tienen una direccionalidad, van del grave hacia el agudo, del agudo hacia el grave, luego cuando llegan al grave se condensan, luego se dispersan, después se desarraigan, y en suma, hay una direccionalidad al interior, pues aún si son espirales siempre se pueden hacer coincidir, estirar y hasta cortar.

—Tomando en consideración la larga experiencia que en estos años has tenido, ¿en cuánto tiempo se logra transmitir algunas de las ideas fundamentales de tu didáctica a tus alumnos?

—Mira basta a veces un mes, como sucedió con Giuseppe Sinopoli, que estaba listo, y que aún si en un principio me frecuentó poco, pero también era prácticamente autodidacta, hasta casos en los que digo ¡Basta! ¡basta! ¡basta! ve por cuenta tuya, y continúan viniendo. Dohmen mismo, que estuvo 6 ó 7 años. Pero se llega a un momento en el cual termina el entrenamiento y el alumno debe abandonar al maestro para seguir y hacer su propio camino.

—Tú has visto durante tu larga actividad como maestro muchos alumnos que han tenido una formación como autodidactas. ¿Cómo consideras éste tipo de autotrendizaje?

—De autodidactas existen muchos tipos; el más inteligente sabe trabajar muy bien. Porque el autodidacta de alguna manera manifiesta su desconfianza en un guía, pero su guía son las partituras de los demás, y entonces se aprende de estas partituras. Inicialmente se puede hasta copiar de las partituras ajenas. Pero no copiar como hacen los coreanos en forma textual, sin modificar nada.

—Digamos, copiar el gesto, la direccionalidad, el tipo de uso instrumental, en ciertos pasajes.

—Sí, copiar el concepto, la direccionalidad formal. Pero no fotografiar. Había un coreano que se llamaba Guisepppe Choi, que venía a Biella y ha continuado por tres años, y que conocía solamente una partitura *About*, antes de transformarse en *she*. Y ha continuado haciendo *About* por tres años. Pero los coreanos, menos aún que los japoneses, de cualquier manera no entienden tanto los procesos, ellos fotografían y nada más. Yo le explicaba que *About* venía de ciertos procesos y le preguntaba entonces: “Dime los procesos por los cuales llegaste a esto en tu partitura”.

Pero la idea misma del proceso no la entendían. Además de Chol, otro alumno bueno, pero así como llegó se fue después de estar en Siena y en Roma, fue Tomoyuky Histome, que me mandó entonces una pieza para cinco marimbas y siguió escribiendo para cinco marimbas durante tres años, y era tremendo, porque después los orientales responden siempre inclinándose diciendo que sí. Y su sí es una especie de gruñido ¡Huia! ¡Huia! y continuaba siempre así. Mira, yo no entendía por qué gastaba tanto dinero para venir a Europa a estudiar, pero después comprendí que para ellos venir a Europa significa teñirse a la energía del Occidente como nuestros griegos iban al jardín de los Esperidi, ¿no?, las manzanas de oro. Su concepto es así, porque después cuando regresan y han tomado la energía del Occidente, comienzan a enseñar. Tomoyuky enseña en tres o cuatro escuelas y ha continuado escribiendo la misma obra y tal vez fue el más bravo. Pero la diferencia, es decir, el concepto de evolución no lo tienen, es como enseñar a un antiguo egipcio las palabras. Son civilizaciones frías, inmóviles. Son modernos y tienen todavía la antigua idea del alto. Para ellos todo el mundo se debe fotografiar, como en aquel relato de Borges, donde uno hace un mapa en que al final nada debe faltar y debe ser tan grande como el mundo. Porque un mapa donde esté esta biblioteca y donde estén todas las palabras que están escritas en los libros, debe de ser tan grande como el mismo mundo.

—Por último, pensando en la posibilidad de transformar el método de enseñanza de la composición en forma que sea eficiente y que verdaderamente pueda dar la formación necesaria a los aspirantes a la composición, ¿qué elementos, materias, asignaturas, según tu experiencia se deberían enseñar? ¿Cómo debería ser este modelo de escuela, de proceso didáctico?

—Teoría y solfeo me parece que son indispensables, análisis también, un poco de instrumentos de todas las familias; conocer la música tonal es importante, conocer los acordes en todos sus tipos, las formas musicales, conocer Bach, el contrapunto; analizar a partir de las partituras, porque analizar solamente no sirve mucho si no es sobre las partituras mismas, y comenzar a componer en un lenguaje contemporáneo. Bach mismo escribía las 23 piezas fáciles. Componer en modo muy simple para niños, que no es tan fácil como se piensa. Pero componer piezas pequeñas, pequeñas, pequeñas. De una página como hice con Riccardo Piacentini. Tomando un instrumento, después otro instrumento, y en tanto se aprende a usar otro instrumento. Con Castagnoli en Torino era diferente porque él estaba ya preparado, pero con Piacentini, que era considerado un alumno excepcional en el conservatorio, y que creía lo que le enseñaban en el conservatorio, tuvimos que empezar desde el inicio.

—A veces se pierden tantos años y tanta fuerza e interés en los conservatorios...

—Sí, es verdad, sobre todo con un mal maestro. Pero ahora aquí en Italia hay



Donatoni en la Academia Chigiana, Siena, 1992.

Donatoni, fragmento de *O si ride* para doce voces solistas (1987).

buenos maestros empezando por Gorli, Corghi, Manzoni, Castiglioni, etcétera, pero siempre es cierto que se necesita una buena guía para llevar al alumno por un camino adecuado.

—Yo he visto en estos años que aquí en Italia has hecho una escuela que ahora ya se comienza a percibir, y donde algunos de tus alumnos comienzan a sobresalir. Por darte un ejemplo, en el concurso de composición de la Fundación Gaudeamus en Amsterdam, que está considerado como uno de los más importantes a nivel mundial, de los finalistas, que son siempre diez, cinco de ellos, a veces siete, son alumnos tuyos.

—Es porque son bravos.

—Sí, pero ¿había sucedido un fenómeno parecido en Italia durante estos últimos decenios, es decir que se pudiera formar un tipo de escuela y pensamiento de alguna manera orgánica y que permitiera un ulterior desarrollo de los mismos compositores cada uno de acuerdo a sus propias convicciones, pero partiendo en cierta forma de una misma matriz? En otras palabras, ¿cuando tú estudiabas había algo similar?

—No... No, porque en los conservatorios se estudiaba peor que ahora. Después todas eran personas así: en Milán los maestros hacían canciones del Piemonte, que nunca tenían ejecuciones. En Bologna tuve de maestro a Liviabella, que ahora no

se recuerda ni quién sea. Era alumno de Respighi, ya te puedes imaginar. En Roma la única cosa positiva fue el contacto con Petrassi.

—¿Entonces en Italia no había un punto de referencia en la didáctica?

—Bueno, era todavía el tiempo en que Messiaen enseñaba.

—Sí, pero en París.

—Messiaen sí que fue un gran maestro, basta pensar en Boulez, en Stockhausen y tantos otros alumnos suyos. Maestro era también Castelnuovo—Tedesco, y también Paul Dukas y Nadia Boulanger, que tuvieron una gran cantidad de alumnos.

—De hacer el curso en México, de acuerdo a las experiencias que has tenido con tus alumnos de este país, ¿Qué esperas encontrar?

—Bueno, yo no hago programas, depende de las personas que vengan al curso. Imagino que habrá jóvenes que se dedican más a la música popular o más bien de origen étnico. Y pienso que con lecciones colectivas haciendo palanca sobre los más preparados, los demás poco a poco podrán seguir y tal vez algunos tendrán suficiente con mediodía, otros con todo el día de lección: los ejercicios estrictamente técnicos en la mañana, de manera de no cansar a los otros porque seguramente algunos no tendrán necesidad de hacer ejercicios en el pizarrón. En Francia, cuando daba mis lecciones, hacíamos algunos ejercicios que consistían en que yo daba un fragmento y lo desarrollaba por mi cuenta y después, como tarea, cada uno separadamente iba adelante y al día siguiente me mostraban cómo habían desarrollado el mismo fragmento. Es un óptimo ejercicio y sirve mucho porque el alumno ve que una misma secuencia puede tomar caminos completamente diferentes.

—A veces basta sembrar esa idea, ese principio, para ver al año siguiente qué nueva cosa ha nacido.

—Sí, pero naturalmente se necesita que alguno se quede ahí para guiar por lo menos una vez cada quince días o una vez al mes, para poder controlar y continuar la obra hasta el año próximo, porque de otro modo, aun si el curso dura un mes, de año en año es suficiente tiempo para olvidarse de todo.

—Sí, algunas cosas no se pueden entender o asimilar si no es con un trabajo continuo y bien orientado.

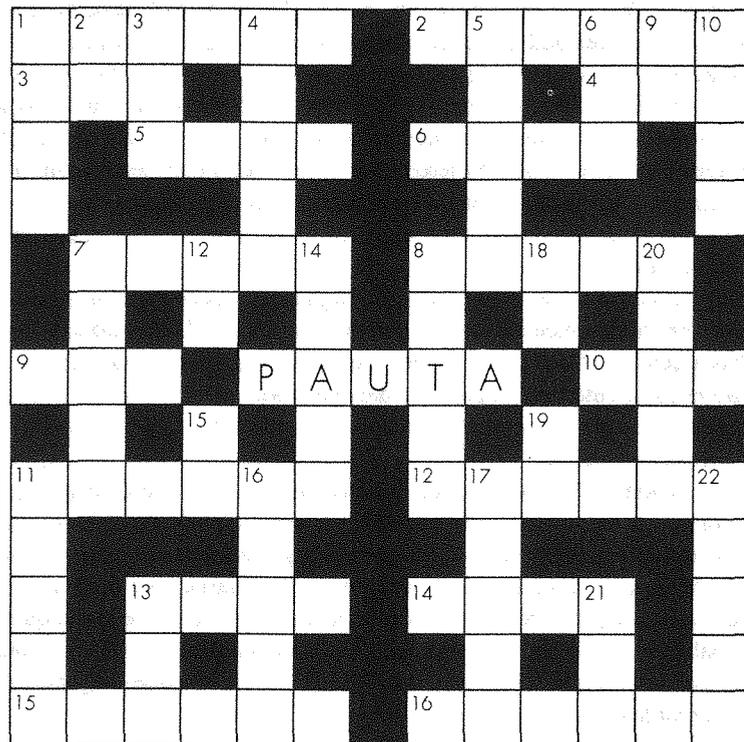
—Siena funciona muy bien porque es muy intenso y dura dos meses, y siendo lecciones diarias y viéndonos aún en la calle de esta pequeña ciudad, compartimos intensivamente la experiencia. Y creo que es importante realizar este curso en la ciudad de México, en el interior de una ciudad universitaria, conservatorio o escuela de música, de manera que el lugar sea pequeño, para no perderse en quince millones de habitantes y de alguna manera poder reencontrarnos en varias situaciones.

—En poco tiempo, nos reencontraremos en Siena, espero que tengamos ocasión de hablar de tantas otras cosas.

—Así lo haremos.

CRUCIPAUTA*

(Preparado por Mario Lavista)



HORIZONTALES:

- Instrumento de aliento.
- Lo que no hacen algunos músicos y orquestas.
- Forma poética y musical del Medioevo.
- Resonancia.
- Música más escuchada por la juventud mundial.
- Baqueta usada generalmente para tocar el bombo.
- Registro de órgano de los llamados de mutación (transpositores).
- Colaborador de "Notas sin música".
- Uno, due y ...
- Siglas de una prestigiada escuela de música.
- Famosa orquesta de cuerdas italiana.
- Tocar en un tiempo estricto.
- Instrumento medieval de aliento.
- Genial compositor cuya muerte fue provocada por la picadura de un mosquito.
- Canto a la Virgen de los Dolores. Han compuesto célebres obras de éste género: Pergolesi, Verdi, Rossini, Poulenc.
- Título de una ópera de Verdi, ópera de Rossini y obertura de Dvořák.

VERTICALES:

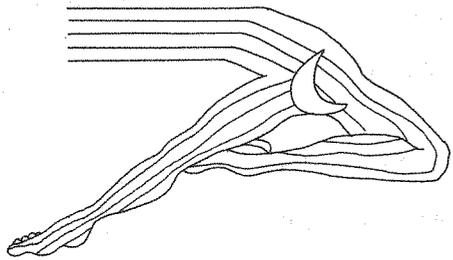
- Bemol en inglés.
- Sexta nota de la escala diatónica.
- Aire, en inglés.
- Término que indica en un parte orquestal que el instrumento no participa en una larga sección o en todo el movimiento. Única indicación que aparece en "4'33" de John Cage.
- Nombre que se le da a cada división del periodo musical.
- Prefijo utilizado antes de "clasicismo"

o "romanticismo" para indicar la vuelta a un estilo anterior.

- Célebre pianista chileno.
- Marcar el compás.
- Iniciales del nombre y apellido de un pianista mexicano actual.
- Compositor italiano cuya celebridad radica en su música para cine.
- Colaboradoras de una sección de esta revista.
- Nombre antiguo de la primera nota de la escala diatónica.
- Palabra de un título raveliano.
- Célebre constructor italiano de instrumentos de cuerda.
- Séptima nota de la escala diatónica.
- Palabra italiana en femenino que se usa para indicar a un instrumento que debe seguir o acompañar a un solista, por ejemplo, la voz.
- Compositor francés, autor de *Escalas y Cinco canciones de Don Quijote*.
- Tercera nota de la escala diatónica.
- Igual al número 12 vertical.
- Palabra italiana que acompaña al calderón para indicar que su duración es mayor.
- Primeras tres letras del apellido de un compositor mexicano recientemente fallecido.
- Primera palabra del título de una obertura de Tchaikovsky, un poema sinfónico de Berlioz y un ballet de Prokofiev.

* Los primeros tres lectores en resolver este crucigrama musical y enviarlo a: PAUTA, Río Magdalena 98-B-23, Col. Tizapán-San Angel, México 01090, recibirán discos compactos y publicaciones musicales como premios. La solución y los nombres de los ganadores los daremos a conocer en nuestra próxima entrega.

POLIFONÍA ES TAREA



JÖRG HERCHET

Traducción de Rutilo Silva

El tiempo y el espacio son las dimensiones en que se lleva a cabo la actividad del hombre. Tan es así que parecería que ellas atan la concepción humana. La existencia de estas dimensiones no es absoluta, sino relativa, como lo prueba de un modo cada vez más irrefutable la ciencia moderna desde Einstein. Si el hombre concibe como su más alta finalidad el penetrar en los supremos secretos de su existencia, defendiendo el rango de éstos y abriéndose a ellos, entonces le corresponderá al artista el materializar esos deseos, el transformarlos en parte de la experiencia.

Como el tiempo y el espacio no son dimensiones independientes del haber o existir, sino que sólo están dadas si algo es, el arte tiene que crear como primer paso la relación de ese algo con el haber o existir, transformándolo en parte de la experiencia. Pues la apariencia de que lo espacial pueda existir independientemente del curso del tiempo es engañosa: en donde la percepción humana verifique detención siempre se llevará a cabo un movimiento; lo contrario demostraría el concepto, ya en sí como imposible, de que lo temporal existe sin espacio. Dentro de la concepción del tiempo que sólo es imaginable como agitación, un punto sin espacio al moverse tendría sin duda que perderse en la nada absoluta o bien generar una línea, y ya con ello crear lugar y espacio. Luego entonces, todo lo que es tiene uno que imaginárselo en el espacio: lo inmaterial o espiritual y lo anímico o intelectual como físico, pues todo aquello que es adquiere su identidad sólo a través de su relación con su alrededor. La existencia de ese algo sólo puede concebirse en el espacio, ya que una relación crea o presupone un sistema de referencia estable que siempre tiene que pensarse dentro de las dimensiones de un recinto (físico, espiritual, intelectual). Ciertamente, las relaciones siempre tienen que pensarse temporal-

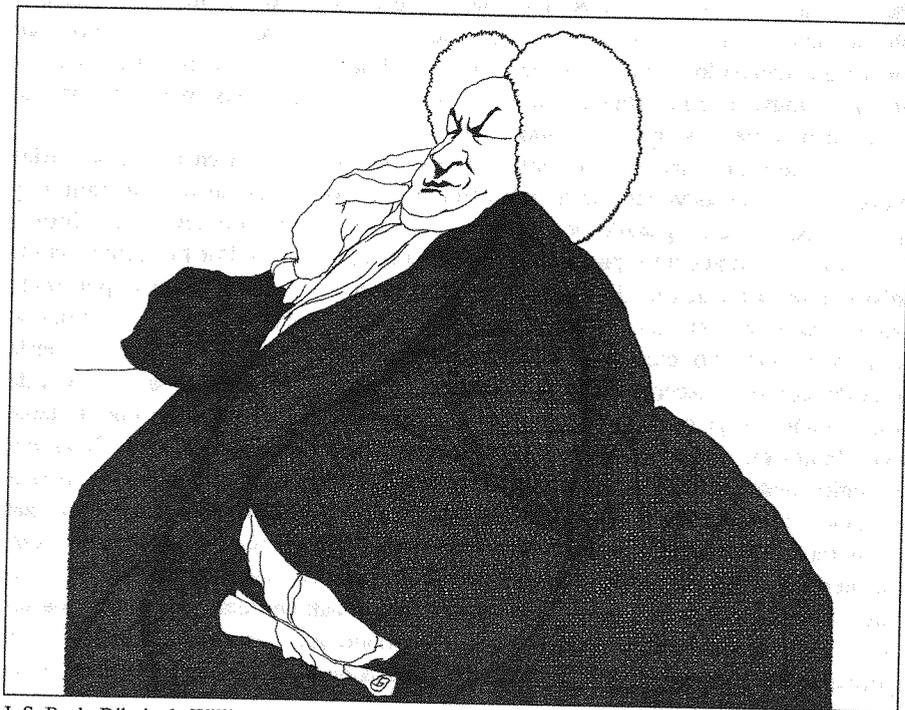
mente; ellas sólo están presentes cuando se llevan a cabo, y ese acto es una consumación temporal.

El cuadro que crea un pintor intensifica aparentemente la ilusión que se plasma en el espacio y existiría fuera del tiempo; sin embargo, el sistema de referencia lo transforma en parte de la experiencia como un algo en movimiento, lo cual infiere un lapso de tiempo. Del mismo modo que el pintor elabora los cuadros uno tras otro, así también el espectador tiene que revelarse a sí mismo el todo —que es una agitación de estructuras— a partir de los detalles, y reconocer la estructura como desarrollada.

No así con el músico, pues la música sólo tiene la apariencia de suceder en el tiempo, esto es, fuera del espacio. Sin embargo, los sonidos por sí solos, como fenómeno acústico, presuponen ya el espacio físico que pueden recorrer las ondas sonoras, y la sucesión de los sonidos sólo se registra si uno no se pierde en la percepción presente, es decir, si se evoca al sonido que se extingue. La percepción temporal se espacia mientras que el evento pasado así como el actual sean conjuntamente parte del conocimiento; sin ese espaciamiento lo extinguido no sería concebible como algo que contrasta con lo que en el acto suena. Pero la evocación lleva la cadena de sucesos sensoriales hacia el espacio de lo espiritual e intelectual. Por lo tanto, el músico en su trabajo tiene que hacer acontecer en la memoria en primera instancia lo espacial, lo que sucede en el tiempo. Las dimensiones espaciales de la música se manifiestan en la estructura como en un sistema de referencia que sensorialmente se percibe como *polifonía*.

Con el término especial polifonía —modo de composición en líneas de varias voces en las que las voces individuales representan por sí mismas formas rítmicas y melódicas...— se ha ganado poco, pues el contenido de la definición de polifonía tiene que ser adquirido y profundizado por cada compositor. Por lo menos toda la historia de la música medieval puede considerarse como historia de la polifonía; sin embargo, con el canto gregoriano no hay que partir de los detalles —salmódica, himno, responsorio, etc.—, sino del total de la forma, es decir, de la misa y de la oración como lo hacen constar el gradual y la antifonía. La inmensa polifonía de todo el año litúrgico sólo se explica en el terreno musical de manera muy limitada, pues la liturgia ha dado estructura al canto gregoriano fuera de la música. Solamente siglos después Johann Sebastian Bach despliega esa polifonía en sus composiciones autónomas de gran trascendencia. El que la obra de Bach se tenga que nombrar justamente aquí lo exige la totalidad de su polifonía, la cual puede medirse mediante la proporción dialéctica de unidad y diversidad. Sobre todo en las fugas se observa ese desplome de unidad y diversidad; del tema se generan los sujetos así como también las nuevas formas. De modo que el tema es, por así decir, el germen que se propaga en el tiempo, y la unidad brota de él y con él como de un

manantial abarcándolo todo. A esa unidad gestante corresponde la unidad hecha, espacial, cuyo aspecto temporal no entra en la conciencia: la unidad que integra lo diverso y reúne a un todo consumado. Esta unidad es tanto más espaciosa, extensa y aglutinante cuanto más diferentes y universales al mismo tiempo que temáticas sean las formas y la armonía obtenidas de la modalidad y de la funcionalidad, así como también de sus fuerzas (algún tercer sujeto que se derive directamente del tema se le encuentra nuevamente y con bastante semejanza en otras fugas derivadas de otros temas). Con base en una comprensión universal de un cosmos cerrado, de un sociedad jerárquica dispuesta en capas y de una pirámide existencial translúcidamente ordenada, pudo desarrollarse la polifonía clásica hacia una estructura estable como lo refleja por ejemplo, la tonalidad. Tal comprensión universal se ha perdido en estas fechas debido a que tanto la inmensidad del universo como la seguridad (rehusante inestabilidad) de las relaciones sociales, y la impalpabilidad de lo absoluto han sido reconocidas, y se han convertido en el contenido de la experiencia diaria. Actualmente ya no es posible fijar algún criterio a partir del cual se pudiera ganar una perspectiva espacial. De ser así, esto posibilitaría y exigiría una profunda comprensión sobre el significado del tiempo, pues tanto el hombre de la

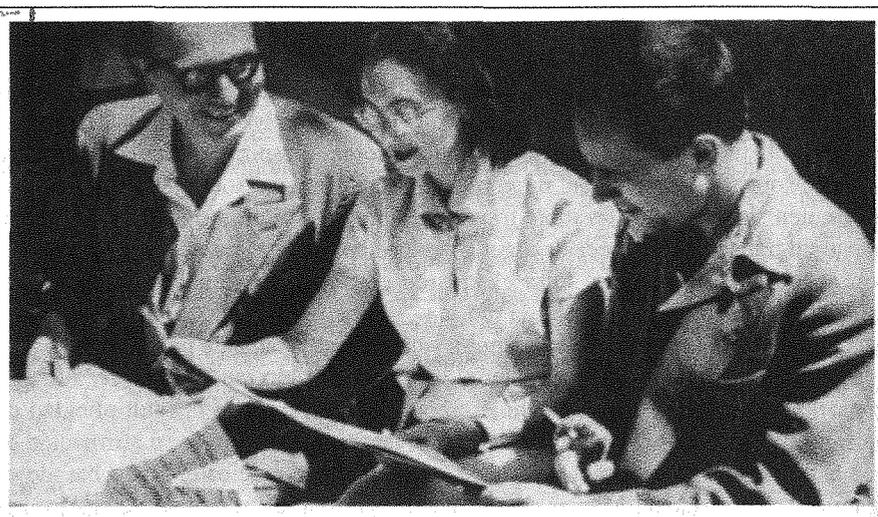


J. S. Bach. Dibujo de William D. Bramhall, Jr.

Edad Media como el de la Antigüedad se sabían seguros de lo absoluto. Un absoluto que como la divinidad está más allá del tiempo y del espacio. Por consiguiente, el hombre sólo experimentaba del tiempo la transitoriedad de lo terrenal o mundano, de lo natural, de lo esencial. En tanto que para el hombre moderno el tiempo — y con ello la transitoriedad— también domina sobre lo espiritual, es decir, sobre su espíritu, sobre su concepto del mundo y consecuentemente sobre su todo. Así que, para quien sin apoyo es llevado a través del tiempo, este último es simple y llanamente un transcurrir y carece de alguna perspectiva, pues el pasado y el futuro sólo son aspectos del presente. Para el músico esto significa que ya no tiene que relacionar lo temporal —esto es, la música— a una unidad fija, cerrada, y en perspectiva, sino que tiene ante sí una amplia y casi infinita gama de posibilidades.

Esa problemática ya se escuchaba al cambiar de siglo cuando Gustav Mahler, como lo relata Natali Bauer-Lechner, veía con entusiasmo a la multiplicidad de músicas de feria como **verdadera polifonía**, testimonio de ello es su afirmación de que la polifonía se siente tanto más rica entre menos se perciba el factor basado en la unidad. No obstante, Mahler enlaza aún en su obra la diversidad de sus formas por medio de una armonía, la cual a los ojos de algunos contemporáneos parece estar arraigada en la tradición. Por consiguiente, la armonía a menudo es más general, es decir, menos diversa que otras regiones de la estructura, y justo a través de esa diferencia se establece el ligamento con una unidad que desde luego no puede estar en sí totalmente equilibrada. En cambio, en la *Sinfonía Hollidays* de Charles Ives se manifiesta la protesta inconsciente contra el principio de formalidad homogéneo que amenaza con ahogar la diversidad sensorial. Pero en tanto la diversidad en la composición no sea homogénea, y por consiguiente directamente difusa en el espacio, la problemática adquiere una gravedad total, pues en ese instante la multiplicidad se da en forma de diferencias espaciales. Consecuentemente, deja de ser necesario el recordar la multiplicidad y la música cae en lo arbitrario: en el popurri se ha dejado ya de proyectar una estructura espiritual (inmaterial), y así la mera sucesión sensorial produce un espaciamiento de lo temporal, impide el desenvolvimiento de las fuerzas psíquicas a través de la manía por el material en boga. Esto conduce a que el espíritu susceptible del orden engendrado se dirija hacia un vacío. Por otra parte, la música a una sola voz ya se puede escuchar como polifonía; el siguiente ejemplo elemental es una muestra:





Olivier Messiaen, Ivonne Llorca de Messiaen y Pierre Boulez en Darmstadt, 1950.

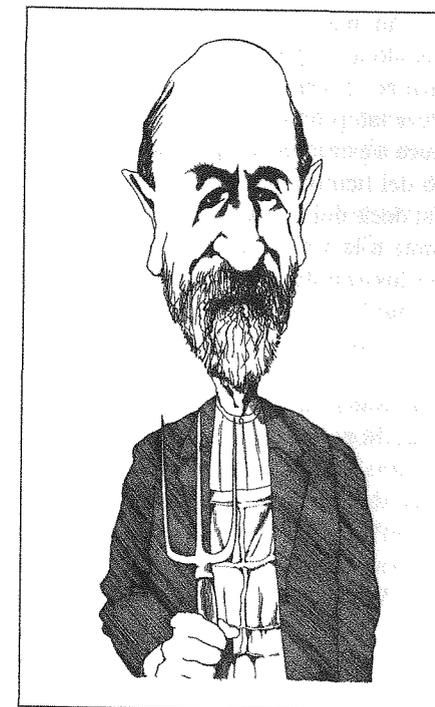
Cuatro ostinati se superponen: El grupo de alturas abarca 4 unidades, los rítmicos 5, los dinámicos 6 y los de tonalidad 7. El análisis de Olivier Messiaen "Repris par intervention" del *Livre d'Orgue* muestra qué tan diferenciados se pueden tocar recíprocamente y hasta el final lo espacial y lo temporal en una sola voz. Pero sin lugar a dudas, la polifonía se desarrolla por excelencia primeramente en la superposición de estructuras lineales. Ciertamente a diferencia de antes, la polifonía manifiesta hoy en día su carácter temporal de un modo mucho más claro. Las estructuras en sí ya han dejado de formar una unidad cerrada, y muestran el camino hacia lo infinito al derrumbarse en un sonido individual sin relaciones o en un cúmulo —comparable tal vez al colapso de las estrellas en agujeros negros—; sólo en ese caso las estructuras son por lo general auténticas pues se crean a sabiendas de su deficiencia, en otras palabras, junto con su verdadera o posible aniquilación consumada. Esto significa que el sonido individual y el cúmulo o cluster se enfrentan como extremos, a pesar de estar revestidos justamente a causa de la carencia de relación de uno con el otro. El sonido individual es elemento, y contiene antes que todo la posibilidad de aparecer junto a otros elementos en relaciones muy diversas. Mientras que el cúmulo se debe pensar como el producto final de una multiplicidad de relaciones que crecen al infinito, esta multiplicidad —al igual que lo infinito— ya no permite percibir lo individual y por consiguiente ya no revela ningún esquema de referencia.

La estructura define al elemento particular por medio de un número finito de re-

laciones, las cuales lo generan o bien lo contienen. Por esta razón la estructura sólo puede generar al elemento particular dentro de lo finito mas no dentro de lo infinito: un número infinito no da lugar a algo fijo pues lo uno invalida lo otro. De modo que la aniquilación o supresión se debe de incluir en la composición actual, esa aniquilación es un proceso temporal y, en el momento en que se revela el carácter efímero de la estructura, el tiempo entra en la conciencia de un modo mucho más sólido.

Naturalmente, el conocimiento de las innumerables posibilidades estructurales muestra cada planteamiento formal, de relación o de orden, como un acto arbitrario. Por consiguiente, el artista se enfrenta al problema en virtud de lo infinito —en virtud también de las posibilidades infinitas en el tiempo y en el espacio— y de lo finito de su propia capacidad de encontrar para una forma de vida un orden espiritual, una obra..., que sea más llena de sentido y mucho más complaciente que otra decisión cualquiera.

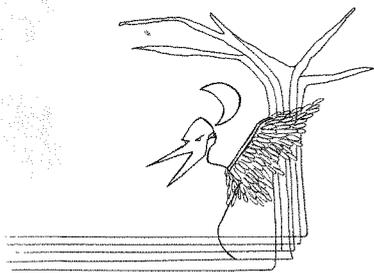
El problema sólo tiene solución mientras lo finito se plantea en relación con lo



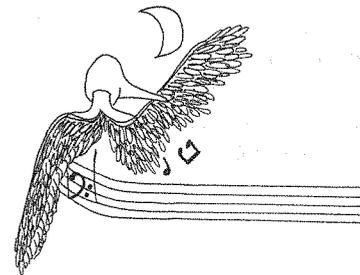
Gustav Mahler y Charles Ives. Dibujos de William D. Bramhall Jr.

infinito: pero eso sólo es posible en lo peligroso, pues las religiones muestran cómo la relación de lo finito a lo infinito se puede comprender espiritualmente y vivir de manera práctica. Por ejemplo, el cristianismo enseña que Dios, infinito e inconcebible, se ha trasladado a lo finito y ha fundado con ello una jerarquía que ni desaparece en lo infinito ni absolutiza lo finito, sino que lleva lo finito hacia lo infinito.

Yo no puedo comprender ni hacer arte como algo totalmente diferente a lo religioso. Eso significa para mí, como compositor, que la polifonía es la única forma creadora adecuada a la concepción del mundo actual. Así que, la música es más polifonía entre más ingeniosamente se entrelacen sus relaciones, tanto que la polifonía tiene que estar naturalmente ordenada mediante la porción que se evade de la fijación racional. En otras palabras, entre más abarca una obra en tiempo y espacio tanto más se revisten las estructuras unas con otras. El anhelo surge después de una diversidad cada vez mayor, pero los elementos individuales logrados a través de la diferenciación se aniquilan uno al otro al sonar simultáneamente como consecuencia de la limitada facultad perceptiva. Hoy en día, la polifonía al intensificar la percepción de la dimensión temporal conduce también a una percepción de lo espacial mucho más profunda, pues permite esencialmente una diversidad más diferenciada debido a las posibilidades apenas limitadas de plantear estructuras. Pero al mismo tiempo, el camino queda franco para recorrer y hacer estallar el recinto del orden. Pues tan pronto penetre el movimiento en lo infinito el esquema del espacio se reduce a estructuras superfluas. Esto obviamente equivale de nueva cuenta a un triunfo del tiempo, pues la destrucción del espacio cerrado sucede en el tiempo, y por así decir deja a un lado al impetuoso tiempo vacío. Con base en un principio semejante a la verdadera eternidad transcurre lo sensorialmente perceptible, y a través de los sonidos se puede conocer lo que es enteramente diferente. **Polifonía es tarea.**



LA MÚSICA DE LOS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS JÓVENES



CORIÚN AHARONIÁN

La Revista Musical Chilena publica en sus números 177 y 178 la primera parte, correspondiente a los años 1987 a 1989, de una pomposa "Bibliografía musicológica latinoamericana", de la que se responsabilizan institucionalmente la Asociación Argentina de Musicología y la Revista Musical Chilena. Lo pomposo del título se diluye apenas se observa con un mínimo de atención el contenido de la doble entrega.

La Revista Musical Chilena tiene una trayectoria prestigiosa de 46 años y es dirigida por una figura que se ha hecho merecedora de gran respeto: el Dr. Luis Merino Montero. Digo esto, porque sorprende que tanto la revista como su director hayan dado su respaldo a una empresa tan poco seria, y que el editorial de la primera entrega rinda homenaje a una de las figuras más controvertidas de la vida musical latinoamericana: la argentina Alicia Terzián.

Aparece como responsable de la "Bibliografía" el musicólogo argentino Dr. Gerardo Huseby, con el título de editor general, asistido por su esposa Melanie Plesch como secretaria editorial, y por los jóvenes Rosana Legaspi y Bernardo Illari como miembros del comité editorial. La ficha técnica de presentación enumera representantes nacionales de diez países, de los cuales luego aclara Huseby —en la "Presentación", cinco páginas más adelante de aquella enumeración— que sólo seis entregaron sus materiales (Argentina, Bolivia, Chile, México, Perú y Puerto Rico).

Faltan pues demasiados países como para que la bibliografía en cuestión se permita autodenominarse latinoamericana. ¿Cómo se pretende representatividad latinoamericana eliminando totalmente a Brasil? ¿Cómo se permiten los responsa-

biés de este intento el evitar a Cuba? ¿Se trata de una opción política? A juzgar por las extemporáneas intervenciones del Dr. Huseby en diversos congresos, no sería de extrañar que así fuese. Y lo más grave de la situación no es que falten países, sino que ni siquiera los existentes han sido correctamente cubiertos. Algunos autores y algunas publicaciones importantes (como Pauta), por otra parte, parecen haber sido intencionalmente excluidos.

Corresponde esta alerta, por cuanto muchos estudiosos distraídos pueden tomar por plenamente válida esta pedante y frustrada "Bibliografía musicológica latinoamericana". Por el momento, sólo vale como un plausible primer aporte con miras al futuro.

Introducción: de 1977 a 1992

En 1977 fui invitado a participar en un Simposio Internacional de Compositores en Brasil, en la ciudad de São Bernardo do Campo, donde tuve a mi cargo una conferencia sobre la "Situación de la creación musical en América Latina". Pasados 15 años, invitado a hacer esta exposición acerca de la música "cultura" (o "artística" o "erudita" o "docta") de los compositores latinoamericanos jóvenes, resulta curioso releer el planteo de aquel entonces.

1977 permitía hacer un balance de lo ocurrido en los últimos diez años y determinar tendencias en la creación de los compositores jóvenes. Pero los compositores que eran jóvenes en 1977 no son jóvenes en 1992. Quienes tenían 35 años entonces tienen ahora 50 y son "señores mayores".

¿Qué pasa hoy con los jóvenes de hoy, con los compositores, digamos, menores de 40 años? Por otro lado, ¿qué pasa con los cincuentones? El planteo de 1977, ¿fue demasiado optimista?

Suele afirmarse que el empuje creador cedió en la década de los ochenta, tanto en el campo culto como, también, quizás, en el popular. Y esto, de ser así, sería muy grave. Si fuera efectivamente así, ¿por qué ocurrió?

¿Quiénes son los jóvenes compositores?

Se plantea un problema metodológico: ¿cómo establecer generalizaciones sobre los compositores jóvenes de América Latina? Es obvio que toda teorización sobre situaciones creativas implica una previa toma de partido acerca de cuáles son las obras significativas y quiénes son sus autores. La asepsia es aquí imposible, y me importa dejarlo bien claro. Sólo puedo determinar tendencias, corrientes, lineamientos, coincidencias, si parto de un conjunto de materiales a los que considero representativos de lo que se compone en nuestros países. Pero mi opinión al respecto ya significa inclusiones y exclusiones. Todo momento histórico presenta



Javier Álvarez, comienzo de *Recintos* (1980) para conjunto de alientos.

creadores más o menos inquietos, más o menos arraigados, más o menos vanguardizantes, más o menos conservadores. No parece adecuado determinar tendencias con estos últimos, al menos dentro de los límites de tiempo de una ponencia.

Si bien un estudio de tipo estadístico permitiría la inclusión de todos ellos, presentaría otros problemas de elección de sujetos, como la determinación de umbrales cuantitativos: ¿se incluyen los autores de menos de tantas obras?, ¿alcanza con haber estrenado una obra para ser incluido en el estudio?, ¿qué lugares físicos son válidos para tomar en consideración un estreno?, ¿es necesario el estreno o alcanza con haber compuesto la obra?

Un estudio no estadístico, pues, es inevitablemente relativo e inevitablemente prejuiciado, por cuanto —además de no poder escapar a las limitaciones de información sobre lo que acontece en materia artística en nuestro ancho y largo continente— se apoya en las opiniones que el estudioso pueda tener sobre qué es más significativo y sobre quiénes son los compositores jóvenes de mayor relevancia. Creo importantísimo dejar claro esto, a fin de evitar posibles hipocresías y adelantarme a inútiles discusiones bizantinas.

Pero de todos modos conviene no descuidar la información global, de la que surgirá la selección de figuras de referencia. Y esa información global es de una magnitud difícilmente imaginable. Es por ello que creo útil dar una idea cuantitativa de nombres de compositores latinoamericanos de música culta de menos de 40 años de edad (y de más de 22). Tomando personas nacidas entre 1952 y 1969, nos encontramos con por lo menos doscientos nombres, en una lista no exhaustiva que surge de una rápida incursión por programas de festivales y de conciertos aislados organizados por instituciones con algún prestigio en su medio*. Entre esos doscientos nombres, aparecen varios que gozan ya de reconocimiento internacional**.



Ana Lara, fragmento de *Alusiones* (1989) para contrabajo. Ed. CENIDIM.

Decía en mi exposición de São Bernardo do Campo:

Entre las tendencias observables, existen algunas que podríamos señalar como propias de Latinoamérica, y otras que son compartidas o compartibles con áreas culturales diferentes [...] Limitémosnos ahora a una enumeración de tendencias [...]:

a) **El sentido del tiempo.** Es aparentemente distinto del europeo. La observación estadística de obras de la última década de uno y otro continente permite concluir en tanto hipótesis de trabajo que el tiempo psicológico del compositor latinoamericano es más breve y más concentrado que el de su colega europeo promedio.

b) **Proceso a-discursivo de las obras musicales.** Podemos comprobar un elevado porcentaje de obras que se instalan en una sintaxis no discursiva en la que el encañamiento en devenir permanente de células sonoras —propio de la tradición europea occidental— es sustituido por una estructura de zonas expresivas.

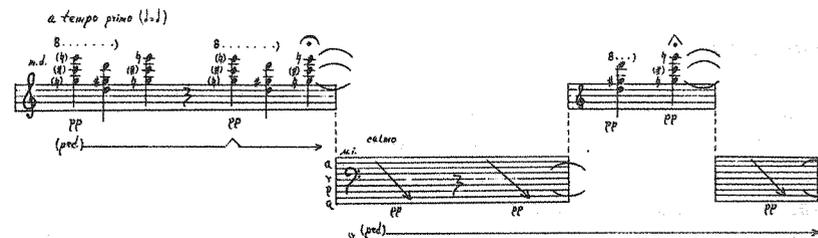
c) **Bloques expresivos.** Dentro de ese enfoque sintáctico a-discursivo, observamos en muchos ejemplos una estructuración hecha sobre bloques precisamente a-discursivos y por ende no direccionales, dentro de los cuales se dan microprocesos.

ch) **Elementos reiterativos.** Esos microprocesos son a menudo la reiteración de células sonoras —es decir, una repetición no mecánica sino sutilmente enriquecida de elementos *ostinati*—, recurso de lenguaje común a culturas indígenas y aguisimbias [es decir, negro-africanas].

d) **Austeridad.** Podemos hablar de austeridad, o de despojamiento, como constantes habituales en la mayor parte de las composiciones recientes de Latinoamérica. En lenguaje, en recursos expresivos, en medios técnicos. Y en búsquedas, por parte de varios compositores, en el terreno de una estética “pobre” y/o de una tecnología “pobre”.

e) **Violencia y gusto por las “pequeñas cosas”.** La violencia es a menudo una violencia sin grito, o con grito ahogado. El gusto por las “pequeñas cosas”, por lo chiquito, se da a menudo en ternura, en calidez, en ultrasensibilidad, en delicadeza, en refinamiento, en el mero placer expresivo del detalle sonoro.

f) **El silencio.** Es una de las más importantes conquistas del compositor contemporáneo, que ha ido perdiendo el miedo al vacío, que ha logrado ir entendiendo el proceso expresivo musical no como una masa sonora en movimiento que de tanto en tanto respira, sino como un amplio espacio donde los volúmenes existen no sólo en sí mismos sino también en función del espacio que los rodea y donde el silencio deja en consecuencia de ser negación para convertirse en afirmación, es decir, en espacio sonoro cargado de expresividad. En Latinoamérica esta conquista tiene una significación especialmente importante en tanto símbolo cultural.



Antonio Navarro, fragmento de *Cinco preludios* (1981) para piano.

g) **Presencia de “lo primitivo”.** La puesta al día [respecto a los modelos de la metrópoli] ha hecho posible para el compositor latinoamericano un replanteo de su verdad cultural y de sus necesidades expresivas fuera del exotismo amable a que lo llevaba a menudo en el pasado su búsqueda de identidad cultural signada por un condicionamiento colonial simiesco. “Lo primitivo” no es entonces rapsodismo decorativo con visión etnocéntrica (melodía popular armonizada con acordes perfectos y acompañada en piano o en orquesta sinfónica, o grabación indígena acompañada por “blipes” electrónicos), sino investigación seria de conceptos, modos de accionar y reaccionar (*agir e reagir* en portugués), comportamientos semánticos y —en fin— enfoques no europeos. (También aquí podemos referirnos a las convergencias que el creador encontrará en los aportes indígenas y aguisimbios). Esta búsqueda expresiva va a llevar a varios compositores a diferentes modos de realimentación entre el periplo tecnológico y el interés por lo indígena y lo aguisimbio, ya en la utilización de enseñanzas respecto a comportamientos acústicos o a técnicas instrumentales no europeas, ya en la reinención, a partir de esas enseñanzas, de una lutería nueva.

h) **Rompimiento de límites.** Las búsquedas de un replanteamiento de lenguaje van llevando a un gradual rompimiento de la dicotomía entre música “culto” y música “popular” o mesomúsica, propia de la cultura europea. Las inquietudes de comunicación del compositor “culto” lo conducen a intentos de lenguaje “directo”, y las inquietudes de quebrar el cerco comercial conducen al compositor “popular” a hallazgos formales muy cercanos a los de sus colegas “cultos”. De hecho, varias de las tendencias enumeradas aquí son comunes a ambas áreas: la “culto” o “erudita” y la “popular” o mesomusical.

Hasta aquí lo planteado en São Bernardo do Campo.



Ramón Montes de Oca, fragmento de *Sombra de ecos* para violín. Ed. CENIDIM.

Entre dos generaciones

En cuanto a las posibles características enumeradas en 1977, repasémoslas en función de la evolución de los mismos compositores de la década de los setenta y además en función de las propuestas de los jóvenes surgidos en los ochenta. Quizás sean ya, a esta altura, reales características latinoamericanas.

En principio podremos observar que mientras la generación joven de 1977 no había logrado todavía un tránsito simultáneo por los lenguajes culto y popular —si bien varios de sus integrantes mostraban interés en el “otro” campo, o lo estudiaban, o colaboraban con él, o registraban un tránsito alterno en uno y otro—, la generación joven de este 1992 tiene varios integrantes —no muchos, todavía— que han podido desarrollar una tarea creativa simultánea en ambos lenguajes.

¿Qué ha ocurrido con los jóvenes de 1977? ¿Se mantienen en ellos las características enumeradas? Veamos algunos ejemplos:

—Joaquín Orellana (Guatemala, 1937): “Evocación profunda y traslaciones de una marimba” (1981).

—Graciela Paraskevaïdis (Argentina/Uruguay, 1940): “Dos piezas para pequeño conjunto” (1989).

—William Ortiz (Puerto Rico, 1947): “Urbanización” (1985).

¿Contamos con ejemplos representativos en los jóvenes de 1992 en que se afirman o se nieguen esas características? Veamos también algunos ejemplos:

—Cergio Prudencio (Bolivia, 1955): “Tríptica” (1986).

—Tato Taborda Júnior (Brasil, 1960): “Organismos” (1907).

—Cecilia Villanueva (Argentina, 1964): “Música descalza” (1988).

Si los ejemplos escogidos son representativos, podemos efectivamente concluir que las características observadas en los jóvenes de 1977 se mantienen en esos mismos compositores 15 años después, y se dan asimismo, renovadas, en los jóvenes de 1992. Y creo que ésta es una conclusión muy importante.

Con una observación agregable a las nueve de 1977: en unos y otros, en los jóvenes de 1977 y en los de 1992, se observa una aparentemente mayor ideologización que en sus colegas metropolitanos. Por ejemplo: el minimalismo (*minimalism*) es en el norte preponderantemente un movimiento repetitivo-mecánico, regresivo, neo-reaccionario, e incluso, a menudo, fascistoide, mientras que en el sur, las obras que podrían ser calificadas como minimalismo presentan un perfil que combate la pasividad del escucha a través de una economía de medios que multiplica el potencial expresivo de los recursos sonoros, de una estructuración de tipo reiterativo (no mecánico), de una inquietud por lo tímbrico y lo textural.

Podríamos decir, finalmente, que existe a primera vista quizás sólo una diferencia generacional saliente, relacionada con la combatividad relativa de unos y otros:

los jóvenes de 1977 estaban en pie de lucha, mientras que los jóvenes de 1992 no parecen estar especialmente interesados en luchar por sus posiciones, y parecen evitar todo parricidio conformándose con una coexistencia pacífica (estilística, de lenguaje, de propuestas) con aquellos jóvenes de 1977. ¿Por qué?

* Lista global, no selectiva por orden alfabético en cada año de nacimiento.

No es completa, insisto (y no podría serlo nunca, es obvio), ni valorativa. Pero permite tener una idea de las dimensiones del campo de estudio.

1952

Rodolfo Coelho de Souza (Brasil), Eduardo Fernández (Uruguay), Alfredo Gómez (Cuba), Luis Diego Herra (Costa Rica), Hildegard Holland (Venezuela), Carlos Martínez (Uruguay), Román Revueltas (México), Patricio Wang (Chile/Holanda).

1953

Jorge Aguilar (Bolivia), Eduardo Carrizosa (Colombia), Jorge Córdoba (México), Rolando Cori (Chile/Alemania), Paulo Chagas (Brasil/Alemania), Jorge J. Chiapparo (Argentina), Oscar Edelstein (Argentina), Ulises Ferretti (Uruguay), Héctor Luis Fiore (Argentina), Igor de Gandarias (Guatemala), Carlos García (Venezuela), María Guinand (Venezuela), Antonio Jardim (Brasil), Alfredo Marcano Adrianza (Venezuela), Emilio Mendoza (Venezuela), Ramón Montes de Oca (México), Jairo Restrepo (colombiano: nacido en Venezuela), Elbio Rodríguez (Uruguay), Leonardo Sá (Brasil), Roberto Sierra (Puerto Rico), Nicolás Suárez (Bolivia), Luis Szarán (Paraguay), Jorge Elosa (Colombia).

1954

Lourenço Brasil (Brasil), Pablo Antonio Buitrago (Nicaragua), Germán Cáceres (El Salvador), Gerardo Carrillo (México), Paulo Costa Lima (Brasil), Ulises Gómez Pinzón (México), Leo Masliah (Uruguay), Andrés Posada (Colombia), Antonio Russek (México).

1955

Noel Allende (Puerto Rico), Fernando Antireno (Chile), Mauricio Bejarano (Colombia), Eduardo Cáceres (Chile), Fernando Cóndon (Uruguay), Sérgio Di Sabbato (Brasil), Leandro Espinosa (México/Bélgica), Héctor Hidalgo (Colombia), Esteban Klísich (Uruguay), Bernardo María Kuczer (Argentina/Alemania) Gustavo Lara Paz (Colombia), Igor Lintz-Maués (Brasil/Austria), George López (Cuba/Estados Unidos), Ignacio López (Colombia), Diego Luzuriaga (Ecuador), Gabriel Matthey (Chile), Roberto Medina (México), Delfín Pérez (Venezuela), Cergio Prudencio (Bolivia), Arturo Salinas (México), Daniel Schvetz (Argentina), Wilson Sukorski (Brasil), Franz Terceros (Bolivia), Jaime Torres-Donneys (Colombia), Lilia Vázquez (México).

1956

Renato César de Aguilar (Brasil), Javier Álvarez (México/Inglaterra), Sérgio Brandão (Brasil), Fernando Cabrera (Uruguay), Jaime González Piña (Chile), Alvaro Guimarães (Brasil), Daniel Maggiolo (Uruguay), Álvaro Méndez (Uruguay), Wenceslau Moreira (Brasil), Luis Mucillo (Argentina/Brasil), Diana Nieves (Puerto Rico/Estados Unidos), Alberto Ricardo Perduca (Argentina), Adrián Rússovich (Argen-

tina), Eduardo Soto Millán (México), Ricardo Teruel (Venezuela), Vladimir Wistuba (Chile/Finlandia), Roseane Yampolschi (Brasil).

1957

Mauricio Bechara (Colombia), Álvaro Carlevaro (Uruguay), Dante Cucurullo (República Dominicana), Ricardo Dal Farra (Argentina), Angélica Faria (Brasil), Fabio Fuentes (Colombia), Saúl Gaona (Paraguay), Claudio Lluan (Argentina), Chico (Luis Francisco) Mello (Brasil/Alemania), Felipe Silveira (Uruguay), Gabriel Valverde (Argentina).

1958

Edesio Alejandro (Cuba), Lindolfo Bicalho (Brasil), Marcos Câmara (Brasil), Renán Cortés (Chile), Harry Lamott Crowl Júnior (Brasil), Ramón Gorioitía (Chile), Luigi Irlandini (Brasil/Italia), Mauricio Lozano (Colombia), José Augusto Mannis (Brasil), Carlos Mario Mastropietro (Argentina), Martín Matlón (Argentina), João Mendes (Brasil), Roberto Morales (México), Antonio Navarro (México), Luis Pulido (Colombia).

1959

Fernando Adriani (Brasil), Eduardo Guimarães Alvares (Brasil), Claudia Calderón (Colombia), Jorge Camiruaga (Uruguay), Alejandro Cardona (Costa Rica), Arcángel Castillo (Venezuela), Adina Izarra (Venezuela), Ana Lara (México), Jorge Liderman (Argentina), María Eugenia Luc (Argentina), Vanderlei Lucentini (Brasil), Marcos Mesquita (Brasil), José Alejandro Restrepo (colombiano; nacido en Francia), João Guilherme Ripper (Brasil), Jorge Luis Sad (Argentina), Roberto Victório (Brasil).

1960

Pablo Aranda (Chile), Ivonne Caicedo (Colombia), Luis Jaime Cortez (México), Mauricio Dottori (Brasil), Julio d'Escriván (Venezuela/Inglaterra), Osvaldo Golijov (Argentina/Estados Unidos), Alejandro Iglesias Rossi (Argentina/Francia), Luis Jure (Uruguay), Arthur Kampella (Brasil), Paulo Libânio de Campos (Brasil), Celso Mojola (Brasil), Ricardo Gustavo Risco Cortés (Panamá/México), Vicente Rojo (México), Alberto Scunio (Argentina/Alemania), Tato Tabora Júnior (Brasil), Mario Verandi (Argentina/España).

1961

Juan Carlos Areán (México), Juan Fernando Durán (México), Luis Fernando Franco (Colombia), Pablo Freire (Ecuador), Jorge Mejía (Honduras), Luis Naón (Argentina/Francia), Erik Guillermo Oña (Argentina), Tim (Luiz Augusto) Rescala (Brasil), Ana Torres (Colombia/Uruguay), Lívio Tragtenberg (Brasil).

1962

Boris Alvarado (Chile), Cecilia Fiorentino (Argentina), Juan Reyes (Colombia).

1963

Alberto Campos (Costa Rica), Guillermo Carbó (Colombia), Carlos Castro (Costa Rica), Carlos Gómez (Colombia/España), Jorge Horst (Argentina), Eli-Eri Luiz de Moura (Brasil), Pauxy Nunes Filho (Brasil), Gustavo Parra (Colombia), Catalina Peralta (Colombia/Austria), Eduardo Reck-Miranda (Brasil/Inglaterra), Eduardo de Carvalho Ribeiro (Brasil), Viviana Ruiz (Cuba/Canadá), Pablo Sotuyo (Uruguay), Carlos Stasi (Brasil).

1964

Armando Luna Ponce (México), Gabriela Ortiz (México), Rubens Ricciardi (Brasil), Germán Toro (Colombia), Cecilia Villanueva (Argentina), Mariana Villanueva (México).

1965

Ricardo Arias (Colombia/España), Aquiles Pantaleão (Brasil), Carlos Silva (Chile).

1966

Juan Antonio Cuéllar (Colombia), Santiago Chotsourían (Argentina), Martín Alejandro Fumarola (Argentina), Icli Zitella (Venezuela).

1967

Leonardo García (Chile), Daniele Marcondes Gugelmo (Brasil), Ruggero Ruschioni (Brasil).

1968

Claudia Alvarenga (Brasil), Francesca Ancarola (Chile), Diego David Vega (Colombia).

1969

Julio Reyes (Colombia).

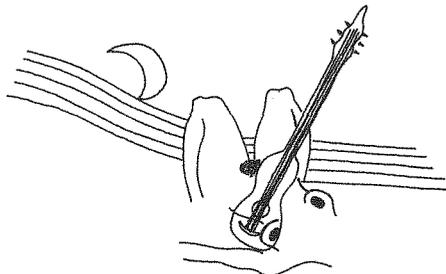
Sin fecha confirmada

Alejandro Cardona (Costa Rica), Milton Estévez (Ecuador), Silvio Ferraz (Brasil), Efraín Gabela (Ecuador), Orlando J. García (Cuba/Estados Unidos), Guillermo Gaviria (Colombia), Victor Lazzarini (Brasil), Diego Luzuriaga (Ecuador), Florivaldo Menezes Filho (Brasil), Alvaro Peterlevitz (Brasil), Arturo Rodas (Ecuador), Eduardo Seincman (Brasil), Hebert A. Vázquez (México).

** Entre los compañeros de generación del área "popular" figuran nombres como los del uruguayo Leo Maslíah (nacido en 1954, ya nombrado también como compositor del área "culto"), el dominicano Juan Luis Guerra (1958) o el argentino Fito Páez (1963).

LA VIDA ES UNA CABINA

(BREVE MEMORIA DE UN LOCUTOR DE RADIO)



ÁLVARO QUIJANO

Durante muchos años —en los sesenta y en la década siguiente— se dijo que “las voces” de Radio Universidad (entonces así se llamaba) eran las mejores de la radio y la televisión mexicanas. Aún es posible escuchar de vez en cuando algunas de esas voces graves y sobrias que crearon lo que se conocía como “el estilo” por excelencia de la locución. Me refiero a las voces de Rolando de Castro —quien además había estudiado en la BBC de Londres—, de Jorge Humberto Robles —sobre quien hablaré más adelante— y Ana Ofelia Murguía —una de las mejores actrices de teatro que ha tenido nuestro país—; todos ellos con una característica común: la capacidad para interpretar el sentido auditivo de un texto.

Las estaciones de radio “cultas” que surgieron en esa época intentaron imitar ese tono discreto y pulcro que había inventado Radio Universidad, y que tenía su secreto en la naturalidad y en el orgullo que significaba entonces pertenecer a la comunidad de la Máxima Casa de Estudios. Era la época del doctor Ignacio Chávez; de “los clásicos” de fútbol americano Poli-Uni; de la revuelta de los médicos; de la primera estación de radio en México que emprendía la aventura de la pluralidad y la búsqueda de un nuevo lenguaje radiofónico.

Las instalaciones estaban en Ciudad Universitaria, entre la Rectoría, la alberca y el Estadio Olímpico, y desde allí, una tarde de septiembre del 68, Rolando de Castro narró en vivo la toma del ejército de CU. Decía: “Señoras y señores, en este momento las fuerzas armadas entran al campus universitario para reprimir el movimiento estudiantil...” Y así iba, hasta que vio por la ventana de la cabina de transmisión un tanque de guerra que (él contaba) le apuntó directo a la cabeza. Pero aun así, se dio tiempo para despedir su turno: “Señoras y señores, desde este momento

no podemos asegurar la continuidad de esta transmisión, y responsabilizamos al ejército nacional...” Entonces se dio cuenta de que ya no estaba el operador de la cabina. Estaba en el suelo, pecho tierra y cubriéndose la cabeza. Rolando hizo lo mismo, y así terminó de escribir una de las páginas gloriosas de Radio Universidad.

Nueve años después, en 1977, entré por primera vez a una cabina de grabación para hacer la prueba de “lector”. Me dieron dos cuartillas de un guión, un poema y una página del noticiario. Traté de poner mi mejor “voz Radio Universidad”. El poema lo leí inspiradísimo, aunque ahora no recuerdo ni un solo verso ni de quién era. Como siempre sucede en esos casos, el operador se sintió obligado a dar su opinión: “Creo que le falta aprender a modular la voz, pero funciona”. Fui aceptado, lo cual interpreté como un verdadero honor, y desde entonces quedé agradecido con el operador, Toño Bermúdez, porque me pareció que sus palabras habían sido definitivas.

A partir de ese día empecé a grabar programas, a pronunciar nombres extranjeros y me esforcé en aprender a modular la voz. Pero los verdaderos secretos del oficio (leer la frase de un solo vistazo, control de la respiración, corrección de estilo a vuelapluma o a *vuelavoz*) se los debo a Jorge Humberto Robles, al mismo Rolando, a Pepe González Márquez y a Enrique Velasco, que desde entonces fueron excelentes compañeros de trabajo. Había en todo ese aprendizaje una extraña mezcla de técnicas y de transmutaciones, porque lo más importante del proceso era, sin duda, el contagio de su seguridad, y como siempre he sido un tipo muy influenciado, hay cierta clase de personalidades que me hacen bien y por las que puedo vencer, aunque sea por un momento, mi inseguridad ancestral. Tal vez a todos nos sucede lo mismo, en mayor o menor medida, y a esos que nos redimen de nuestra condición los consideramos justamente nuestros amigos.

En particular, Jorge Humberto Robles fue un amigo valioso. Leer junto a él era toda una experiencia: su dicción era perfecta y cuando era necesario corregía la sintaxis del texto sobre la marcha. Una larga carrera como actor de teatro y cine le enseñó a dominar la voz como un instrumento de música y, aún más, a encontrar la naturalidad. Si me detengo en este recuerdo de Jorge Humberto es porque muchos años después, en un turno de cabina de transmisión, me tocó leer la noticia de su muerte. Dos noches atrás se había suicidado con un puñado de somníferos y media botella de cognac.

Entre las locutoras de Radio UNAM estaban Ana Ofelia Murguía, Carlota Villagrán y Adriana Pérez Cañedo, con quien aprendí que el mejor lugar para discutir es una cabina de transmisión. Cada tanto, había que interrumpir la bronca porque llegaba el momento de hacer un corte, leer unos spots y dar la hora. Los ánimos volvían a un cauce más tranquilo, y en cuanto empezaban a caldearse de nuevo... otro

corté. Y en una de esas nos dimos cuenta, ¿en qué nos quedamos?, nos ganó la risa y tan amigos como siempre.

Empezar a cubrir turnos de cabina en vivo no fue tan fácil. Aunque ya había sido “lector” durante un año, llegar a ser “locutor” era un asunto más complicado. Pero llegó el día en que Eduardo Lizalde no pudo grabar su programa y tendría que pasar en vivo. Era un guión a dos voces. Como ningún otro locutor podía presentarse esa noche, ahí voy, de buena gente, y que me toca de compañero la voz de Chiapas, Alberto Justiniani. Las cuartillas de Lizalde estaban revueltas, yo no tenía idea de qué me tocaba leer y me equivocaba cada dos palabras.

Pero aparte de que ese debut en cabina haya sido un fracaso, la experiencia me gustó. Me gustó el vértigo de saber que esta vez todo era en vivo; no se detenía la lectura para decirle al operador: “Perdón... lo retomo desde el punto y aparte”;



musicalización era en vivo, y tampoco sucedía que el operador dijera: “Se me fue el puente... retómalo desde el punto”. Aunque tal vez yo mismo había creído que no volvería a pisar una cabina de transmisión, el solo hecho de pensar en un debut y despedida se convirtió en un desafío. Y desde ese día me propuse hacer turnos de cabina, y no me importó que cuando me llamaron por primera vez para cubrir un turno completo fuera un sábado en la noche.

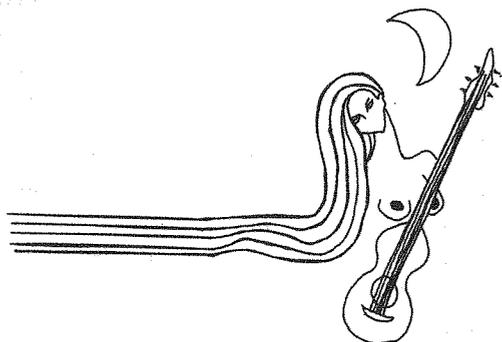
En esa época se decía en Radio UNAM (así se renombró a finales de los setenta) que para ser locutor de cabina era básico pronunciar correctamente los nombres de los músicos en sus lenguas originales: alemán, italiano, ruso, francés, húngaro, polaco; dominar la dicción y la lectura de noticiarios; saber improvisar en el caso de que se acabaran los *spots* (lo cual sucedía con frecuencia); y hasta tener buen gusto para programar una breve obra de música si era necesario llenar un hueco de tiempo...

La pronunciación de las lenguas extranjeras no era un problema grave si uno se aprendía ciertas normas; el verdadero dilema era atinarle a la nacionalidad del compositor o del poeta, pues se daba el caso de quien pronunciaba Saint-John Perse como si fuera inglés, o de quien hacía acrobacias verbales con el apellido Buxtehude: *Bushteude*, *Bucstéude*, etcétera.

Pero había una prueba aún más difícil para llegar a ser un verdadero locutor de la estación: la transmisión de conciertos desde la Sala Nezahualcóyotl, los viernes en la noche. En este caso, el aprendizaje también era largo y penoso. Uno tenía que ir dispuesto a estar en la banca y quizá entrar en el segundo tiempo, sólo para leer algún párrafo del programa. En realidad todos nos volvíamos expertos en hacer re-fritos de esos textos; era como hacer cuarenta variaciones sobre el mismo tema. Lo que realmente era complicado —y por esto siempre admiré a Germán Palomares Oviedo—, era ponerse a hablar sobre la orquesta (magnífica), el director (joven promesa) y la obra (interesante), y quedarse callado justo en el momento en que el concierto empezaba. En este juego entre el reloj y el silencio, Germán era genial: parecía que sólo cuando él lo decidía y aventuraba el “escuchemos”, el director iniciaba.

No sé cuánto tiempo me llevó aprender los secretos y las pausas de la locución, pero llegó el momento en que cubría dos turnos de transmisión en una tarde, hasta la una de la mañana, y al día siguiente me tocaba iniciar a las ocho, por lo que hubo ocasiones en que me quedé a dormir en la cabina, en un *sleeping-bag*, con un libro y una botella de vodka. Lo que sé es que alguna vez me di cuenta de que mis amigos no escuchaban la estación, porque llegué a dedicar sinfonías de Mozart “a Marina Fe, de la Mixcoac”, o “a Carlos Mapes, de la Satélite”. En otras palabras, puedo decir que una tarde del 83, después de presentar una pieza de Cage, di por concluida mi despedida.

"VOTRE REMARQUABLE MUSICIEN-PHILOSOPHE" 1



RICARDO MIRANDA

Para Enrique

Uno de los aspectos que hoy en día caracterizan el pensamiento en nuestra sociedad es la creciente popularidad que disfrutan ciertas corrientes o escuelas "esotéricas". La musicología, a pesar de su afamado carácter retrógrado, no ha escapado del todo a dicha tendencia y lo que es más, al acercarse a dichas corrientes ha revelado —en algunos casos— hechos interesantes.

Tal es el caso de Roy Howat, quien ha producido un importantísimo estudio sobre la relación entre Debussy y el Oriente.² Howat ha encontrado, como ya había hecho Erno Lendvai con las obras de su maestro Béla Bartók, importantes conexiones entre la música de Debussy y la música y filosofía orientales. En el caso particular de Debussy, la conexión con el sufismo a través del contacto con Hazrat Inayat Khan, parece importante no sólo porque permite un mejor entendimiento de las ideas del músico francés, sino también porque dicho tema abarca el planteamiento de cuestiones claves en torno a la música.

Según parece, Debussy desarrolló un contacto estrecho con el músico y filósofo hindú Hazrat Inayat Khan, quien en 1920 y hasta 1926 viajó por Europa promoviendo el establecimiento del sufismo en Occidente. Durante estos viajes, no sólo cultivó la amistad de Debussy sino también la de Alexander Scriabin. En sus memorias³ Inayat Khan recuerda:

Debussy estaba buscando todo el tiempo algo nuevo que introducir en la música moderna, y Scriabin me dijo una vez: "Algo está perdido en nuestra música; ¡se

ha vuelto tan mecánica!" Todo el proceso compositivo de nuestros días es muy mecánico. ¿Cómo podremos introducirle algo de espíritu?

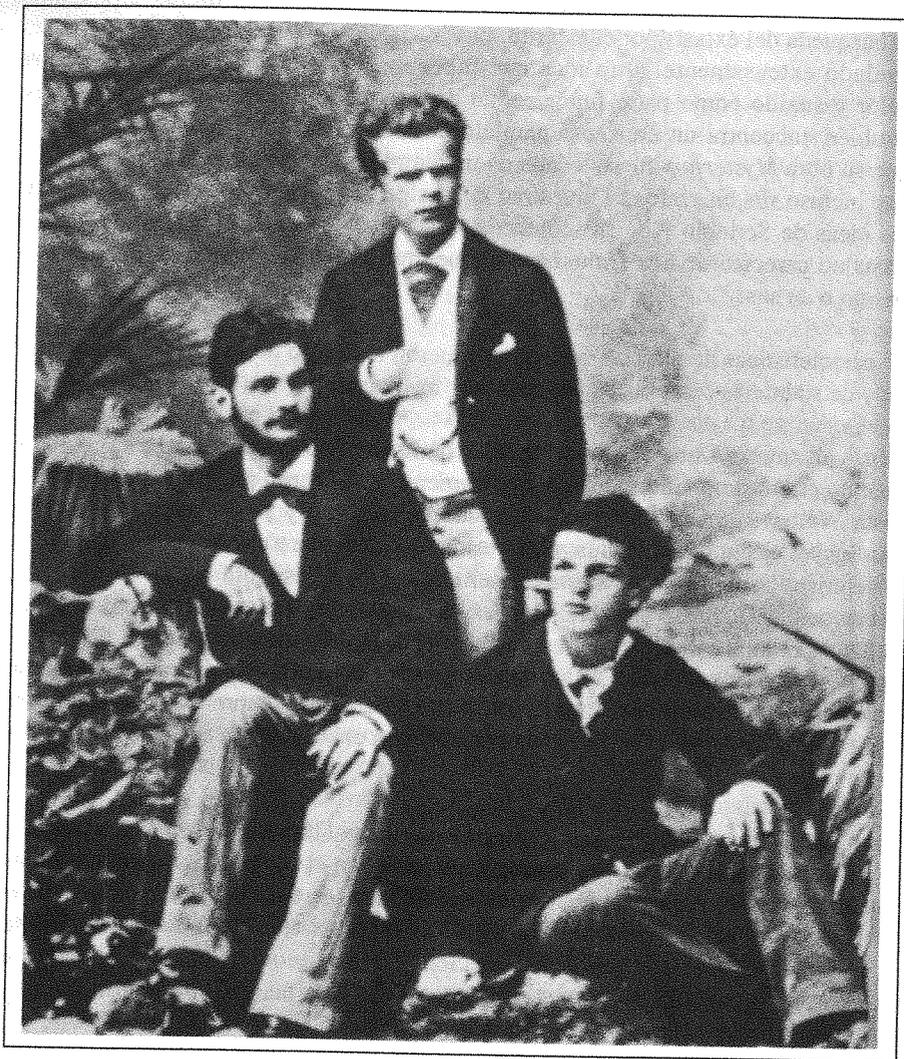
La imagen de Scriabin que Inayat nos presenta es un tanto sorprendente. El cuadro del compositor egocéntrico es sustituido por aquel del músico que como Inayat o Debussy, estaba verdaderamente interesado en los aspectos metafísicos de la música. Su *Poème de l'extase*, asociado con el poema del mismo título, se ocupa de la búsqueda del éxtasis por el espíritu, una idea que el sufismo en Oriente ha desarrollado extensamente. Otra idea que preocupaba a Scriabin, la relación entre color y sonido como parte fundamental de una síntesis ideal de todas las artes, también encuentra un concepto paralelo dentro del sufismo. Scriabin pretendía que su obra *Mysterium* fuese tocada en un templo hindú y es por todas estas ideas que incluso sus biógrafos se muestran intransigentes. Un estudio más detallado de las ideas de Scriabin y de sus contactos con Inayat Khan demostraría que dichas ideas no carecían de una firme base, o que eran producto de su extremo egocentrismo o de sus:

características de niño consentido que fueron resultado de su educación anormal y de su interés compulsivo en teosofía y misticismo.⁴

Pero volvamos a Debussy. Su encuentro con Inayat Khan ocurrió en París en 1913, cuando éste último vino a Francia por primera vez.⁵ Fueron presentados por el pianista Walter Rummel (compañero de Isadora Duncan) y según parece, la música que Inayat ejecutó para Debussy impresionó fuertemente al autor de *Pelleas*, quien al referirse posteriormente a este primer encuentro lo describió como "la noche de las emociones". Como Scriabin, Debussy había estudiado filosofía oriental en compañía de Edmund Bailly y gracias a ello, muchas de las ideas entre estos dos músicos eran familiares. Como indica Roy Howat,⁶ las siguientes palabras de Inayat se acercan en su esencia a algunas de las ideas que Debussy expresó en sus múltiples críticas y escritos, muchos de los cuales son "una exhortación a escuchar los ritmos de la naturaleza":

¿Qué es lo que vemos como la expresión principal de vida en la belleza visible a nuestro alrededor? El movimiento. En la línea, en el color, en los cambios de las estaciones, en el vaivén de las olas, en el viento, en toda la belleza de la naturaleza, existe un movimiento constante. Es este movimiento el que produce el día y la noche, y el cambio de las estaciones; y este movimiento nos ha dado la comprensión de lo que llamamos tiempo. De otra manera, no habría tiempo, pues de hecho sólo hay eternidad.⁷

No es de sorprender que Debussy e Inayat se interesaran uno al otro ya que muchas similitudes aparecen en sus obras y escritos. Ambos estaban interesados en la flauta, la cual sugería en su forma primitiva una conexión con la escala pentátona. Una de las primeras obras donde Debussy explora esta cuestión es su cantata *Diane au Bois* sobre un texto de Theodore de Banville. Por supuesto, dicha obra es un antecedente importantísimo del *Prélude a l'après midi d'un faune* ya que en ambas

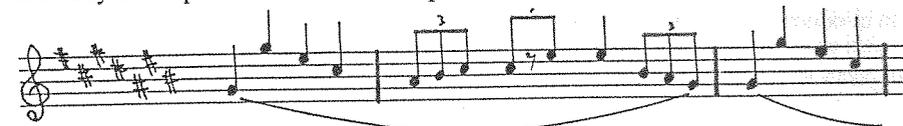


El Trío Von Meck: Danilchenko, Pachulski y Debussy, 1880.

obras el efecto de la flauta en el comportamiento humano es el tema central. Al texto de Banville:

la nymphe que le bois nomment avec mystère accoura par l'effet d'un charme involontaire. Au son de cette flute. Eveillons ses accords.

Debussy contrapone una melodía casi pentátona:



A manera de comparación, Inayat Khan dice sobre la flauta:

Algunos dicen que el origen de la escala de cinco sonidos yace en el instinto natural que el hombre demuestra en su descubrimiento de instrumentos. Su primer instrumento fue la flauta... la cual tiene una influencia grandísima en la naturaleza humana.⁸

Obviamente, dichas palabras parecen describir el principio del *Prélude a l'après-midi d'un faune*, cuya frase inicial comienza en el sonido abierto de la flauta, al cual mantiene como su punto central. Dice Monsieur Croche:

Prefiero unas cuantas notas en la flauta de un pastor egipcio, puesto que por lo menos él tiene un conocimiento de la armonía que no se encuentra en ningún tratado teórico. Los músicos sólo escuchan sonidos sofisticados, nunca la música de la naturaleza.⁹

La importancia de escuchar "la música de la naturaleza" es tal vez la idea más importante que comparten Debussy e Inayat Khan (junto a una posible obsesión común por el mar):

desde el punto de vista místico, es evidente que hay cierta afinidad, cierta fuerza que mantiene a todos los elementos juntos. Hace que las aguas corran en la misma dirección, que las olas mantengan su ritmo... El universo se mueve en cierto ritmo.

La sugerencia de Inayat parece indicar que existe un cierto orden en la naturaleza cuyo ritmo y proporción debe ser aceptado. Y otra vez más, el filósofo y místico expresa en sus propias palabras un fenómeno del que Debussy estaba consciente,

...evidente. Si en su tiempo ya se refería a dicho problema diciendo que dicha mecanización sólo contribuye al deterioro del arte, no es difícil imaginar qué pensaría del uso indiscriminado que nuestra sociedad hace de la música:

Los compositores no se contentan con los acordes que los grandes maestros como Mozart, Beethoven o Wagner han usado en su música... la gente que va a buenos conciertos lo hace solamente por vanidad y acepta cualquier clase de música. No es la novedad lo que al final dará satisfacción al oyente: la música debe ser curativa, debe elevar el espíritu, debe inspirar...

¿Ideas obsoletas? Tal vez Inayat sólo sea uno de los fetiches contra los que Pierre Boulez nos aconseja cuidado.¹³ Sin embargo es improbable que Debussy hubiese admirado a alguien así. Por otra parte, otros músicos notables parecen estar de acuerdo con estas ideas. Dice Leonard Bernstein:

Creo que de la tierra nace la poesía musical, la cual es, por la naturaleza de sus fuentes, tonal.¹⁴

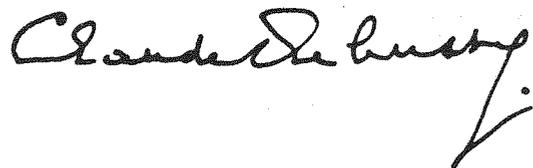
Sin duda, muchos estarán en desacuerdo. Pero si es cierto que la música, como Inayat Khan pretende, es "la primera y última manifestación que inspira al alma", un balance entre lo nuevo y lo que inspira a un nivel más general debe ser buscado.

Creo también, junto con Keats, que la poesía de la tierra nunca está muerta, mientras la primavera siga al invierno y el hombre exista para percibirla.¹⁵

Las palabras de Bernstein suenan como un eco de las de Inayat Khan:

El hombre separa muy a menudo la naturaleza del arte, la primera superior a la segunda. Pero en realidad el arte está un paso adelante de la naturaleza aun cuando comparado con ésta, el arte es muy limitado. La naturaleza es ilimitada, pero al mismo tiempo el arte es una mejoría de la naturaleza,¹⁶

"mientras el hombre exista para percibirla".



Notas

¹ El presente trabajo está basado en un ensayo del mismo título (Londres, 1989). La frase proviene de una carta de Debussy a Walter Rummel donde invita a éste a llevar a Inayat Khan a su casa.

² Howat, Roy, *Debussy in Proportion*; Cambridge University Press, 1986. Debe advertirse que en este libro, a diferencia del presente trabajo, se señala la influencia sobre Debussy de la música y filosofía oriental, mientras que aquí se presentan ciertas ideas de Debussy como prueba de la relevancia que las ideas de Inayat Khan guardan.

³ Citado por De Jong-Kessing, Elizabeth, *Inayat Khan*, Luzac & Co., Londres, 1974.

⁴ Macdonald, Hugh, *Skryabin*, Macmillan, London, 1986.

⁵ Aunque Howat y De Jong-Kessing están de acuerdo en señalar que Debussy e Inayat se conocieron en 1913, parece extraño que Edmund Bailly, siendo un amigo íntimo de ambos, no los presentara antes. El 26 de octubre de 1912 los Khan ofrecieron un recital en París organizado por Bailly y Lady Churchill.

⁶ Howat, Roy, *Debussy and the Orient*. Texto inédito cuya copia fue amablemente puesta en mis manos por Richard Langham-Smith.

⁷ Inayat Khan, Hazrat, *The Music of Life*, Omega Press, New Mexico, 1983.

⁸ *Ibid.*

⁹ Citado por Lockspeiser, Edward, *Debussy, his Life and Works*, London, 1965.

¹⁰ Los sonidos más altos de los primeros compases de *Reffets* guardan una proporción compatible con la serie de Fibonacci.

¹¹ El concepto del "número dorado" o *sectio aurea* se expresa matemáticamente de la siguiente forma:

$$\frac{b}{a} = \frac{a}{a+b}$$

y su valor se expresa en el número irracional 0.618034... Así pues

$$178 \times 0.618 = 110$$

$$110 \times 0.618 = 67.99$$

$$68 \times 0.618 = 42.02$$

¹² Inayat Khan, Hazrat. *Op. Cit.*

¹³ Boulez, Pierre, "Aesthetics and the Fetishists" en *Orientations*, Faber & Faber, Londres, 1986.

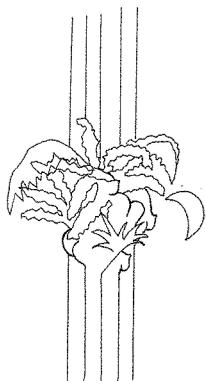
¹⁴ Bernstein, Leonard, *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard*, Harvard University Press, 1976.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* Inayat Khan, Hazrat. *Op. Cit.*

Derechos Reservados (D.R.) Ricardo Miranda Pérez 1989.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Con la figura del director de orquesta como protagonista, Norman Lebrecht ha creado un libro fascinante, altamente informativo y ciertamente polémico. Bajo el título original de *The maestro myth* (El mito del maestro), Lebrecht hace una extensa exploración de la historia de la dirección orquestal y sus personajes, con el fin primordial de demostrar una tesis que seguramente no le va a ganar muchos amigos: que en determinado momento de la historia de la música, el director de orquesta dejó de ser un músico coordinador, una especie de *primus inter pares* en la orquesta, para convertirse en una vedette, un superestrella de mucho sueldo y poco trabajo, más preocupado por el copete que por la batuta, más interesado en los jugosos contratos de grabación que en la preparación de las partituras.

Para dar una perspectiva histórica que se antoja indispensable, Lebrecht inicia su discurso con las primeras grandes figuras de la dirección orquestal como Nikisch, Richter, Bülow, Mahler, Strauss, Walter y Klemperer. A partir de ellos, Lebrecht comienza a hacer una aguda di-

sección del proceso de transformación del oficio de director de orquesta, dedicando numerosas páginas a los primeros grandes tiranos del podio moderno: Toscanini y Furtwängler. Desde estos primeros capítulos, el autor pone énfasis en un tema que más adelante será punto central de su discurso: la influencia de la política en los directores de orquesta y las respectivas posiciones de cada maestro ante las circunstancias de su tiempo. En particular, Lebrecht enfatiza la actitud de Toscanini ante el fascismo y la de Furtwängler ante el nazismo. Y hablando de poder, el autor hace una interesante especulación sobre las razones por las que los directores de orquesta se vuelven tiranos y déspotas. Parte de esa especulación se basa en que muchos directores decidieron, según Lebrecht, desquitarse con sus orquestas de las penurias que implica el ser refugiado. (La lista de conductores refugiados y transterrados es realmente larga).

A medida que avanza cronológicamente y comienza a explorar generaciones sucesivas de directores orquestales, Lebrecht apunta también hacia el síndrome de la imitación, indicando con claridad quiénes son, a su juicio, los imitadores de los grandes; enfatiza, por ejemplo, que Daniel Barenboim es una calca de Furtwängler, y que Riccardo Muti es un imitador de Toscanini. Mientras se ocupa de redefinir el papel del direc-

tor al interior de la comunidad musical y, en general, de la sociedad, Lebrecht asocia algunas carreras importantes con su impacto en los medios de comunicación: Toscanini en la radio, Bernstein en la televisión. De esta relación surge, según Lebrecht, la tendencia de muchos directores modernos a comportarse como vedettes y no como músicos. (Quizás aquí hay un mensaje subliminal para algunas de nuestras divas del podio).

Como es de esperarse, y si de mitos se trata, el autor dedica numerosas páginas a analizar el papel de Herbert von Karajan al interior de todo esto. Lebrecht es particularmente incisivo al definir a Karajan más como comerciante y promotor que como músico, y es evidente que los largos párrafos que el autor dedica al nazismo y a la relación de Karajan con el Tercer Reich dan a su análisis un cariz más político que estrictamente musical. Después de destrozar a Karajan y a su música, Lebrecht procede a poner el dedo

en una llaga evidente: la de los directores ausentes, que al hacerse cargo de la titularidad simultánea de varias orquestas no dedican el tiempo necesario a ninguna de ellas. De paso, se explora con agudas pinceladas la personalidad de numerosos directores de hoy así como sus carreras y sus relaciones mutuas, que más parecen un asunto estrictamente de negocios que musical. A lo largo del prolijo texto de Lebrecht, sólo se salvan de su ácida pluma unos cuantos directores, como Masur, Barbirolli, Kubelik, Solti y Haitink. Como es de suponerse, el libro contiene también un análisis más profundo del fenómeno Bernstein, ligado estrechamente al papel de los medios masivos en la difusión de la música. Y si Lebrecht aborda la desmitificación de Bernstein con tanto brío, no menos categórica es su crítica a figuras míticas como los Kleiber y Celibidache. Hacia la parte final de su texto, Lebrecht arremete también contra los directores

México, D. F., mayo de 1993.

Estimado Mario:

Recibí el No. 45 de la revista *Pauta* y leí con gran interés el artículo "La vanguardia y yo" del maestro Ramón Barce, sobre todo por su mención del contemporaniómetro, del cual yo ya tenía noticias gracias a la revista *L'avant-gardien* (París, octubre de 1954). Por la misma revista también pude enterarme de lo que sucedió con el aparato después de la trágica muerte de su constructor.

En efecto, se habían previsto varias mejoras, entre ellas el añadir un circuito de detección y recuento de multifónicos, cuya presencia en una partitura daría casi instantáneamente un fallo favorable y reduciría enormemente el trabajo del contemporaniómetro. Sin embargo, el aparato comenzó a tener ciertas fallas que nunca pudieron corregirse. Siempre quemaba todos sus fusibles cuando, el analizar *La Pasión según San Lucas* de Penderecki, llegaba al acorde final. Y en todas las obras minimalistas mostraba un tremendo descenso de voltaje que reducían su funcionamiento casi a cero. Hubo, pues, que suspender el proyecto.¹

Durante algún tiempo hubo rumores de que el Instituto "Torcuato di Tella" pensaba adquirir el contemporaniómetro, y también de que un músico mexicano de vanguardia había obtenido una beca para estudiar su funcionamiento en París y presentarlo luego en México, pero finalmente se supo que un industrial japonés lo había comprado por una suma exorbitante y lo había donado al estudio de electroacústica Saze-Komokenoye de Osaka.²

Esperando que estas líneas ayuden a esclarecer algunas incógnitas del artículo del maestro Barce, te saluda cordialmente.

Joaquín Gutiérrez Heras

¹ De estos problemas no se supo sino hasta en fechas muy recientes, y esto únicamente por la indiscreción del Dr. Erwin von Mumpitz, renombrado ingeniero alemán de un estudio de Colonia que fue consultado por el IRCAM hacia 1970.

² Véase también el artículo "La technologie française au Japon" en la revista *Paris-Match* (No. 784, septiembre de 1981)

que en los últimos años se han dedicado a la exploración del instrumental antiguo, como Hogwood, Brügggen, Pinnock y Gardiner, informándonos que son víctimas de los mismos vicios y fallas que sus colegas filarmónicos.

De interés particular en el libro de Lebrecht es la tesis que redondea su trabajo, a través de la cual se plantea que en la actualidad hay una notable escasez de buenos directores de orquesta, que el autor atribuye a la decadencia de las grandes casas de ópera, en el entendido de que el foso operístico solía ser el mejor campo de entrenamiento para las batutas en proceso de formación. Así, Lebrecht señala que no hay más que una puñado de directores jóvenes que valen la pena, y entre ellos señala a tres que son realmente interesantes: Simon Rattle, Riccardo Chailly y Esa-Pekka Salonen.

El último capítulo de *The maestro myth* es reservado por Lebrecht para la exploración de un oscuro personaje llamado Ronald Wilford, representante de artistas, a quien se atribuye un virtual monopolio en la concentración y promoción (o destrucción) de directores de orquesta a nivel mundial. Con el esbozo de la personalidad y la influencia de Wilford en el mundo orquestal de hoy, Lebrecht concluye su categórica afirmación, pacientemente preparada a lo largo del libro: hoy en día, el oficio del director de orquesta no es más que un jugoso negocio y escaparate de vanidades y pugnas políticas, en donde el quehacer musical auténtico tiene muy poco valor. Ciertamente, este libro de Norman Lebrecht es lectura obligada para todo aquel melómano que se sienta atraído e intrigado por la figura del director de orquesta, por cuanto al margen de sus propuestas ciertamente incendiarias ofrece un fascinante vistazo a lo que ocurre en los corredores del poder en el mundo de la música.

THE MAESTRO MYTH

Norman Lebrecht

Birch Lane Press, Nueva York, 1991

Con el copatrocinio del CNCA y la SEP se publicó en 1992 un texto muy interesante, que bajo el título un tanto críptico de *PACAEP-Módulo Mú-*

sica presenta un intento ciertamente admirable de abordar un asunto prioritario: la capacitación musical de los maestros de educación artística de nuestras escuelas primarias. Detrás de las siglas PACAEP encontramos el Plan de Actividades Culturales de Apoyo a la Educación Primaria, concepto que tiene especial relevancia en el ámbito de un sistema educativo pobre e incompleto como el nuestro. Si los maestros de primaria encargados de dar la primera orientación académica a nuestros niños no tienen idea de lo fundamental en materia de las ciencias y las humanidades básicas, menos tienen una mínima preparación cultural que les permita comunicar a los educandos el concepto de arte o el de cultura. Y las experiencias de todos nosotros a título individual son más que elocuentes al respecto, en particular las relacionadas con la música. En mi caso particular recuerdo con especial horror a mis *maestros* de música en la primaria y la secundaria, sin poderme explicar cómo semejantes energúmenos ignorantes no me hicieron odiar la música para siempre. En este contexto, el libro preparado para el área musical de PACAEP se antoja como un buen principio para paliar algunas de las evidentes carencias que hay en ese ámbito educativo en México. Este Módulo Música es una recopilación de textos de autores diversos, lo que de entrada ya le da una cierta amplitud de criterios y orientaciones. La selección de los textos, así como sus notas introductorias, ha estado a cargo de Joaquín López Chapman, quien claramente ha intentado ofrecer un panorama amplio de ideas y conceptos sobre la música. Prueba de ello es la diversidad de personajes ahí representados: Murray Shafer, Julio Estrada, Elie Siegmeister, David Reck, Jas Reuter, entre otros. Los textos mismos tienen la virtud de abordar la materia sonora desde puntos de vista menos escleróticos y chabacanos que lo que suele ser la norma en otros textos similares producidos anteriormente en complicidad con la propia Secretaría de Educación Pública. A una sugestiva introducción sobre la relación entre el sonido y el tiempo sigue un amplio capítulo sobre la relación del hombre con la música, a partir de conceptos de genética, biología, fonética, sociología, sicología y otras materias que per-

miten aproximar el fenómeno musical con cierto rigor, sin dejar totalmente de lado el elemento intuitivo. En seguida, otra sección dedicada a una visión muy compacta de los elementos que forman la música, a partir de un concepto sugestivo de arquitectura sonora. El capítulo dedicado específicamente a la música de México es particularmente significativo por cuanto nos recuerda la ignorancia monumental que nuestros maestros suelen tener de nuestro pasado y nuestro presente sonoro. La sección final de este texto es quizá la más interesante, por cuanto propone una metodología de enseñanza-aprendizaje musical basada en la práctica colectiva, que no excluye la aportación individual y que contempla además la interacción del trabajo sonoro del niño con otras disciplinas artísticas y culturales. Esta parte del libro concluye con un breve apartado sobre el registro sonoro, elemento indispensable para la retroalimentación en el ciclo hacer-oír-aprender; esta sección es una colaboración del propio Joaquín López Chapman, especialista profesional en la materia.

En suma, un interesante y bien planteado texto de apoyo a la educación musical primaria, que tiene entre sus virtudes la de abandonar la clásica línea paternalista de este tipo de proyectos para ofrecer una aproximación más seria y metódica al delicado asunto de la educación artística y cultural de la niñez. Sobre todo, destaca el hecho de que en esta recopilación se escuchan las voces de especialistas en cada materia, en vez de las de los tradicionales todólogos frustrados con aspiraciones burocráticas que en el pasado solían hacerse cargo de este tipo de proyectos. Así, en apenas un poco más de un centenar de páginas, este Módulo Música ofrece una buena alternativa didáctica para los maestros de educación primaria en México. Sería interesante, al paso del tiempo, tener la oportunidad de calibrar el impacto real de este libro en la educación musical de nuestro país.

MÓDULO DE MÚSICA — *La música, los niños y la imaginación*

Selección de textos y notas introductorias a cargo de Joaquín López Chapman
SEP/CNCA, México, 1992



BLAS GALINDO IN MEMORIAM

La muerte del compositor Blas Galindo (1910-1993) cierra todo un capítulo de la música mexicana, capítulo vinculado al movimiento nacionalista pero también a una recia sensibilidad creadora, abierta a toda clase de incursiones; una voluntad de trabajo incansable, forjada en el ejemplo de Carlos Chávez.

Obras de Galindo como los *Sones de mariachi* o el ballet *La manda* forman parte sustancial del repertorio sinfónico mexicano, y asimismo, al recordar cariñosamente al maestro no podemos menos que escuchar con admiración algunas de sus obras más bellas: canciones, música para grupos corales, una espléndida serie de preludios para piano.

De y sobre Galindo puede consultarse *Pauta* 35 y 41.

NICANOR ZABALETA IN MEMORIAM

Otra triste partida ha sido la del gran arpista vasco Nicanor Zabaleta (1907-1993), quien toda su vida nos deleitó con sutiles interpretaciones de música clásica y contemporánea para arpa, tanto como con su infatigable enriquecimiento del repertorio para ese instrumento.

Ojalá pronto sean más asequibles en el mercado las grabaciones de este excelente músico, cuyo sonoro nombre llevará una sala de un centro cultural de su natal San Sebastián. Por otra parte, la diputación de Guipúzcoa, que se honra de haber apoyado económicamente a don Nicanor en los inicios de su carrera, anuncia la creación de una beca para intérpretes de cuerda, como homenaje al arpista-artista.

Juan Arturo Brennan

De revista en revista, *Pauta* ha recibido los tres números más recientes de *Heterofonía*, principal órgano de difusión del CENIDIM, y que son precisamente los tres números que han sido producidos por el nuevo consejo editorial de la revista.

En el número 100-101, destaca entre otros materiales un fascinante artículo de Robert Stevenson sobre el quehacer musical de la Catedral Metropolitana de México, en el que se hace hincapié en la importancia del establecimiento musical catedralicio al interior de la vida cultural de la Nueva España, así como en las figuras de sus principales maestros de capilla y músicos asalariados, en particular los asociados a la Catedral durante su primer siglo de existencia. Leemos también un par de artículos sobre Francisco de Salinas, así como sendos textos sobre la música en la época de Cervantes y la *Oda a la música* de Fray Luis de León. De especial interés en este número de *Heterofonía* es la nota de Consuelo Carredano sobre el órgano de Santa Prisca de Taxco, por incluir los conceptos de Joachim Wesslowski, encargado de la más reciente restauración del bello instrumento taxqueño. De los tres textos críticos de Adolfo Salazar reproducidos aquí, es particularmente atractivo aquel que da cuenta de los inicios de Luis Herrera de la Fuente al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Más adelante se reproduce el texto de presentación, a cargo de Ana Lara, de la Sociedad Mexicana de Música Nueva, cuya lectura hace desear que el paso del tiempo permita a esta organización lograr las metas propuestas en el documento, sobre todo en lo que se refiere a edición, grabación y difusión de la música mexicana de hoy. Finalmente, la sección de reseñas ofrece un análisis del espléndido *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, compilado por Gloria Carmona; un comentario sobre el libro *Partitura inacabada* de Daniel Catán; y la noticia sobre el catálogo del archivo musical de la catedral de

Oaxaca, realizado por Aurelio Tello. Sin duda, lo más interesante de la sección de reseñas de este número de *Heterofonía* es la noticia, comentada por Esperanza Pulido, sobre los tres discos compactos grabados por Guy Bovet en diversos órganos antiguos mexicanos, incluyendo los órganos de la Catedral Metropolitana. Estos discos, poco conocidos por el público melómano de nuestro país, merecerían una difusión mayor, y el artículo de Esperanza Pulido es un buen paso en ese sentido.

El número 102-103 de *Heterofonía* dedica lo más significativo de sus páginas a la música popular de México. Entre algunos interesantes materiales firmados por personajes tan disímolos pero igualmente conocedores como Juan Vicente Melo, Andrés Henestrosa y Margarita García Flores, destacan los textos escritos por José Raúl Hellmer, y otros redactados a su respecto por especialistas diversos. En estas páginas, se reafirma la importancia que tuvo Hellmer como incansable investigador de nuestras músicas populares, así como el legado invaluable que representan sus estudios, escritos, testimonios y catálogos, así como su fonoteca, sin duda la más rica en lo que se refiere a la música popular de México. Como complemento a estos textos, Adela Pineda hace un interesante recuento de la evolución del bolero urbano, con la figura de Agustín Lara como eje de ese trayecto fascinante.

La sección de reseñas da cuenta de los *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, de Yolanda Moreno Rivas y de las estupendas *Notas sin música* de Juan Vicente Melo. En esa misma sección destaca también la noticia de la aparición del primer número de la *Revista Música* editada en Sao Paulo, parto que nos permite congratularnos de que, después de todo, no estamos tan solos como parece. En las reseñas de discos es especialmente atractivo el trabajo de Gloria Carmona sobre tres sinfonías de Chávez dirigidas por el compositor, sobre todo porque la nota no se concreta al comentario sobre la interpretación y la grabación sino que ofrece interesantes apuntes musicológicos e históricos sobre las obras en cuestión.

En su número 104-105, *Heterofonía* comunica la triste noticia de la muerte de Esperanza Pulido (1900-1991), fundadora y guía de la revista, y uno de los personajes más completos del panorama musical mexicano, sobre todo por su vocación para la enseñanza, la difusión, la transmisión del conocimiento musical en todos sus niveles. Si la introducción de Juan José Escorza es un breve homenaje a la figura de esta singular mujer, el primer material de la revista es aún más significativo: se trata de una reedición del texto titulado *La mujer mexicana en la música*, firmado en 1958 por la fundadora de *Heterofonía*. Este prolijo ensayo tiene como atractivo principal el de cubrir su tema a partir de la época prehispánica y hasta las primeras décadas del siglo XX. Como complemento de este artículo, en el que la propia autora podría ocupar un lugar destacado, viene una cálida remembranza de Esperanza Pulido a cargo de Ángela Calcáneo. Otros autores que contribuyen con sendos textos respecto a la figura y la obra de Esperanza Pulido en este número de *Heterofonía* son Juan Vicente Melo, Salvador Moreno, Mauricio González de la Garza, Junius, José Antonio Alcaraz, Fernando Díez de Urdanivia, Magdalena Vicuña, Jorge Velazco, Luis Ignacio Helguera, Luis Jaime Cortez, Eduardo Contreras Soto y José Antonio Robles. De todos estos textos surge un retrato muy completo de quien fuera una incansable estudiosa y promotora de la música de su tiempo y de su país, y cuya ausencia deja un importante vacío en el quehacer musical de México.

En las secciones finales de la revista *Heterofonía* 104-105 hay una compacta reseña de Hilda Paredes sobre el Ciclo de Música Contemporánea del Festival Internacional Cervantino de 1991, evento joven pero ya tradicional, surgido del tesón y el trabajo de Ramón Montes de Oca. También destacan las noticias sobre *Música attuale* (de Ana Lara) y de *Lulú* (a cargo de Eduardo Contreras Soto), revistas musicales de Italia y Argentina respectivamente, de forma y contenido ciertamente atractivos. Si tal como lo indica Contreras en su reseña, *Lulú* ya ha provocado la polémica entre sus lectores, es que

algo bueno debe tener. Las reseñas discográficas incluyen notas sobre el *Homenaje a Octavio Paz* de Daniel Catán, el estupendo disco del CENIDIM con música de cámara de Joaquín Gutiérrez Heras, y un comentario aún demasiado generoso de Consuelo Carredano sobre uno de los muy pobres discos realizados recientemente por el pianista José Sandoval. Como interesante corolario, este número de *Heterofonía* incluye la información pertinente a las Jornadas Mundiales de Música Contemporánea que se llevarán a cabo en noviembre de este año en la ciudad de México, y que apuntan a convertirse en un evento de singular importancia y atractivo para quienes están interesados en el quehacer musical de nuestro tiempo.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Es realmente reconfortante observar que la discografía de la música antigua se está expandiendo a un ritmo similar al de las discografías del repertorio barroco, clásico y romántico. En este contexto, es difícil estar al corriente de todo el material nuevo, sobre todo cuando se trata de señalar una producción especialmente relevante en el campo de lo medieval y lo renacentista. Bienvenida, pues, la oportunidad de reseñar un excelente disco que presenta una selección de obras de un músico medieval poco conocido. El autor es Johannes Ciconia (ca. 1370-1412) y el disco en cuestión ha sido producido en gran forma por la etiqueta New Albion.

Aun en el contexto de la música de grandes compositores medievales, las obras de Ciconia contenidas en este disco destacan por su unidad estilística, por su tratamiento armónico de gran intuición, por un atractivo impulso rítmico y, sobre todo, por una transparencia expresiva que es al mismo tiempo energética y sutil. Motetes, madrigales y *ballate* forman la parte medular del repertorio de este asombroso disco, en el que las fuerzas vocales e instrumentales están

balancadas con una gran inteligencia. La poderosa impresión de esta grabación tiene su fundamento en la actuación del Ensamble PAN (Proyecto Ars Nova), que con sólo seis intérpretes logra dar a la música de Ciconia una expresividad y una solidez poco comunes en este tipo de repertorio. Tres voces, un *cornu muto*, un arpa, una *viella*, un laúd y una trompeta de varas (estupendamente ejecutada por Steven Lundahl) forman el vehículo sonoro que da a estas versiones de Ciconia una dimensión realmente profunda y expansiva, en la que no hay contradicción alguna entre la aparente austeridad de la música y el brillo de las interpretaciones del Ensamble PAN. En resumen, es éste un disco en el que se conjugan a la perfección todos los elementos necesarios para lograr un producto realmente destacado: un repertorio poco común, muy bien seleccionado; interpretaciones de altísimo nivel; un sonido estupendo, con la dosis ideal de presencia, transparencia y profundidad; y una presentación sobria y elegante, con muy buenos textos sobre la música. Así, este disco de la etiqueta New Albion (de cuyo catálogo ya reseñamos *Memorias tropicales*, con el Cuarteto Latinoamericano) es una de las mejores adiciones recientes a la discografía de la música antigua, y una invitación a escuchar que ningún aficionado al sonido medieval debe perderse.

JOHANNES CICONIA: Obras seculares y sacras
Ensamble PAN
NEW ALBION NA 048

En la más reciente edición del Foro Internacional de Música Nueva, uno de los recitales más completos y satisfactorios fue el ofrecido por el saxofonista francés Daniel Kientzy, quien demostró un dominio impecable de cada miembro de la numerosa familia de los saxofones, además de una musicalidad flexible, intuitiva y multifacética. Estas mismas cualidades del trabajo de Kientzy se hacen patentes en un interesante disco que contiene siete obras contempo-

ráneas en las que el intérprete pone de manifiesto los alcances de su técnica y la variedad de sus recursos, entre los que destaca su habilidad para interactuar con los dispositivos electroacústicos planteados en algunas de las piezas.

En *La cité ouverte*, de Aurel Stroe, el intérprete muestra su control en el manejo simultáneo de los saxofones soprano y soprano, así como en el empleo de sus instrumentos como fuente de sonidos percusivos. La pieza misma es un interesante estudio de contrastes entre los instrumentos agudos y el saxofón barítono. Especialmente interesante en el sonido simultáneo de los saxofones, que por momentos remite a una gaita o una cornamusa. El disco incluye también *In Freundschaft* de Karlheinz Stockhausen, obra de escritura no tan disjunta y contrastada como la que el alemán ofrece en otras de sus piezas. Hay interesantes episodios de repetición por acumulación y un cierto lirismo expresado a través de recursos técnicos más o menos convencionales.

François-Bernard Mache propone la obra *Aulodie* (¿quizá referencia explícita al añejo aulos doble?) en la que destaca el disciplinado trabajo del intérprete en lograr un discurso paralelo muy justo entre el saxofón soprano y el material contenido en la cinta magnetofónica pre-grabada.

De Luciano Berio, el notable saxofonista francés interpreta la *Sequenza IXb*, obra que como las demás de la misma serie, se caracteriza por un virtuosismo extremo, de contornos plenamente contemporáneos, al interior del cual nunca se pierde la claridad del discurso musical.

Desde el punto de vista de la expresividad, la obra más completa de este buen disco de saxofones es *Goutte d'Or B*, de Bernard Cavana, en la que el empleo recurrente de los multifónicos y los microtonos produce una tensión dramática muy bien manejada dentro del contexto sonoro del saxofón y la cinta.

Thema, de Horacio Vaggione, es sin duda la más compleja de las piezas propuestas por Kientzy en este disco. En ella se da una gran preponderancia a la cinta grabada, cuyo material está mucho más elaborado que en las obras análogas de esta colección. El empleo del saxofón

bajo permite a Kientzy lograr frecuencias profundas que por momentos se convierten en eventos rítmicos en sí mismos, muy bien combinados con el material electroacústico que acompaña al solista.

De todo el contenido de este disco, lo mejor está sin duda en las *Tres piezas* de Giacinto Scelsi. Estos tres breves fragmentos sonoros para saxofón soprano son de un refinamiento extremo, de una gran claridad de concepción y de una sencilla pero sólida expresividad que asombran aún más por el hecho de estar logradas a través de escritura e interpretación tradicionales. Aún en una obra menor como ésta, se demuestra la importancia de Scelsi como uno de los creadores musicales más notables de nuestro tiempo.

A lo largo de todo este repertorio contemporáneo, Kientzy se muestra como un intérprete en pleno dominio de sus saxofones, con una técnica de alto nivel que, en su caso, no está reñida con la expresividad. La calidad de la grabación es buena en general y las mezclas de las obras que incluyen cinta son bastante claras. Sólo habría que criticar a este muy interesante disco de saxofones la presencia de algunos pre-ecos, que quizá se deban al hecho de que los parámetros técnicos son AAD y no DDD.

DANIEL KIENTZY, saxofones.

Obras de Stroe, Stockhausen, Mache, Berio, Cavana, Scelsi y Vaggione.
ADDA 581047

Una buena opción de acercamiento al fascinante mundo de la música antigua es la colección VIVARTE de la etiqueta Sony Classical, en la que se pueden encontrar algunos discos realmente excepcionales, como *La dissection d'un homme armée*, *Ave Maris Stella* y la *Missa Et Ecce Terrae Motus* de Antoine Brumel. Esta colección VIVARTE tiene el atractivo especial de que además de un buen repertorio de música medieval y renacentista, contiene también buenas aproximaciones al barroco y al clásico temprano. Uno de los compactos más atractivos de

la colección se titula *The lute in dance and dream*, una buena exploración de piezas para laúd de los siglos XVI a XVIII. Además de que el repertorio elegido es muy sólido, esta grabación tiene la garantía de las estupendas interpretaciones de Lutz Kirchhof, en los laúdes renacentista y barroco.

Desde el punto de vista del repertorio, están incluidos en este disco algunos nombres muy usuales en lo que se refiere al asunto de las antiguas cuerdas punteadas: Mudarra, Dowland, Kapsberger, Mouton, Weiss. Pero el disco ofrece también piezas muy atractivas de compositores menos conocidos, como Godard, Reis, Mertel, Gaultier y otros. De particular interés en esta colección de piezas para el laúd es la aparición de algunas danzas que es posible encontrar en recopilaciones y versiones de autores diversos. Así, la sabrosa *Italiana* anónima que abre el disco, que puede ser encontrada también en las conocidas *Danzas de Terpsicore* de Michael Praetorius. Si fuera necesario destacar una sección particular de este disco, yo elegiría las tres breves piezas (una toccata y dos *correntes*) de Johann Hieronymus Kapsberger, llenas de atractivas figuras rítmicas y de armonías alternativamente sobrias y sugestivas. Las interpretaciones de Lutz Kirchhof son de primer nivel, destacando su estilo de tocar el laúd con energía y proyección sonora suficientes, a diferencia de otros laudistas que prefieren una aproximación suave, a veces demasiado intimista, que en ocasiones roba la vida a estas piezas. Al resultado sonoro de este disco, ciertamente recomendable, ayuda el hecho de que Kirchhof es además de un buen intérprete, un sólido investigador de las prácticas instrumentales antiguas.

THE LUTE IN DANCE AND DREAM

Obras anónimas y de Canova da Milano, Mudarra, Godard, Reis, Hassler, Mertel, Dowland, Kapsberger, Ballard, Mouton, Gaultier, Weiss, Falkenhagen y Durant.

Lutz Kirchhof, laúd renacentista y barroco
SONY CLASSICAL —SÉRIE VIVARTE SK 48068

El perfil creativo y humano de Conlon Nancarrow (1912) puede ser definido a partir de rupturas, dos de ellas muy importantes. En 1940, rompió con su país natal, los Estados Unidos, por diferencias ideológicas, y vino a radicar a México, de donde es ciudadano desde 1956. Hacia fines de los 1940s, Nancarrow efectuó su otra gran ruptura: desilusionado de las limitaciones de los intérpretes, eligió la pianola como vehículo de expresión, logrando con ella algunas creaciones realmente asombrosas por su rango técnico y su complejidad estructural. Es por ello que el nombre de Nancarrow nos remite de inmediato (y casi exclusivamente) a la pianola, por lo cual un reciente disco con su música instrumental y de cámara es un buen medio para conocer otras facetas de su pensamiento musical. El repertorio de este disco, interpretado por miembros del grupo Continuum, abarca un periodo cronológicamente extenso, desde 1935 hasta 1986. Sin embargo, es preciso recordar que en ese medio siglo de intervalo, más de la mitad del tiempo fue dedicada por el compositor a la exploración de la pianola, a exclusión de otras formas de expresión.

Una primera característica que comparten las obras de este interesante disco es la brevedad. La más extensa de las composiciones, la Pieza No. 2 para pequeña orquesta, dura poco más de diez minutos; la más breve, el Estudio No. 15, dura un minuto y siete segundos. A la brevedad, Nancarrow añade la concisión expresiva y la economía de medios, complementadas con continuas referencias al lenguaje del jazz y del blues. De particular interés en el repertorio de este disco es la *Toccata* para violín y pianola, atractiva muestra de la posible interacción entre el aparato mecánico y el intérprete vivo.

Una buena muestra de la tendencia de Nancarrow a la complejidad creciente en su pensamiento pianístico es el hecho de que dos piezas de este disco, *Preludio y blues* (1935) y la *Sonatina para piano* (1941), aunque concebidas originalmente para un solo pianista, han sido grabadas aquí en sendas transcripciones para cuatro manos. De modo análogo, el Estudio No. 15, originalmente escrito para la pianola, es inter-

pretado aquí en su versión a cuatro manos, en la que destaca con claridad la construcción canónica de la pieza. Además del Cuarteto No. 1 para cuerdas, destaca también en el disco la Pieza No. 2 para pequeña Orquesta. Compuesta en 1986 a partir de un encargo para el grupo Continuum, esta obra representa el regreso de Nancarrow al contacto con los intérpretes vivos, después de varias décadas de transitar por los intrincados ritmos y estructuras de sus músicas para pianola. Como es de esperarse, el ejercicio de audición más satisfactorio con respecto a este disco es la comparación entre la Pieza No. 1 y la Pieza No. 2. En esta última, los gestos jazzísticos ya no son parte fundamental del lenguaje, y la pieza es en general más austera y angular que su predecesora. En general, interpretaciones muy claras y robustas por parte del grupo Continuum, ensamble especializado en la música contemporánea. Sin duda, este disco es una buena oportunidad de acercamiento a un compositor que tiene mucho que ofrecer al que escucha, y que por causas diversas ha pasado largos años recluido en nuestro país, ignorado por propios y extraños.

CONLON NANCARROW: Pieza No. 1; Toccata; Preludio y blues; Estudio No. 15; *Tango?*; Sonatina para piano; Trío; Cuarteto de Cuerdas No. 1; Pieza No. 2
Continuum
MUSICMASTERS 7068-2-C

La audición de dos de las suites para piano de Giacinto Scelsi, contenidas en un disco de la etiqueta Accord, permite al que escucha aproximarse a una de las vertientes principales del pensamiento musical del gran compositor italiano. De entrada, el material grabado en el disco nos remite al hecho de que Scelsi fue un sólido pianista, no sólo como ejecutante sino también como improvisador. Además, su catálogo pianístico es uno de los más extensos creados en el siglo XX. En este disco en particular, el pianista suizo Werner Bärtschi ejecuta con gran autori-

dad las Suites Nos. 8 y 9 de Scelsi, cuya audición conjunta permite referirse, sobre todo, a contrastes.

La Suite No. 8, compuesta en 1952, tiene su fundamento sobre todo en las grandes acumulaciones sonoras, en los *clusters* generados a partir de breves y sólidas ideas, y en una dinámica rítmica multifacética, nerviosa, enérgica y de gran impulso. Por otra parte, la Suite No. 9 (1953) transita con claridad por espacios explosivos más líricos, incluso hasta contemplativos en algunos de los movimientos de la suite.

Ambas obras tienen, al menos en sus respectivos títulos, asociaciones extramusicales específicas, referidas a conceptos e ideas de corte oriental. La Suite No. 8 se titula *Bot-Ba* y la Suite No. 9 *Ttai*. Si a partir de los títulos pudiera inferirse un orientalismo musical en las suites, éste estaría representado, en todo caso, por la actitud del compositor (y del intérprete, incluso) ante el material musical, y no necesariamente por giros melódicos o gestos rítmicos y armónicos específicos. En las versiones de Bärtschi, las dos suites de Scelsi brillan intensamente, con una claridad que no se pierde ni en los momentos más agitados y densos de la Suite No. 8.

GIACINTO SCELSEI: Suite No. 8, *Bot-Ba*; Suite No. 9, *Ttai*
Werner Bärtschi, piano
ACCORD 200802



VUELTA LAUREADA

Fanfarrias y más fanfarrias suenan en nuestras pautas por el Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades otorgado recientemente a nuestra revista amiga *Vuelta*. Los fundadores y colaboradores de *Vuelta* han

sido desde siempre amigos y colaboradores de *Pauta*, por lo cual felicitamos a Octavio Paz y a todo el grupo de *Vuelta* tanto como nos felicitamos por tan justo e importante reconocimiento. Enhorabuena.

CAPTURISTAS CAPTURADAS

Más vale tarde que nunca, así que damos crédito y revelamos al lector a las dos voluntarias, gratuitas, heroicas y, con toda razón, ofendidas mecanógrafas de la extensa secuencia epistolar de Mozart que recorre *Pauta* 37-41: nada menos que nuestras amigas y colaboradoras, la escritora Fabienne Bradu y la musicóloga Consuelo Carredano, capturistas por fin capturadas.

GORECKI SUPERA EN VENTAS A MADONNA

Con todo y ser un disco de música clásica, una sinfonía y de título lúgubre, la Sinfonía núm. 3, *De los cantos tristes* (1976) del compositor polaco Henryk Gorecki, inspirada en la historia de una mujer encerrada en un campo de concentración nazi, ha escalado las montañas de música popular hasta los *tops of the pops* de las ventas musicales británicas, rebasando a Madonna y a Michael Jackson. El director de las clasificaciones del mercado disquero de Londres, John Pinder, declara que el disco "vende miles de ejemplares diarios, sobre todo entre los jóvenes".

Esta hazaña del alpinismo sonoro es doble, pues además de colocar al asombrado Gorecki por arriba de célebres *pop stars*, lo hace el primer compositor vivo encumbrado comercialmente sobre las melenas de los Bach, Mozart y Beethoven.

Por acá, en lo que llega el esperado disco de Gorecki, duermen tranquilos la Trevi y familia.

SALUTACIÓN A VICENTE ROJO

Juan Vicente Melo

Estas palabras deshilvanadas no pretenden ser una presentación de Vicente Rojo, pintor. Libros especializados, individuales y colectivos testimonian una obra que a todos nosotros, sus afortunados públicos visuales, nos concierne. Estas palabras tratan de hablar, muy someramente, de Vicente Rojo, amigo, señor de todos los días y todos los tiempos, hermano siempre generoso. Vicente Rojo, copartícipe del X misterio radiante de la creación artística, es decir: de la sabiduría del don de la vida. Con, por y gracias a su amistad, Vicente Rojo no sólo ha conseguido transmitirnos el valor de vida sino también el estímulo para acercarnos a la perfección del Arte.

Guardián de secretos que suelen ser milagrosos; confidente ejemplar, sincero y fiel ...Viajero con equipaje siempre inédito ...Hermano que

sabe dar la mano como si la bondad no pudiera verse a simple vista, ya que, como el color en su pintura, habla, grita, se contagia de visibilidad ...Vicente Rojo es, ahora y siempre, uno de esos dones con el que sabemos encontrarnos gracias a la generosidad que lo envuelve.

Guardián de alma y espíritu, a él le debo —y me alegra expresarlo en voz alta— existir como escritor ...existir como ser humano, y poder decir sonriente, conmovido, “gracias por estar vivo”.

El día de hoy nos mueve a comprender que ya no es el mismo que ayer. Y aquí, en este Veracruz que es mío, sólo puedo darle las gracias a Vicente Rojo, expresar mi alegría porque una muestra de su obra pictórica esté aquí entre nosotros, como palabra viva en el tiempo.

* Texto leído por Juan Vicente Melo el 2 de febrero pasado durante un homenaje a Vicente Rojo en Veracruz.

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

- El tiempo en la música.
- Nancarrow por Adomian y Cage.
- Brennan entrevista a Eduardo Mata.
- Jiménez Mabarak por Jiménez Mabarak.
- Manuel Enríquez sobre *A lápiz*.
- Entrevista a Bériot.
- Graciela Agudelo: La mujeres compositoras.

LA MUSA INEPTA



Con motivo de la reciente visita a México de la Sinfónica Nacional de Rusia, un anuncio al respecto, producido por Bellas Artes, fue a dar (a dónde, si no) a la cuarta de forros de la revista *Tiempo Libre*. En tal anuncio se leía con prístina claridad y meridiana transparencia que el primer programa de la orquesta rusa sería iniciado con una obra singular, debida a la inspirada pluma de Carl Maria von Weber: su Obertura a *Obregón*. Más de un lector se habrá desconcertado, por lo que La Musa Inepta cumple con su función social al dar la explicación pertinente. Esta notable Obertura a *Obregón* es la primera muestra de un ambicioso proyecto político-musical orquestado por el Dr. Zedillo y el Lic. Borrego, en un intento por reivindicar las figuras de quienes pudieran haberse caído del reparto en los recientes libros de texto gratuito. Así, Zedillo y Borrego (futuristas al fin y al cabo) han encargado a compositores notables, vivos y muertos, algunas partituras celebratorias de personajes y situaciones clave para la historia moderna de nuestro país. La formidable Obertura a *Obregón* del no tan recientemente fallecido Weber es la primera obra de la serie. De buena fuente, La Musa Inepta sabe que entre los planes del Dr. y el Lic. está el encargar a Respighi un poema sinfónico titulado simplemente *Los Pinos*; Berlioz saldrá de su fría tumba para adaptar su última ópera bajo el título de *Beatriz y Patrocinio*; y el ilustre compositor, vivo y local, Federico Ibarra, entregará una partitura orquestal titulada *Cinco misterios electorales*.

Nota de la redacción: mienten quienes afirman que, dado el éxito con que la SNR interpretó la Obertura a *Obregón*, algunos universitarios revisionistas quieran encargar a Weber una Obertura a *Soberón*.

Para quienes en víspera del TLC hayan olvidado el añejo y controvertido lema “Lo hecho en México está bien hecho”, va la siguiente información.

En entrevista reciente concedida al diario *Excélsior*, el director artístico de la

Orquesta Sinfónica del Estado de México, maestro Enrique Bátiz, afirma que su orquesta se ha superado tanto que casi no se nota la diferencia entre la OSEM y la Real Orquesta Filarmónica de Londres. En fecha próxima, se hará oficial el hecho de que la Sinfónica Nacional suena como la Filarmónica de Viena, y de que el punto de comparación de la Filarmónica de la UNAM es la Orquesta del Concertgebouw, mientras que la Filarmónica de la Ciudad de México se toca de tú a tú con la Sinfónica de Chicago. Se sabe que las afirmaciones del director de la orquesta mexiquense no han provocado, hasta el momento, que Gran Bretaña retire a su embajador de nuestro país, y menos ahora que Su Alteza Real y Divorciada, el Príncipe de Gales, nos acaba de visitar para compartir con nosotros su cálida y contagiosa sonrisa.

La redacción de La Musa Inepta solicita de sus lectores otras comparaciones musicales como la arriba citada, para poder calibrar el avance de nuestra actividad musical. Gracias.

Diario *La Jornada* del 16 de febrero de 1993, página 25. En un recuadro en el que se citan los álbumes de música clásica más vendidos en los Estados Unidos, se afirma que entre los primeros 25 hay uno en que Keith Jarrett y la pianista Michala Petri interpretan sonatas de Bach para piano a cuatro manos. Tal afirmación requiere un par de comentarios:

1. Bach no compuso sonatas a cuatro manos, quizá porque sólo tenía dos.
2. Michala Petri, cuando niña, quiso ser pianista, pero su cruel madre la obligó a aprender la flauta de pico para que pudiera emular a Horacio Franco.
3. En el disco erróneamente mencionado, hay sonatas para flauta de pico y teclado, aunque la nota respectiva no nos dice qué fue lo que Keith Jarrett y Michala Petri hicieron a cuatro manos, que al fin y al cabo es su vida privada.

J. A. B.

COLABORADORES

- **Ramón Xirau** (Barcelona, 1924): véase *pauta* 31 y 37-40. Sus libros más recientes son: *Poemas* (Ediciones Toledo, 1990), *Más allá del nihilismo* (El Colegio de México, 1991) y *De mística* (Joaquín Mortiz, 1992).
- **Nicole Barry**: Doctora en Letras, periodista y musicóloga francesa.
- **Gioacchino Rossini**: véase *pauta* 44.
- **Jean-Jacques Pecassou** ha sido director de la Alianza Francesa en México y responsable de varios centros culturales franceses de Sudamérica. En 1974 se doctoró en Ciencias de la Información y la Comunicación con un estudio sobre el mensaje publicitario en México. Actualmente imparte cursos de literatura francesa en la Universidad de Toulouse.
- **Erik Satie**: véase *pauta* 2, 16 y 35.
- **John Cage**: véase *pauta* 43.
- **Adolfo Castañón** (México, 1952), poeta y ensayista, se ha vuelto una presencia saludable e imprescindible en la vida literaria mexicana, tanto por sus ensayos como por sus amplias tareas editoriales en el Fondo de Cultura Económica. Algunos de sus libros: *Cheque y carnaval*, *El pabellón de la limpida soledad*, *El reyezuelo*, *Sombra pido a una fuente*.
- **Víctor Sosa** (Montevideo, Uruguay, 1956), pintor y poeta, ha colaborado en *Vuelta* y otras publicaciones. Es autor del poemario *Sunyata* (Editorial Praxis, 1992).
- **Víctor Rasgado**, joven y talentoso compositor mexicano radicado en Milán, es autor de un importante catálogo de obras tanto de cámara

como de orquesta. Su ópera *Anacleto Morones*, basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo, fue premiada recientemente en el concurso de la Joven Orquesta Sinfónica de España. Ha sido alumno de Donatoni en la Academia Chigiana de Siena.

- **Coriún Aharonián**, compositor, polemista y animador decisivo de la música latinoamericana, colaboró en *pauta* 4. Recientemente apareció bajo el sello de las Ediciones Trilce su espléndido ensayo sobre la vida y la obra de Héctor Tosar, uno de nuestros clásicos latinoamericanos.
- **Álvaro Quijano** (Hermosillo, Sonora, 1955) es autor del poemario *La lucha con el ángel* (Sep/Crea, 1985) y la novela *El libro de Tristán* (Joaquín Mortiz, 1991). Actualmente colabora en *El Semanario Cultural de Novedades*.
- **Ricardo Miranda**: véase *pauta* 45.
- **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en todas las entregas de *pauta*.
- **Juan Vicente Melo**: véase *pauta* 42. Está por publicar una novela y un libro de cuentos, y por reeditar su excelente libro *Notas sin música* (FCE).
- **Joaquín Gutiérrez Heras** (Oaxaca, 1927), uno de nuestros mejores compositores, colaboró en *pauta* 10. Se encontrará una larga entrevista con él en *pauta* 32. Recientemente apareció su disco compacto *Música de cámara*, editado por Cendim/INBA/Conaculta.
- **María Cristina Carbonell**: joven dibujante y pintora venezolana.

A mi amable discipula Srta MARIANA OLMEDO



34947

Propiedad de los Editores

Fr. 2.50

MILANO. Establecimiento musical F. LUCCA

HACIA UNA
NUEVA **M**ÚSICA



Carlos Chávez



El Colegio Nacional

Joaquín
Gutiérrez Heras
MÚSICA DE
CÁMARA



TRIO NEOS
Música Mexicana
Contemporánea



De venta en las
principales casas
de música



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

- D No. 59 LARA, Ana
Hacia la noche para flauta
sola amplificada
- D No. 55 LAVISTA, Mario
Ofrenda para flauta dulce
tenor

FAGOT SOLO

- D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón
Laberinto de espejos

GUIARRA

- D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert
Elegía

PIANO SOLO

- A. No. 35 HALFFTER, Rodolfo
Dos ensayos para piano
- A. No. 36 IBARRA, Federico
Sonata II (1982)
- A. No. 38 IBARRA, Federico
Sonata III (1988)
Madre Juana
- A. No. 39 PAZOS, Carlos
Homofonías y Polifonías
- A. No. 37 QUINTANAR, Héctor
Cinco piezas para niños
- A. No. 40 CASTRO, Ricardo
Obras escogidas
- A. No. 41 VALSES MEXICANOS DEL
SIGLO XIX
Volumen I

ÓRGANO

- A. No. 42 GALINDO, Blas
Sin título

VIOLÍN Y PIANO

- D No. 60 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLA Y PIANO

- D. No. 67 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLONCHELO SOLO

- D. No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela
Lumbre

ARPA SOLA

- D. No. 69 MUENCH, Gerhart
Speculum Veneris

MÚSICA VOCAL
CANTO Y PIANO

- B. No. 25 HERNÁNDEZ
MONCADA, Eduardo
*Canciones al estilo de mi
tierra*

CORO A CAPPELLA

- C. No. 17 GALINDO, Blas
La Montaña
- C. No. 18 GUTIÉRREZ HERAS,
Joaquín
De profundis para coro
mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS
INSTRUMENTALES

- D. No. 68 DURÁN, Juan Fernando
El resplandor de lo vacío
para flautas soprano, alto y
tenor de pico

- D. No. 58 HALFFTER, Rodolfo
Divertimento para nueve
instrumentos

- D. No. 64 LAVISTA, Mario
Responsorio para fagot y
percusiones

- D. No. 57 MUENCH, Gerhart
Tessellata tacambarensia No.
6 para violín, pianoforte, 2
maracas y 2 claves

- D. No. 56 NÚÑEZ, Francisco
Aspectos sexteto; flauta,
clarinete, corno, violín
violonchelo y contrabajo

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para
instrumentos de arco,
partitura

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para
instrumentos de arco, partes

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para
cuarteto de cuerdas, partitura

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para
cuarteto de cuerdas, partes

- D. No. 66 TRIGOS, Juan Carlos
Cuarteto Da-Do para
clarinete, saxofón, guitarra y
bongós

ORQUESTA DE
CUERDAS

- E. No. 33 AREÁN, Juan Carlos
Epicidium in memoriam
Augusto Novaro para
orquesta de cuerdas y piano

- * GALINDO, Blas
Concertino para violín y
orquesta de cuerdas

- E. No. 32 JIMÉNEZ MABARAK,
Carlos
Obertura para orquesta de
arcos

- E. No. 29 MONCAYO, José Pablo
Homenaje a Cervantes para
dos oboes y orquesta de
cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

- * GALINDO, Blas
Suite para orquesta de
cámara

- * IBARRA, Federico
Imágenes del quinto sol ballet
en dos actos, para orquesta
(1980)

- * JIMÉNEZ MABARAK,
Carlos
Sinfonía en un movimiento

- E. No. 34 JIMÉNEZ MABARAK,
Carlos
Concierto en Do para piano y
pequeña orquesta (reducción
para dos pianos)

- E. No. 31 LAVISTA, Mario
Aura paráfrasis orquestal de
la ópera

- E. No. 35 LAVISTA, Mario
Clepsidra

- E. No. 30 SANDI, Luis
Diptico

ÓPERA

- * JIMÉNEZ MABARAK,
Carlos
La Gülera, en tres actos,
partitura de canto y piano

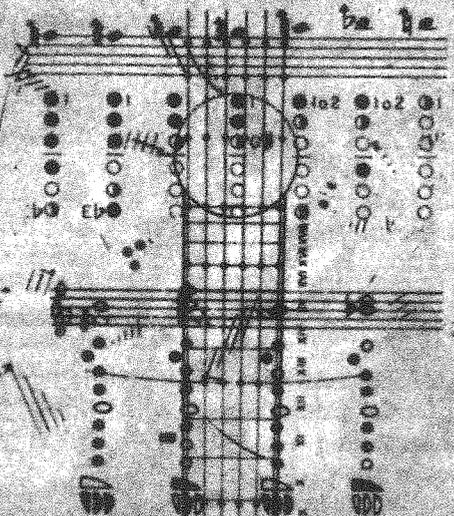
* Obras publicadas en colaboración con
la Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico.

EL Alcaraván



Vol. IV, Núm. 13 abril-mayo-junio de 1993

NUEVAS TÉCNICAS INSTRUMENTALES



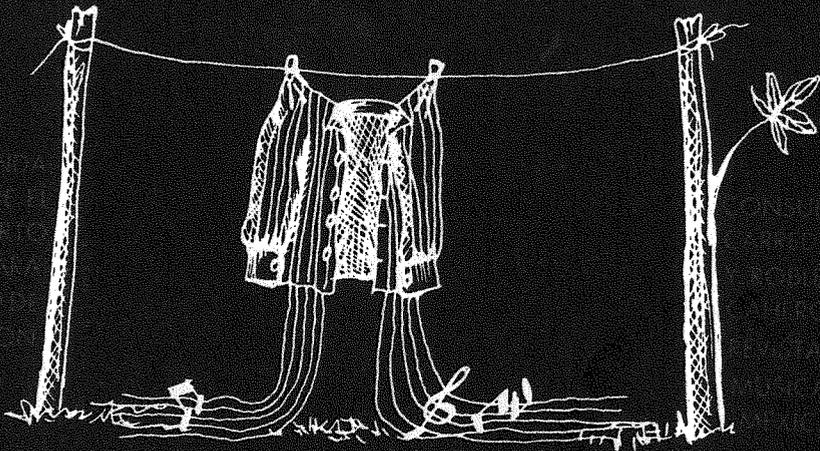
FLAUTA OBOE CLARINETE ARPA
CUERDAS CONTRABAJO
GUITARRA



pauta

BARCE Y SCODANIBBIO: LA VANGUARDIA

GLORIA CARMONA, CARLOS CHAVEZ Y LA MÚSICA DEL FUTURO
ENTREVISTA A MILAN TURKOVIC / CORRADO: MORTON FELDMAN



ROJO CAMA: NUEVAS PERSPECTIVAS LATINOAMERICANAS

PALINDROMAS MUSICALES DE P. HELGUERA

ENERO - MARZO DE 1993



45



N\$ 15.00

LECCIÓN DE MÚSICA

EXPERIENCIA Y JUVENTUD

Siempre he creído en la juventud. Y hasta ahora, no he sido defraudado. Nuestra época favorece a la juventud. Pero hay que precaverse: tu juventud estará expuesta a ataques. No necesita uno ser muy astuto para advertir que la gente de cierta edad habla siempre acerca de su "experiencia"... Esto es algo muy bueno de parte de ellos... Pero, con todo, uno debe estar seguro de que realmente tengan alguna experiencia que valga la pena... La memoria humana es muy corta —¿no está uno acostumbrado, donde quiera que el tiempo se descomponga, a oír a la gente decir: "No hay nada como esta viva memoria interior"? Estoy perfectamente dispuesto a creerles. Pero no los dejen hablarme demasiado acerca de su "experiencia"... Los conozco demasiado bien. Pues entonces estos jóvenes serán censurados porque son jóvenes. Yo escribí mis *Sarabandas* a la edad de veintiuno, en 1887; las *Gymnopédies* cuando tenía ventidós, en 1888. Éstas son las únicas obras que mis detractores —aquellos por arriba de los cincuenta años, por supuesto— admiran. Para ser lógicos, deberían gustar de mis obras de madurez. No gustan de ellas.

Erik Satie (conversación con los jóvenes músicos de la Escuela de Arcueil).

Tomado de: *Composers on Music* (An Anthology of Composers' Writings), Edited by Sam Morgenstern, Faber and Faber, London, 1956).

Traducción de Luis Ignacio Helguera

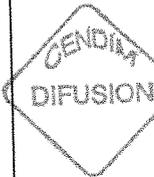
(Satie) era tan entusiasta de la gente joven que un día me dijo: "Quisiera saber qué clase de música será escrita por los niños que ahora tienen cuatro años de edad". La pureza de su arte, su horror a todas las concesiones, su desprecio del dinero y su dura actitud hacia los críticos constituyeron un maravilloso ejemplo para todos nosotros.

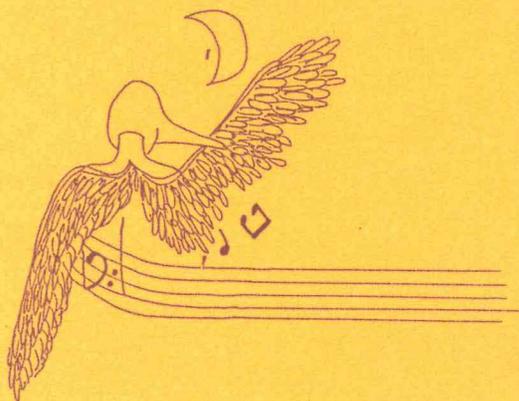
Darius Milhaud

Tomado de: Darius Milhaud, *Notes without Music. An Autobiography*, Alfred Knopf: New York, 1953).

Traducción: L.I.H.

Imprenta Madero, S. A. de C. V.





Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes

