

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 34. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril de 1990, México: Conaculta, INBA, Cenedim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTA A LUKAS FOSS
UN CUENTO DE JOSÉ DURAND
OCTAVIO PAZ: VIGILIAS



gato atrapado en una

SZERING: LA TÉCNICA DEL VIOLÍN

PÖPPEL:
EL METRÓNOMO CEREBRAL

BERTRAND, VILLIERS DE L'ISLE ADAM,
SCHWOB, MALLARMÉ: MÚSICA

PONCÉ, JESÚS ESTRADA,
VICENTE T. MENDOZA:
BERNAL JIMÉNEZ

pauta

PIANOS DE ALBERTO SAVINIO

POEMAS DE ORTIZ DE
MONTELLANO Y PIÑA WILLIAMS

HELGUERA: SUITE
EN EL CENTENARIO DE
FRANCK E IBERT

BRENNAN: LIBROS, DISCOS Y
BIOGRAFÍA DE VILLANCICO

ABRIL DE 1990



34



CENIDIM

\$ 10,000.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS
ARTES

Víctor Sandoval
Director General

Martín Díaz y Días
Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo
Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico

Josefina Alberich
Subdirectora General de Educación
e Investigación Artísticas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Luis Jaime Cortez
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

Paulina Campderá
Directora de Difusión y Relaciones Públicas
e Internacionales

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 / Moisés Ladrón
de Guevara / Juan Villoro**

Diseño: **Bernardo Recamier**

Precio del ejemplar: \$ 10,000.00 en el país. Dlls. 10 en el extranjero.

Suscripción anual \$ 35,000.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 35 en el extranjero.

Distribución: **Paulina Campderá**, Directora de Difusión y Relaciones Públicas, INBA

Subdirección editorial, Reforma y Campo Marte. Módulo C, Tercer piso, Tel.: 395 97 86

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

Registros legales en trámite.

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DIFUSION

Vol. IX, No. 34, abril, mayo, junio de 1990

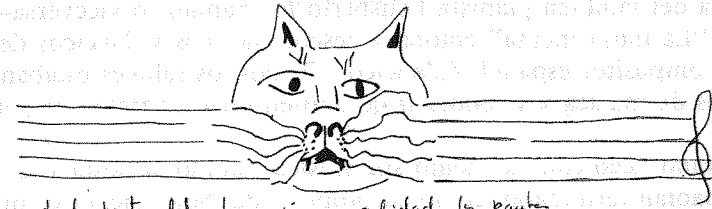
SUMARIO

Presentación	3	Manuel M. Ponce Notas sobre <i>Tata Vasco</i>	57
Octavio Paz Vigilias	5	Vicente T. Mendoza: <i>Tata Vasco</i> : ópera evolutiva y obra nacionalista	60
Aloysius Bertrand Cuatro poemas de <i>Gaspard de la nuit</i>	7	Víctor Hugo Piña Williams La mayor	62
Villiers de L'Isle Adam El secreto de la música antigua	13	Alberto Savinio Pianista blanco Piano viejo	63 65
Stéphane Mallarmé Dedicatoria a Debussy	15	Ernest Pöppel El metrónomo cerebral y la medición de la música	70
Marcel Schwob Las seis notas de la flauta	17	Henryk Szering La técnica del violín	84
Moritz von Schwind La música del futuro	19	NOTAS SIN MÚSICA	99
José Durand Hasta más no poder	20	Juan Arturo Brennan Libros Discos La musa inepta	99- 103 106
Bernardo Ortiz de Montellano Dos poemas	28	Luis Ignacio Helguera César Franck Jacques Ibert	101 104
Luis Ignacio Helguera Suite para violín, piano, tuba, contrabajo, platillos y timbales	29	COLABORADORES	108
Jorge Velazco Entrevista a Lukas Foss	32	Vincent D'Indy Lección de música de César Franck Cuarta de forros. Gatopautas de Sofía González de León	
DOCUMENTOS	53		
Jesús Estrada El drama sinfónico <i>Tata Vasco</i>	53		

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

Luvina, Juan Rulfo.

PRESENTACIÓN



... de los hijos del jabón nació a realidad la pautas.

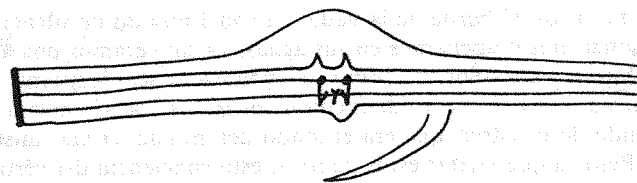
Las puertas de cartulina de *Pauta 34* se abren para el lector a una reunión de poetas malditos y rebeldes que hablan en un idioma de poemas en prosa -algunos de los cuales no tiene Ravel más remedio que vertir simultáneamente en tres de sus piezas para piano más difíciles y suculentas-, ensueños féericos, fantasías de insomnio, dedicatorias a la música, cuentos crueles, romanzas con palabras. Brindan ahí con su copa, en una embajada francesa del sueño, Ortiz de Montellano y Octavio Paz, mientras Bertrand y Mallarmé discuten sobre poesía, sobre Ravel y Debussy y no se ponen de acuerdo. La fiesta es en honor de César Franck, Jacques Ibert -de quienes hay retratos en la sala "Notas sin música"- y Miguel Bernal Jiménez, de quien se leen documentos, así como un poema de Piña Williams dedicado a Franck, impresos en las servilletas de tela. Los agitadores de las bebidas tienen en las puntas las caritas sonrientes de Franck, Ibert y Bernal Jiménez. Se oye maullar a los gatos en las pautas de las ventanas... El señor Pöppel dicta una conferencia sesuda sobre el metrónomo cerebral -a la que sólo asisten unos pocos, pero eso sí, apasionados, pues saben a lo que van-, D'Indy co(i)mparte las lecciones de música de Franck, Henryk Szering toca prodigiosamente con Ibert al piano la Sonata de Franck, Franck toca sin titubeos en el órgano el Concertino de Bernal Jiménez, Bernal Jiménez toca "El burrito blanco" de Ibert, Lukas Foss dirige con sabia batuta unas partituras de Savinio

para orquesta y dos pianos peligrosamente preparados, pianos peligrosamente melancólicos y memoriosos –ay, cómo evoca esta música la del también pianista Felisberto Hernández, o viceversa–, la soprano “La musa inepta” entona y desentona unos villancicos del famoso compositor español Villancico... Todos los salones estaban invadidos de música y se podía ir de uno en otro sin riesgo de perder nota...

José Durand llegó con su cuento sin música cuando la fiesta y la música habían terminado, como su propia vida. Sólo encontró fondos de copas, colillas de cigarros, restos de canapés y manchas frívolas en la alfombra. Desconcertado, se sacó el cuento del bolsillo, lo desarrugó, dudó, lo leyó al fin, en voz alta, tenso, nervioso –mucho más de lo que nunca imaginó que estaría–, original, cálido, magnífico. Un cuento sobre el vaivén marino del viaje de la vida y sobre los contagios mortales de las relaciones humanas enfermas. Cuando terminó, emocionado, miró en torno. Nadie. Pero los pianos y los muebles de la embajada del sueño sonaron y resonaron de pronto, de golpe, sordos pero acordes, como despezándose lentamente del ambiente enrarecido y ebrio de la fiesta.

L. I. H.

VIGILIAS (FRAGMENTO)



OCTAVIO PAZ

Yo estoy ligado a ti, entre otros vínculos, por el de la música. Pero esta nueva ligadura, al atarme en el recuerdo, también me ha libertado de ti:

La sala estaba oscura, callada, desde antes estaba extrañamente conmovido porque íbamos a envolvernos en una misma música y a respirar las mismas notas, tiernas o ardientes. Me conmovía el que yo me conmoviera con lo que te conmovía. Surgió la música desde el centro del mundo, dolorosa y tímida, leve serpiente o tallo, como si creciera de mi corazón. Y esta sensación de nacimiento era como una herida casi dulce. Yo me unía a ti, a ti, ignorante de mi existencia (no sabías que yo estaba allí), como un ámbito impalpable y difuso, con un oscuro y rendido sentimiento, inexpresable, porque no era el deseo, ni el amor, sino algo mucho más concreto, semejante a la adoración. Y la música crecía, cada vez más alto, cada vez más hondo, penetrante, invadiendo los últimos rincones de mi ser, deshaciéndome, como un agua invisible, total, que manara del centro de la tierra; aquella herida dulce y tibia se había hecho ancha, y de ella manaba, espesa, una voluntad de penetrar en todo, de disolverse en todo, como si fuera la misma música. ¿Brotaba de mí el concierto? Cada vez más alto, cada vez más hondo, arriba y abajo, en el alma y en el cuerpo; tú ya no existías o existías en otra forma, en todas las formas que mecía la música. Yo me llegaba a ti, que eras como una piedra sitiada por las olas del mundo tenebroso, resistente a la música; pero tú te disolvías también, oscura piedra, y te sepultaban las aguas que manaban del centro de mi corazón, del centro de la tierra.

Cesó de brotar, por un minuto, la música. El mundo quedó tenso, rígido, a punto de romperse, tal los nervios de un hombre que va a dar el salto mortal. La nada, negros abismos nos rodeaban como si el mundo hubiera acumulado toda su

substancia en un secreto sitio de nuestras almas. En aquel breve silencio estaban toda la música, todo el amor, la exaltación sombría de la tristeza y el frenesí del orgullo humano, la ternura que hace sollozar, el ansia sin objeto y el sórdido sufrimiento de existir; todo lo oscuro y confuso que alienta en el hombre quedaba tenso y apretado en nosotros, al borde de la nada, en aquel minuto de silencio. La música volvió a sonar; nos despeñamos en sus aguas; ya sólo éramos una aspiración, un ritmo, sin forma y sin color, un ritmo semejante a la sed, insistente, variando siempre de forma, pero eterno e idéntico en todas sus transformaciones. Y así llegamos al fondo de nosotros, que era el fondo del mundo, el mar misterioso de lo no nacido. Pero ¿a qué relatar estos delirios, esta conciencia del vértigo, si son indecibles, rebeldes a la palabra y al pensamiento corriente?

Después de sumergirnos en la música, que fue una inmersión en tu aliento, soplo del mundo, vaho que deshace todas las criaturas, quedo seco, estéril. Sin sufrimiento, pero también sin alegría, sin fuerzas para olvidarte o para recobrarte. Como un animal atormentado por la sed, herido, al pie del mar, sobre una tierra árida e impía. Paraíso perdido.

Te amo rabiosa y desesperadamente. Mi rabia alimenta mi desesperación y en esto reside mi fuerza, mi libertad y hasta el valor de mi súplica. Porque mi súplica está henchida de total desesperación, una desesperación tan grande como mi amor, un amor tan grande como mi desesperación: éste es el secreto de mi libertad.

Y sin embargo, es preferible el mundo que nos muestra el amor, la mentira, si es mentira, de la música y del sueño, a esta vida amarga de aquí. Todo se muere, todo se corrompe. Esta palabra nace muerta de mis labios, nace inerte y sin júbilo. No me asusta el sufrimiento, sino el saber que no es eterno y que lo que hoy me amarga mañana me consolará, de tan liviana condición estamos hechos. ¡Dios mío, Dios de todos, Dios de nadie, existe verdaderamente en el milagro de la alegría, en el milagro del dolor eterno! Que nunca olvide el latido de mi corazón y el llamado de mi entraña: que siempre me sienta vivo.

Tomado de: *Tierra Nueva*, II, 7-8, enero-abril, 1941.

La música, al hundirnos en sus aguas amorosas, nos rescata de la forma amada. Nos disuelve y disuelve en su cálido giro a esa forma amada y aborrecida, en la que alienta el soplo secreto del mundo. La música es una negación de la tierra y de la persona.

Octavio Paz

CUATRO POEMAS DE GASPARD DE LA NUIT

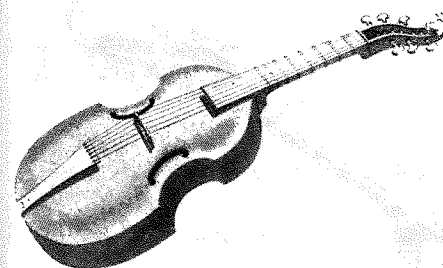
ALOYSIUS BERTRAND



Versiones de Carlos Wert

LA VIOLA DE GAMBA

“Reconoció, sin asomo de duda, el rostro lívido de su amigo íntimo Juan Gaspar Deboureaux, el gran payaso de los Funámbulos, que le miraba con una expresión indefinible de malicia y de benevolencia.”



Teophile Gautier, “Onuphrius”

Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu;
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu.*

A penas el maestro de capilla hubo interrogado con el arco la runrunante viola, ella le respondió con un gorgoteo burlesco de gorgoritos y trinos, como si hubiera sufrido su vientre una indigestión de Comedia Italiana.

Era, primero, la dueña Bárbara, que gruñía al imbécil de Pierrot por haber dejado caer, el muy torpe, la caja de la peluca del señor Casandro y haber derramado por el suelo todos los polvos.

Y el señor Casandro a recoger lastimosamente su peluca, y Arlequín a

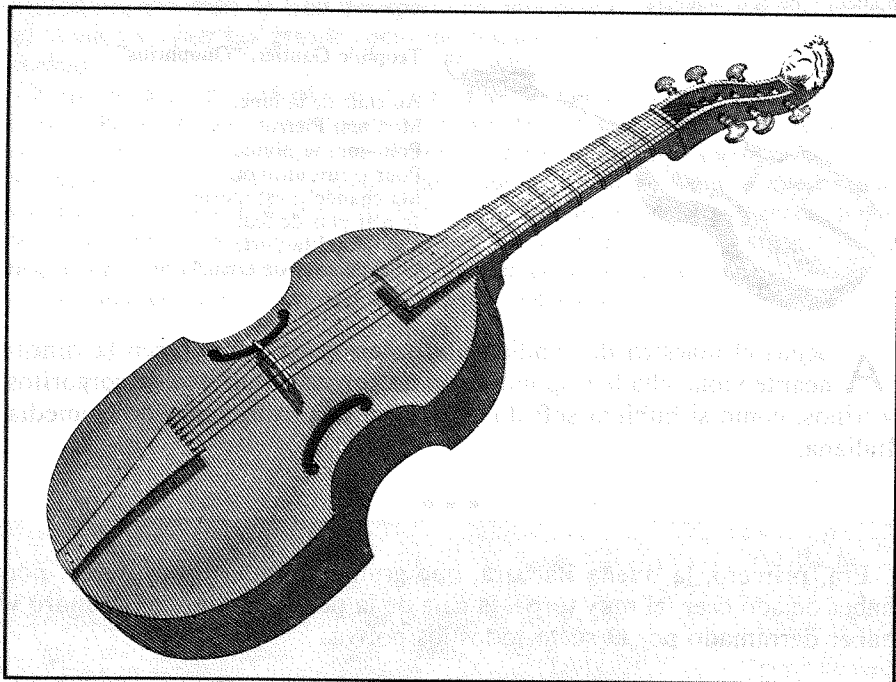
soltarle al gahnápiro un puntapié en el trasero, y Colombina a enjugarse una lágrima de risa loca, y Pierrot a ensanchar hasta las orejas una mueca enharinada.

Pero en seguida, al claro de luna, Arlequín, cuya vela había muerto, suplicaba a su amigo Pierrot que abriera los cerrojos para volvérsela a encender, de suerte que el traidor raptaba a la joven junto con la caja del viejo.

* * *

“¡Al diablo Job Hans el guitarrero, que me vendió esta cuerda!”, exclamó el maestro de capilla, recostando la polvorienta viola en su polvoriento estuche. La cuerda se había roto.

* Al claro de luna. / amigo Pierrot. / préstame tu pluma / que escriba unas letras. / Mi vela se ha muerto. / ya no tengo fuego; / ábreme tu puerta / por amor de Dios.



Tomado de Ediciones Felmar, La Fontana Literaria no. 57, Madrid, 1976.

“...Je croyais entendre.

Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre”.*

Ch. Brugnot, “Los dos genios”

ONDINA

“¡Escucha! ¡Escucha! Soy yo, Ondina, quien roba con estas gotas de agua los losanges sonoros de tu ventana iluminada por los sombríos rayos de la luna; y aquí estoy, vestida de moaré, señora del castillo que contempla en su balcón la bella noche estrellada y el bello lago dormido.

“Cada ola es un ondino que nada en la corriente; cada corriente, un sendero que serpentea hacia mi palacio, y mi palacio se eleva fluido al fondo del lago, en el triángulo del fuego, la tierra y el aire.

“¡Escucha! ¡Escucha! ¡Mi padre golpea el croante agua con una rama verde de abedul y mis hermanas acarician con sus brazos de espuma las frescas islas de hierbas, de nenúfares y de gladiolos o se burlan del sauce caduco y barbudo que pesca con caña!”

* * *

Murmurada su canción, me suplicó ella que recibiera en mi dedo su anillo para convertirme en el esposo de una Ondina y que visitara con ella su palacio para convertirme en el rey de los lagos.

Y como yo le respondiera que amaba a una mortal, mohína y despechada, vertió unas cuantas lágrimas, lanzó una carcajada y se desvaneció en chaparrones que chorrearon blancos a lo largo de mis vidrieras azules.

* ...Creía escuchar / una vaga armonía que encantaba mi sueño, / y cerca de mí difundirse un murmullo parejo / a los cantos entrecortados de una voz triste y tierna.

LA HORCA

“¿Qué es lo que veo agitarse en torno a aquella horca?”

Fausto.

¡Ah! Lo que escucho, ¿será acaso el vendaval nocturno que chilla o bien el ahorcado que lanza un suspiro desde el patíbulo?

¿Será acaso algún grillo que canta agazapado en el musgo y la hiedra estéril con los que por piedad se calza el bosque?

¿Será acaso una mosca que va de caza y toca el cuerno cerca de unos oídos sordos a la fanfarria de los alalís?

¿Será acaso un escarabajo que recoge en su vuelo desigual un cabello ensangrentado en su cráneo pelado?

¿O bien será una araña que borda media vara de muselina para corbata de esta garganta estrangulada?

Es la campana que tañe en los muros de una ciudad y el esqueleto de un ahorcado al que el sol poniente enrojece.

SCARBO

“Miró bajo la cama, en la chimenea, en el arcón; nadie. No puedo comprender por dónde se había colado, por dónde se había evadido.”

Hoffmann, *Cuentos nocturnos*.

¡Oh! ¡Cuántas veces he escuchado y visto a Scarbo cuando, a medianoche, la luna brilla en el cielo como un escudo de plata sobre una bandera de azur sembrada de abejas de oro!

¡Cuántas veces he oído zumbar su risa en la sombra de mi alcoba y rechinar su uña en la seda de las cortinas de mi lecho!

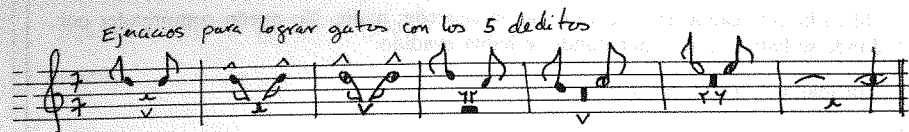
¡Cuántas veces le he visto bajar al suelo, hacer piruetas sobre un solo pie y rodar por la estancia como el huso caído de la rueca de una bruja!

¿Creía que se había desvanecido? ¡El enano se agrandaba entre la luna y yo como el campanario de una catedral gótica, con un casabel de oro bamboleándose en su gorro puntiagudo!

Mas al punto su cuerpo se azulaba, diáfano como la cera de una vela; su rostro empalidecía como la cera de una candela y, de pronto, se extinguía.

De estos cuatro poemas, los últimos tres inspiraron las piezas homónimas para piano que integran la suite *Gaspard de la nuit* de Ravel.

EL SECRETO DE LA MÚSICA ANTIGUA*



VILLIERS DE L'ISLE ADAM:

Traducción de Enrique Pérez Llamosa

Al señor Richard Wagner¹

Era día de audición en la Academia Nacional de Música. En las altas instancias se había decidido el estudio de una obra de cierto compositor alemán (cuyo nombre, olvidado desde entonces, felizmente se nos escapa);² y tal maestro extranjero, si había que creer en diversos *memoranda* publicados por la *Revue de Deux Mondes*, jera nada menos que el creador de una música "nueva"!

Así pues, los músicos de la Ópera se encontraban reunidos para poner, como suele decirse, las cosas en claro y descifrar la partitura del presuntuoso innovador. El momento era grave.

El director de la Academia apareció en escena y entregó al director de orquesta la voluminosa partitura en litigio. Éste la abrió, la leyó, se estremeció y declaró que la obra le parecía inejecutable en la Academia de Música de París.

—Explíquese —dijo el director de la Academia.

—Señores —respondió el director de orquesta—, Francia no podría responsabilizarse de trancar, por una defectuosa interpretación, el pensamiento de un compositor... sea cual sea su nacionalidad. Sin embargo, en las partituras de orquesta especificadas por el autor figura... un instrumento militar, caído ya en desuso y que no tiene intérprete entre nosotros; ese instrumento, que hizo las delicias de nuestros padres, tenía antaño un nombre: el *chinesco*.³ Creo que la radical desaparición del *chinesco* en Francia nos obliga a declinar, muy a pesar nuestro, el honor de esta interpretación.

* Este cuento fue publicado por la señora Tresse como "Saynètes et Monologues" (Troisième série), *Le Chapeau chinois*, París, 1878.

Tal discurso había sumido al auditorio en ese estado que los fisiologistas llaman *comatoso*. ¡El *chinesco*! Los más viejos apenas recordaban haberlo oído en su infancia. Pero les hubiera resultado muy difícil, hoy en día, poder precisar su forma. De repente, una voz pronunció estas inesperadas palabras:

—Con su permiso, creo que yo conozco uno —todas las cabezas se volvieron; el director de orquesta se levantó de un salto:

—¿Quién ha hablado?

—Yo, los platillos⁴ —respondió la voz.

Un instante después, los platillos estaban en el escenario, rodeados, adulados y asediados con impacientes preguntas.

—Sí—continuaban—, conozco a un viejo profesor de *chinesco*, maestro en su arte y sé que aún vive.

Todos exhalaban un grito. ¡Los platillos aparecieron como un salvador! El director de orquesta abrazó a su joven satélite (porque los platillos eran todavía jóvenes). Los trombones enternecidos le animaban con sus sonrisas; un contrabajo le envió un envidioso guiño; el tambor se frotaba las manos: "¡Llegará lejos!", gruñía. En fin, en ese rápido instante, los platillos conocieron la gloria.

A continuación, una comisión, precedida por los platillos, salió de la Ópera hacia Batignolles, a cuyas profundidades se había retirado, lejos del ruido, el austero virtuoso.

Llegaron.

Preguntar por el viejo, subir los nueve pisos, tirar del pelado cordón de su llamador y esperar, jadeando, en el descansillo, fue para nuestros embajadores cuestión de un segundo.

De pronto, todos se descubrieron: un hombre de aspecto venerable, con el rostro rodeado de plateados cabellos que caían en largos rizos sobre sus hombros, una cabeza a lo Béranger, un personaje de romanza, estaba en pie en el umbral y parecía invitar a los visitantes a penetrar en su santuario.

¡Era él! Entraron.

La ventana, enmarcada por plantas trepadoras, estaba abierta al cielo, en ese purpúreo momento del maravilloso crepúsculo. Los asientos eran escasos: la litera del profesor sustituyó, para los delegados de la Ópera, a las otomanas, a los *poufs*, que abundan demasiado a menudo en las casas de los músicos modernos. En los rincones se veían viejos *chinescos*; aquí y allá yacían varios álbumes cuyos títulos llamaban la atención. El primero era: ¡*Primer amor!*, melodía para *chinesco* solo, seguido de *Variaciones brillantes sobre la Coral de Lutero*, concierto para tres *chinescos*. Después, un septeto de *chinescos* (gran unisón), titulado *La calma*. Luego una obra de juventud (un poco empañada de romanticismo): *Danza nocturna de jóvenes moriscos en la campiña de Granada, en el peor momento de la Inquisición*, gran bolero para *chinesco*; finalmente, la obra del maestro: *El ocaso de un bello día*, obertura para ciento cincuenta *chinescos*.

Los platillos, muy emocionados, tomaron la palabra en nombre de la Academia Nacional de Música.

—¡Ah! —dijo con amargura el viejo maestro—, ¿ahora se acuerdan de mí? Debería... Mi país ante todo. Señores, iré.

Al haber insinuado el trombón que la partitura parecía difícil contestó el profesor tranquilizándolos con una sonrisa:

—No importa.

Y tendiéndoles sus pálidas manos, curtidas en las dificultades de tan ingrato instrumento, dijo:

—Hasta mañana, señores, a las ocho, en la Ópera.

Al día siguiente, en los pasillos, en las galerías, en la concha del inquieto apun-tador, hubo una terrible emoción: se había propagado la noticia. Todos los músic-os, sentados ante sus atriles, esperaban, con el arma en la mano. La partitura de la nueva música no tenía, ahora, sino un interés secundario. De repente, la puerta trasera dio paso al hombre de antaño. ¡Estaban dando las ocho! Ante el aspecto del representante de la música antigua, todos se pusieron en pie, rindiéndole home-naje como señal de posteridad. El patriarca llevaba en su brazo, cubierto con un humilde forro de sarga, el instrumento de los tiempos pasados, que tomaba, de ese modo, las proporciones de un símbolo. Tras atravesar por entre los atriles y encon-trar, sin dudar, su camino, se sentó en su antiguo sitio, a la izquierda del tambor. Después de afianzar en su cabeza un gorro de lustrina negra y una visera sobre sus ojos, descubrió el chinesco y la obertura comenzó.

Pero, con los primeros compases y desde la primera mirada a la partitura, la serenidad del viejo virtuoso pareció ensombrecerse; en seguida, un angus-tioso sudor perló su frente. Se inclinó, como para leer mejor y, con el ceño fruncido, sus ojos pegados al manuscrito que hojeó enfebrecidamente, apenas respiraba...

¿Era tan extraordinario, lo que el viejo leía, para turbarle de ese modo?

¡En efecto! El maestro alemán, por unos celos tudescos, se había complacido, con aspereza germánica, con maldad rencorosa, en erizar la parte del chinesco de dificultades casi insuperables. Se sucedían rápidas, ingeniosas, repentinas, ¡era un desafío! Juzguen ustedes: la partitura se componía, solamente, de *silencios*. Sin embargo, incluso para aquellas personas que no son del oficio, ¿qué hay más difícil de interpretar, para el chinesco, que el *silencio*?... ¡Y era un *crescendo* de silencios lo que tenía que interpretar el viejo artista!

Al ver eso se puso tieso; un movimiento febril se le escapó... Pero nada, en su instrumento, traicionó las emociones que le agitaban. No se movió ni una campanilla. ¡Ni un cascabel! Nada de nada. Se notaba que lo dominaba a fondo. ¡Él también era un maestro!

Tocó. ¡Sin vacilar! Con un dominio, una seguridad, un *brío*, que llenó de admira-ción a toda la orquesta. Su interpretación, siempre sobria, pero llena de matices, era de un estilo tan matizado, de un acabado tan puro que, cosa extraña, por momentos, ¡parecía que se le oía!

Los bravos estaban a punto de estallar por todas partes cuando un inspirado furor se encendió en el alma clásica del viejo virtuoso. Con los ojos llenos de ira

y agitando ruidosamente su instrumento vengador que parecía como un demonio suspendido sobre la orquesta:

—Señores —vociferó el digno profesor—, ¡renuncio! No comprendo nada. ¡No se escribe una obertura para un solo! ¡Yo no puedo tocar!, es demasiado difícil. ¡Protesto!, ¡en nombre del Sr. Clapisson!⁵ Aquí no hay melodía.⁶ ¡Es una cence-rrada! ¡El Arte está perdido! Caemos en el vacío.

Y, fulminado por su propio delirio, cayó.

¡En su caída, agujereó el bombo y desapareció en su interior como cuando se desvanece una visión!

¡Lástima!, él se llevaba, al sepultarse en los profundos flancos del monstruo, el secreto de los encantos de la música antigua.

¹ Inicialmente este cuento fue dedicado a Coquelin el joven, pero luego cambió la dedicatoria. Villiers, que estuvo presente en la "batalla" de París provocada por el *Tannhauser* en la Ópera, quedó profunda-mente impresionado por la música del compositor alemán. En la polémica que siguió, Villiers siempre se declaró partidario de Wagner, y con esta dedicatoria toma partido y establece una comparación entre la música antigua, inmóvil, y la de todos aquellos que rechazaban el arte de Wagner.

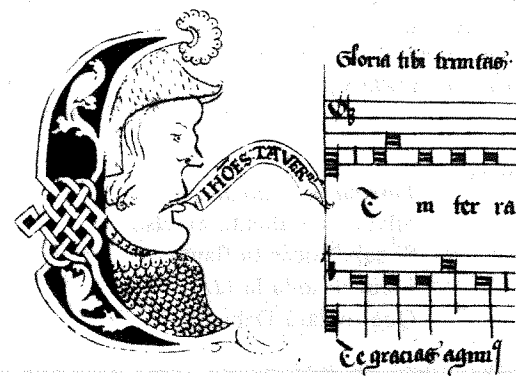
² Clara referencia a Wagner, ya que tras la guerra franco-prusiana ninguna obra de Wagner fue tocada en Francia entre 1870 y 1876.

³ Instrumento de origen militar caído en desuso hacia 1860. Constaba de un bastón en cuya extremidad había colgados sonajeros y campanillas de metal y se le hacía sonar por medio de pequeñas sacudidas.

⁴ El texto que sirve el tema es uno de León Gozlan, *Le Fifre*, en el que los instrumentos de una orquesta militar sufren una epidemia y van muriendo todos progresivamente hasta que el pífano (*fifre*) tiene que realizar el trabajo de toda la orquesta y muere a causa del esfuerzo. En dicho cuento no se mencionaba a los músicos sino que estaban personificados en los instrumentos. Villiers debió de haber conocido el cuento de Gozlan antes de escribir el suyo.

⁵ Mediocre compositor (1808-1866), profesor de armonía en el Conservatorio. Fue muy conocido por-que fue elegido para el Institut de France en lugar de Berlioz.

⁶ En la *Revue de Deux Mondes*, que siempre se destacó por su oposición a las audacias polifónicas de Wagner, el 15 de octubre de 1875, en un artículo titulado *La Musique et ses destinées*, escrito por Blaze de Bury, podemos leer: "El pretencioso charivari que se llama música del futuro" o "en una obra maestra del titán de Bayreuth descubriréis todo, absolutamente todo, exceptuando melodía."



Cantus Firmus de la Misa "Gloria tibi trinitas" de Taverner.

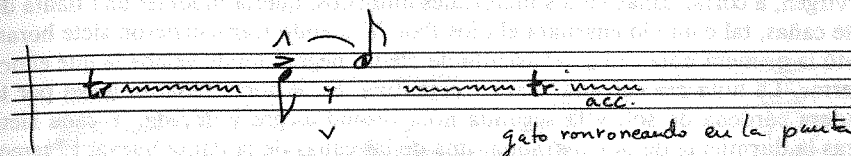
DEDICATORIA A DEBUSSY

STÉPHANE MALLARMÉ

Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi
Oùs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy

Versión aproximada:
Silvano de aliento excelso
Si supo tocar tu flauta
Escucha toda la luz
Que soplará Debussy

LAS SEIS NOTAS DE LA FLAUTA



MARCEL SCHWOB

Traducción de Rafael Cabrera

Aunque poco conocida, la vinculación de Marcel Schwob (1867-1905) a la música no dejó de ser natural e intensa. Su hermana Marguerite se dedicó a la interpretación pianística y frecuentó el círculo de Ravel y Fauré. Se sabe que el propio Marcel intervino tangencialmente (gracias a su amistad con Maurice Maeterlinck) en la elaboración del libreto de Pelléas et Mélisande y que habría de escribir una adaptación de La cruzada de los niños a la cual Gabriel Pierné, compositor y alumno de Cesar Franck, dio forma de "leyenda musical en cuatro partes para solista, coro y orquesta". Esta obra se estrenó en 1904 y tuvo suficiente resonancia como para ser reimpresa un año después y luego ser traducida y publicada en Nueva York por la editorial Schirmer, en 1906.

Por lo que respecta a Las seis notas de la flauta, este breve poema apareció (dedicado a Jules Renard) el 20 de diciembre de 1891 en el Echo de Paris junto a otros dos de los escritos que más tarde compondrían el maravilloso volumen de Mimos. La redacción de La revista moderna lo presentó por primera vez en México vertido al español en abril de 1901. La versión aquí reproducida es posterior y se debe al diplomático y poeta Rafael Cabrera (1884-1943).

Héctor Orestes Aguilar

En los pastos espesos de Sicilia hay un bosque de almendros dulces, no lejos del mar. Existe allí un asiento antiguo hecho de piedra negra donde los pastores descansan desde hace años. De las ramas de los vecinos árboles penden jaulas de cigarras, trenzadas con junco fino, y redes de mimbre verde que sirvieron para pescar. La que duerme, rígida en el asiento de piedra negra, con cintas enre-

dadas en los pies, oculta la cabeza bajo un sombrero puntiagudo de paja rosada, espera a un pastor que jamás ha regresado. Partió, con las manos untadas de cera de virgen, a cortar cañas en los matorrales húmedos: quería modelar una flauta de siete cañas, tal como lo enseñara el dios Pan. Y cuando transcurrieron siete horas, brotó la primera nota cerca del asiento de piedra negra, donde velaba la que ahora duerme. La nota era cercana, clara y argentina. Siete horas pasaron luego por la pradera cárdena de sol, y la segunda nota resonó alegre y dorada. Y cada siete horas la durmiente de hoy oyó sonar una de las cañas de la flauta nueva. El tercer sonido fue lejano y grave como el clamor del hierro. Y la cuarta nota fue todavía más lejana y profundamente sonora como la voz del cobre. La quinta fue turbada y breve, parecida al choque de un vaso de estaño. Pero la sexta fue sorda y sofocada, sonora y precisa, como los plomos de un bridón que se golpean.

Y bien, la que ahora duerme esperó la séptima nota que no resonó. Los días envolvieron al bosque de almendros con su blanca niebla, y los crepúsculos con su niebla gris, y las noches con su niebla purpúrea y azul. Tal vez el pastor aguarda la séptima nota a la orilla de una charca luminosa, en la sombra creciente de las tardes y de los años; y, sentada en el banco de piedra negra, la que espera al pastor se ha dormido.



Miniatura bizantina.

Publicado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

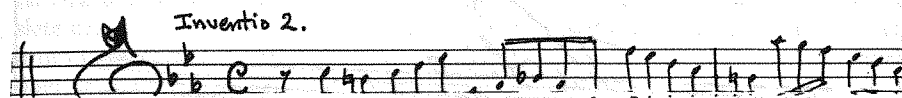
LA MÚSICA DEL FUTURO

Violino



Este dibujo de Moritz von Schwind, dedicado al violinista Joachim, alude a la "Orden de los Gatos Negros" fundada por Clara y Robert Schumann.

HASTA MÁS NO PODER



JOSÉ DURAND

Al momento de cerrar la presente edición nos llega la pésima noticia de la muerte de José Durand, quien poco antes nos llenó de alegría con el envío a Pauta de su último cuento inédito, que aquí publicamos. En nuestra próxima entrega rendiremos un pequeño homenaje al querido melómano peruano.

No podía estallar el odio en aquella espera. Todo venía coincidiendo bajo signo adverso.

Antes de subir a la nao, don Fernando preguntó si viajaba allí el Guzmán. "No", le dijeron, evitando pronunciar el nombre, aunque el Guzmán fuese caballero. Bastó una mirada para que tres criados subiesen un equipaje de muchos bultos, más de lo usual en esos barcos; la dignidad del personaje lo exigía. Iban a zarpar cuando el dueño de la embarcación, a quien llamaban maestre, advirtió que urgía calafatear la proa, y hasta resanarla. Don Fernando montó en cólera en vano. Se le acercó el piloto, un vejete severo, y le habló del peligro. Como no pudo convencerlo, ordenó traer un pedazo de madera, podrido. Trabajaron aprisa. Al día siguiente dos caballos y una mula llegaron galopando hasta la nao. Guzmán subió por una escalerilla con un criado —uno solo—. Llevaba al pecho, como don Fernando, la cruz de Santiago, pero vestía ropas gastadas. Su equipaje era pobre. En la espera don Fernando había ido a tierra, pero alguien debió avisarle y volvió bramando. No se hablaba con Guzmán y fue donde el maestre a exigir que desembarcara a su enemigo. Media hora después el piloto le trajo la respuesta: el viajero

iba en regla, estaba urgido y llevaba mensajes para el Consejo, registrados en la Audiencia. Había órdenes y aceptaron los hechos.

¿Bajarse? Don Fernando no podía llegar a la Corte ni un día después de ese viscoso personaje. Ahogando su cólera se inclinó sobre la borda, casi derrumbándose, sin ver ni oír las docenas de gaviotas que sobrevolaban cerca. ¿Soportaría el viaje junto al Guzmán? No había remedio. Partieron.

Nada al principio, sólo rumores. Raramente alguna voz rompía aquel mundo de rostros apagados. El odio del caballero Guzmán era también enorme, aunque a su modo. A la vez espantadizo y tenaz, había tardado en decidirse, hasta que venció el rencor. Carecía de la fuerza avasalladora de don Fernando, pero el Guzmán aquel no respetaba lo humano o lo divino. Tenía letras y le sobraban valedores en la Corte, parientes próximos. Era un aventurero y un cínico, aunque había frecuentado y podía frecuentar salones de la grandeza. Ahora, encerrado en su enjuto camarote, volcaba su obsesión escribiendo horas y horas. Los criados del enemigo lo espían y pudieron ver que hasta componía coplas. Los marineros al pasar echaban un vistazo por la puerta entreabierta —el calor sofocaba—. Guzmán llenaba páginas y las releía y meditaba como si llevara adelante un plan. Algún malestar debía roerlo y asomaba en su rostro, siempre variable, entre la inseguridad y el zarpazo. Salía a comer defendido por su sonrisa, con el criado alerta unos pasos atrás. Era una sonrisa burlona, movediza, de las que esconden un reverso feroz.

Otra desazón consumía a don Fernando: su pecho, cárcel de recuerdos. Capitán famoso, llevaba a cuestras una leyenda de hazañas, algunas pavorosas. Brazo hecho a la lanza, así se veía, mientras el Guzmán era manos para el puñal, lo usara o no. Hombres tan distintos como exacerbados, fingían no temerse, pero bajo el mutuo desdén latía admiración.

Con andar firme iba don Fernando por cubierta, se reclinaba en la borda largo rato y la recorría luego hasta proa, ojos perdidos que la taladraban de pronto. Cavilaba. Por qué habría querido aquél embarcarse junto. Por qué esa suerte. De qué le servían ahora sus riquezas, su poderío. Por qué no se reduciría todo a querer ambos lo mismo, llegar cuanto antes. Para qué haber vencido si tuvo que matar después de la victoria, si el triunfo iba resultando el comienzo de un calvario. Y ese muerto sobre todo, o como dirían, el gran muerto. Así fue, simplemente. Y en qué andaría el otro con tanto escribir. Y si no se embarcó con otros fines. Inútil que el cocinero protestase de que siempre algún criado lo vigilara. Inútil hacer la salva, porque las hierbas se deslizan en un suspiro. Pero eso no era lo peor para quien a diario venía jugándose la vida. Lo angustiaba ese futuro de signos confusos. Tenía que resistir. Dormía bien por las noches, pero a cada amanecer se preparaba a soportar lo insufrible.

De pronto se oyó una discusión, al fin ya a gritos. Era tan extraño oír voces que aparecieron pasajeros y tripulantes; al ver de quiénes se trataba, los dejaron.

Agrios aún, el maestro y el piloto se sorprendieron de haber causado alarma. Esperaron sin decir palabra y ya más tranquilos prosiguieron:

—Casi no hay viento ya —dijo el maestro—; pero así nos detenga una calma, pase lo que pase hay que tener las ideas en orden. Ya es mucho esto que vivimos.

—Acabamos de verlo —observó el piloto—, todos estamos sobre ascuas. Puede que la navegación sufra unos días, sabe Dios cuántos, y el pensarlo es atroz; pero más grave aún sería perder la cabeza.

—El peligro mayor lo llevamos a bordo.

Se dijera que andaban cada vez más inmersos en un vaho caliginoso, y aunque ambos enemigos resistiesen, la tensión general iba en aumento. Algo que venía de esos dos lo emponzoñaba todo: el aire, las gentes, la niebla del alba, el sol que caía a plomo. La tripulación se limitaba a cumplir órdenes. El pasaje (algunos que volvían y cuatro mercaderes) deambulaba incierto. Apenas se hablaban y jamás a aquellos caballeros. Nadie mostraba trazas de serenidad. Hasta el aire de mar se hizo irrespirable.

A mediodía sopló una brisa. Algo era.

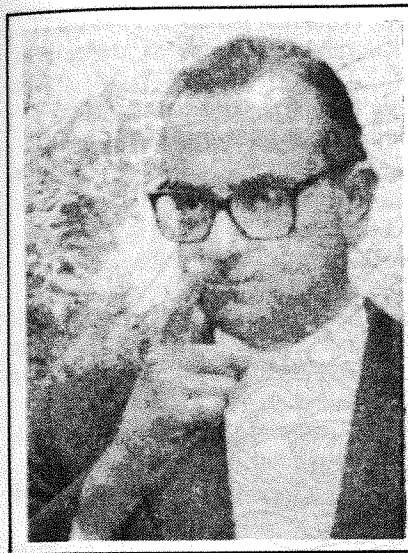
* * *

El caballero Guzmán avanzaba en su tarea. Aunque tuviese la puerta abierta, gotas de sudor le caían sobre el manuscrito. Había que seguir. Cada hoja se encaminaba al elogio del muerto y en eso ponía sus cinco sentidos; aquel acto, sólo en parte noble, más que lealtad a la víctima significaba envilecer al enemigo. No faltaban razones. Arrinconado por el peligro, había traicionado a ambos, según el momento. Sólo le quedaba enmendar con borrones.

El criado de Guzmán era el más fornido y el peor encarado de los cuatro servidores. Los de don Fernando serían más, pero él se mantenía seguro; por fortuna los bandos rehuían cualquier comunicación. El caballero Guzmán no tenía otro interlocutor que ese criado sin modales, tan zafio como despierto. Cuando entraba al camarote nadie se atrevía a mirarlos, fuese por temor o prudencia.

—Ahora verás —solía decirle, y emprendía la lectura en voz alta pero sólo para él mismo, o quizás como si se sintiese oído más tarde. A Guzmán le brillaban los ojuelos, huidizos hasta del papel, que a veces se sabía de memoria. Pensaba qué ocurriría ante el Consejo. Lo entusiasmaba la insidia de sus afirmaciones. De pronto su mirada se perdía, como si viera para dentro. Entonces se iba el criado, más torvo que el mismo amo, y echaba un paseo. Era como si bajase una nube con un trueno encerrado.

Otra semana más y sin alivio, había que buscarlo. El maestro decidió volver a toda costa a una vida normal. La tradición marina sabe por siglos modos de apagar inquietudes. El piloto, pensó, al menos se distrae en sus tareas: mirar la aguja y demás instrumentos, repasar cartas de navegación, leer apuntes, observar el cielo, el viento en las velas (que no era mucho), y cumplir con algún turno en el timón. Para empezar el maestro tomó la baraja y buscó compañía. No consiguió a



nadie, porque el desgano general hallaba excusas. Buscó una larga caña y se sentó a pescar. Minutos después lo interrumpió un mercader, rico según fama. Quería hablarle y no atinaba cómo. Era hombre cachazudo pero andaba descompuesto. Al fin empezó, esforzándose en hablar quedo: uno de los criados de Fernando lo miraba mal y era evidente. Aquellos hombres más apariencia tenían de facinerosos que de ayudantes con ínfulas de escuderos; los creía capaces de cualquier barbaridad. Fue imposible calmarlo y continuó. Había otro mercader, sujeto ruin, que podía hacerle daño y robarle papeles de dineros cuya existencia probablemente conocía. Tras mucho esfuerzo, el maestro consiguió sosegarlo, o al menos quitárselo de encima. Ya solo, guardó la caña y buscó

al piloto. No llegó a él, pues ya el mercader rival estaba hablándole.

El maestro subió al castillete de popa y buscó un rincón para sentarse oculto. Pasado un buen rato se levantó y las interrupciones continuaron. Esta vez era un grumete que parecía haberlo seguido. Con el mayor respeto pidió que lo escuchase. Había esperado días antes de quejarse. Tres marineros venían mortificándolo a él y a otros compañeros, exigiéndoles que trabajasen por ellos y sobre eso los maltrataban. Los abusos crecían y se hallaban exasperados; él por su parte había resuelto no andar más entre endemoniados y pedía licencia para abandonar la nave apenas llegaran a puerto. Mala cosa. El maestro ofreció poner orden en cuanto hubiera ocasión y rogó paciencia: sobre todo no reñir a bordo y tampoco desertar. El grumete lo miró, dio las gracias y se retiró meneando la cabeza.

Las velas se hincharon y el piloto gritó alborozado:

—¡A ver si llegamos pronto!

* * *

Había un sol espléndido y la brisa templaba el calor; mar y cielo se juntaban en un horizonte limpio. El maestro avanzó a proa, esperanzado. Pasó una hora entera. Al volver, otro inconforme lo esperaba. ¿Por qué todos vienen ahora?, se preguntó. ¿Será que al ver al primero se animaron los demás? Esta vez era un soldado que volvía a su tierra. Había servido bien y peleó del lado victorioso. Nada tenía contra los vencidos, pero el criado de Guzmán lo siguió varias veces sin disimulo. Bien sabía él defenderse, lo grave era que esto ocurría a bordo, entre gentes alteradas. Una riña, dijo, podía acabar en un torbellino. Tenía razón. Si algo ocurriera, él no respondía.



El maestre no tuvo qué replicar. Se pasó la diestra por la frente y luego le palmeó un hombro, aceptando la advertencia. Cuando el soldado ya partía, alcanzó a decirle:

-Tengamos esperanza, mire el cielo.

Luego el maestre se encerró. Aquello era el contagio. Todos pertenecían a una misma maraña.

* * *

Iban costeando y el piloto halló el puerto que buscaban, lugar ínfimo, pero con agua y bastimentos. Tan mezquino caserío apenas se divisaba en medio de una naturaleza que todo parecía cubrirlo.

-¡Ojo, anclamos por poco tiempo! -gritó el maestre-. ¡Nadie baje sino seis marineros! Vuelvan cuanto antes, hay que aprovechar el viento.

Cuando cayeron los botes y la escalerilla un pasajero logró salir, llevando un lío de ropas.

-¡Estoy enfermo! -dijo-. Ya pagué el viaje y prefiero perder mi dinero. Ya me recogerá otra nao.

Tenía derecho a irse. El maestre mandó subir las escalerillas hasta el retorno de los tripulantes, quienes cumplieron con volver pronto. El piloto les preguntó por el que se había quedado. "Más que enfermo parece loco", respondieron. Alzaron anclas. No bien cayó el sol, el piloto llamó aparte al maestre.

-Vamos acercándonos -dijo en voz baja-. Ya era tiempo. Habrá que ver cómo se contiene a esos dos.

-Más falta hace -replicó el maestre- cuidar a los criados; el de Guzmán va solo, pero es temible. De los tres de don Fernando, el más bajo y recio parece peligroso. Eso no es todo. Conviene sosegar a la tripulación y procurar que los más serenos ayuden. Ante todo, que ninguna chispa se encienda. Los amos se cuidarán solos.

-Salvo que los provoquen.

-Se hará lo que se pueda.

-No, no. Lo máximo. Y además, con prudencia.

* * *

-¿Quién fue el malvado -bramaba don Fernando- capaz de urdir esa calumnia? ¿Me aseguran que no fue el Guzmán? ¿Y cómo lo afirman tan tranquilos? ¿No saben más?

-No, señor -dijo un criado. Los demás asintieron.

Caminaron en busca de un rincón para hablar. Ya era tarde y había poca luz. El escándalo había remecido la nao cuando se oyó esa voz recia, acostumbrada al mando. Don Fernando no carecía de modales, pero cuando montaba en cólera era

feroz. Ahora reventaba. Quería conminar al maestre para que iniciara la pesquisa, pero el aludido alcanzó a oírlos y se encerró; luego mandó avisar que en unas horas, cuando hubiese más orden, empezarían las averiguaciones. El iracundo fue hacia el camarote del maestre y hubiera tirado la puerta abajo si sus criados no lo contuvieran.

Todo venía de una simple murmuración: alguien, decían, había intentado envenenar a Guzmán, quizá el hombre que bajó en el puerto.

—¿No ven —vociferaba don Fernando— que está vivo el Guzmán en vez de hallarse en el infierno? ¿Olvidan que yo lo libré de la muerte, a él y a muchos, cuando el cerco? ¿No me traicionó después ese canalla sin que nada le hiciera, ni antes ni después?

Apenas empezó el alboroto, el criado de Guzmán corrió a juntarse con su señor en el camarote, las puertas bien abiertas y las armas listas para defender la entrada. Los servidores de don Fernando esperaban que se desahogase. La tripulación y los pasajeros observaban de lejos.

—¿Qué miran? —les gritó—. ¿No saben que cuatro bastamos para quitarles la curiosidad?

Ante la provocación, algunos se violentaron, pero el maestre logró que se retirasen. Luego, muy pausado, en silencio, avanzó el piloto. Las sombras ya habían caído.

—¿Le toca el turno?

—Vea, señor don Fernando: debo avisarle que, salvo contratiempo, pasado mañana termina el viaje. Tiene que trasbordar muchos bultos y el desembarco puede resultar incómodo.

Hizo una venia y se retiró. El enfurecido guardó silencio. Era hombre de guerra y sabía actuar según cambiaba la batalla. Hizo una seña y le habló quedo a sus criados.

* * *

Ni aun así hubo contento. El peso de aquella navegación los había marcado, como si ahora aceptaran que el odio mueve el mundo: rencores, traiciones, envidias, celos, venganzas (como si el milagro del amor fuera que también existe). Aquellas gentes vivían fuera de toda adversidad o esperanza. El odio había dejado sus huellas. Preparaban el desembarco a desgano, sin poder sacudirse el halo siniestro que aún flotaba.

El tiempo seguía bien. Al atardecer dos hombres se arrimaron a una esquina. Dijo el piloto:

—Ahora sí estoy cierto, mañana llegamos. Cuando lo anuncié sólo me parecía probable, pero había que calmar a ese energúmeno.

—A ver cuándo descansamos —dijo el maestre.

—Quizás hasta se alivien esos caballeros, al menos por un tiempo. Supongo luego

pasarán a naos distintas. Aunque después se encontrarán ante el Consejo, creo. No nos tocará verlos.

Permanecieron mudos. De pronto se inquietó el maestre:

—¿Llegaremos por la tarde?

—Eso creo.

—Convendría evitar un desembarco a media luz. Sería un peligro y nadie aceptaría que esperásemos a amanecer anclados.

—Cierto. Veremos cómo llegar pronto.

Se despidieron. Caminaron tranquilos.

* * *

Había actividad, pero los rostros tenían una expresión desconcertada, como si tuvieran otra vez que aprender a vivir. Así vuelve a veces la esperanza. Los tripulantes izaban y arriaban velas según lo ordenara el piloto; algunos preparaban aparejos. El viento los llevaba a buen andar. Los pasajeros alistaban equipajes soportando el calor húmedo. El maestre vigilaba e insistía:

—No perder un minuto. Por algo empezamos antes del alba.

Se oyeron voces en el castillete de popa. Dos marineros se medían, cuchillo en mano. Hombres comunes, a quienes nadie hubiese imaginado en ese trance. La lucha fue a muerte. Nadie sabía la causa, se habrían contagiado. El más pequeño y rápido, de piel cetrina, clavó toda su arma en el vientre del rival. La sacó y dio un salto hacia atrás, con leve sonrisa victoriosa. Chorreando sangre, el otro se supo sin remedio y sacó fuerzas para abalanzarse y hundir su cuchillo, que ya no pudo sacar. Cayeron casi al instante, juntos.



POEMAS

BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO

DOMINGO

Fiesta y fonógrafos...

Quedó girando el disco de la noche, negro,
profundo. La aguja sensible del sueño reco-
gerá su música en mi oído.

EL LORO

Vivía feliz en una selva verde. Eran suyos los árboles, la tierra y el arroyo de aguas transparentes donde metía el pico, corvo, para beber.

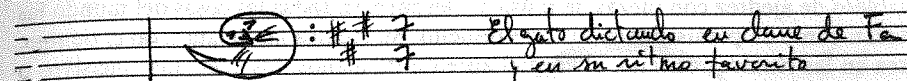
Celebraban sus gritos, casi humanos, sus compañeros de selva y de tanto volar al sol tenía manchas doradas sobre el verde esmeralda de las plumas.

Ignoraba las virtudes de su lengua negra hasta que le trajeron a la ciudad y le cambiaron los plataneros, de anchas hojas, por una estaca y el sol por un pedacito de cielo azul. ¡Le enseñaron a hablar; se hizo hombre y se volvió triste!

El único recuerdo de su infancia lo tenía cuando, feliz, tocaba la corneta que Dios le dio.

De: *Red*. Ed. Contemporáneos, México, 1928. Desde su aparición, estos poemas no habían vuelto a publicarse.

SUITE PARA VIOLÍN, PIANO, TUBA, CONTRABAJO, PLATILLOS Y TIMBALES



LUIS IGNACIO HELGUERA

Violín

—A Mario Lavista

El violinista estudia con aplicación y el violín va haciendo lo suyo. No, no la música, obra colectiva del compositor, el violinista y el violín... con aplicación y lenta perseverancia, en silencios perfectos de cuatro tiempos, se va imprimiendo la marca de la mentonera, el manchón levemente amarillento en el cuello. Beso de vampiro de madera, sello de fidelidad apasionada, herida de música.

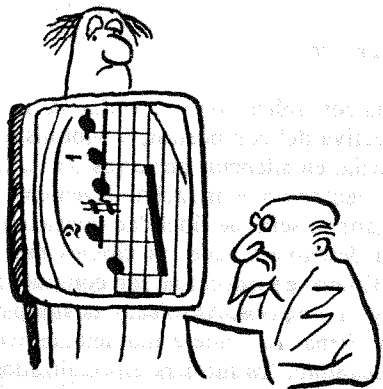
Recientemente se ha descubierto que los dibujos más acendrados representan precisamente violines. Como se sospechará, son comunes las escenas de celos entre los violinistas y sus novias o novios. Asimismo, la autopsia que médicos no melómanos llevan a cabo se frena frecuente e inquietantemente en el estudio de este tatuaje misterioso. En cambio, los luthiers especializados en esto —pues los hay, graduados en Cremona—, a falta material del violín del caso, logran determinar la marca, detalles de fabricación y características específicas del instrumento, los niveles de calidad musical alcanzados por el ejecutante, etc. Pues no obstante que el violín es un ser hondamente piadoso, porque aun a los atrillistas medianos o mediocres, si son perseverantes, les concede la enseña redentora, ciertamente hay de insignias a insignias. Así, por ejemplo, un buen día que a uno de estos sabios luthiers le tocó en su taller el deceso súbito de un violinista que llegaba a recoger su instrumento, dijo, después de estudiar la peculiar herida de música —herida que sólo sangra por dentro—: “La autopsia revela que fue un moroso, amoroso, virtuoso y excelente intérprete. Su Amati tocó como pocos a Sarasate y a Kreisler”. Y enseguida, antes de entregar el cadáver, tomó una placa del cuello vampirizado y la incorporó, lleno de emoción y orgullo, a su pequeña galería, instalada al fondo del taller, entre las placas de Jasha Heifetz y Henryk Szering.

Piano

-A Joel Peha

Desde niñas, las manos recorren el teclado, juegan a ese gran dominó melodioso, tablero de ajedrez con piezas de música. Después, ya todas las cosas del mundo las tocan como en pianissimo o en forte resuelto. Su técnica las delata todo el tiempo: sea en las rítmicas caricias, el cordial apretón de manos, los ademanes incisivos o las operaciones más cotidianas -¿nunca han apreciado, por ejemplo, la sutileza con que teclean una máquina de escribir?

Exhaustas, artríticas prematuras, ya jubiladas se dedican al final de su vida a tocarse una a otra las uñas de los dedos, que tan melancólicamente se parecen a las teclas del piano. Y temblorosas, ponen de fondo a Rubinstein tocando los *Nocturnos* de Chopin, a Horowitz tocando los *Estudios* de Scriabin, mientras mueven sus dedos silenciosos como patas de araña colmadas de emoción taciturna.



Tuba y contrabajo

Hay cargas así en la vida y también, burros de carga. El paquete -un empleo, un familiar x, una familia, una mentira, un secreto- puede no estar desprovisto de nobleza e incluso de poder irónico en los peores momentos, pero cuando la tuba o el contrabajo regresan a su estuche, el que toca la tuba -que es como su tercer pulmón, o bien, él es el pulmón de la tuba- o el que toca el contrabajo -que es como su caballo- camina, silba, enciende un cigarro, se lo fuma, doblándose y desdoblándose involuntariamente en una danza geométrica, como si le hubieran quitado un mundo, su mundo, de encima.

Platillos (o triángulo)

Sobre la planicie de la orquesta, al fondo, se levantan como catedral gótica repentina, misteriosa, en cuya espadaña suena la campanada.



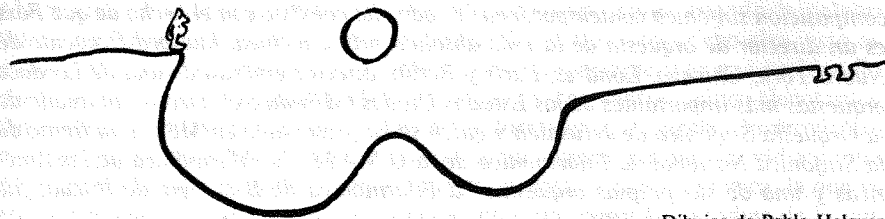
Timbales

-A Gerardo Deniz

Lo fue arrullando y arrollando la vasta marea sinfónica, de cuyo título no quiero acordarme, hasta que, en el momento justo señalado por la partitura, se fue de bruces todo él, cuanto pesado era, sobre su instrumento y consiguió el mejor timbalazo de su vida.

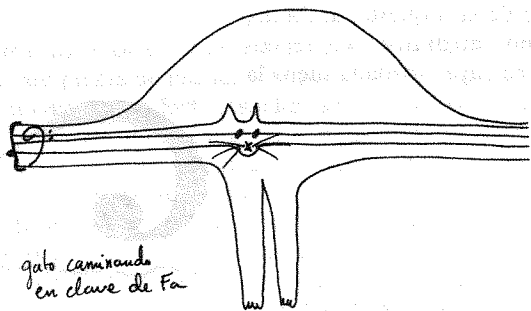
Final: Lento y doloroso

Conservatorio de Música, Purgatorio donde los estudiantes perseveran en sus pecados técnicos capitales, se arrepienten de sus notas falsas, imploran el calor de un aplauso. Por los pasillos de cubículos se trenzan las voces lastimeras de los instrumentos, los pasajes tercios, las acometidas empecinadas, bis, bis, encore, encore, como en una afinación perpetua antes de que empiece -¿empezará?- el concierto de los cielos, como en una dolorosa oda caótica de almas en pena.



Dibujos de Pablo Helguera

ENTREVISTA A LUKAS FOSS



JORGE VELAZCO

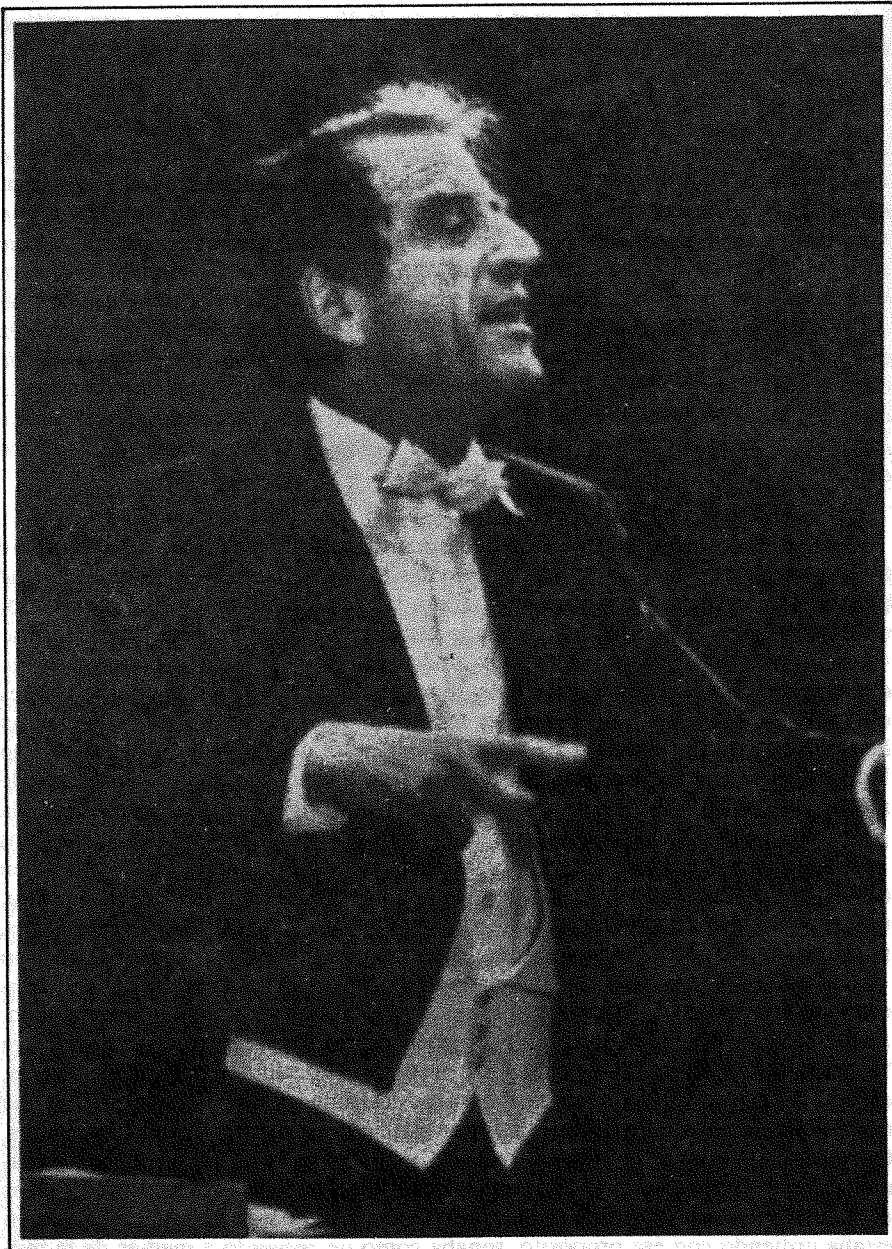
Es un poco difícil ubicar con precisión a Lukas Foss en el campo de la música. El hecho de que aparezca en todos los diccionarios de historia de la música, publicados de unos veinte años a la fecha, junto a los nombres de Falla, Fauré y Franck, no es lo suficientemente claro para comprender la increíble naturalidad con que produce música y la vastísima —y profunda— extensión de su talento, ya que la especialización (pesadilla del humanismo y la medicina) ha alcanzado a la música y el trabajo de un solo hombre en varios campos no siempre resulta comprensible o aceptable. Ya en 1919, George Bernard Shaw escribió a Busoni: "...usted debería de componer bajo un seudónimo. No es creíble que un solo hombre pueda hacer más de una cosa bien y cuando lo escuché tocar me dije: 'es imposible que pueda componer, no hay suficiente espacio en una sola vida para más de una excelencia suprema.'"

Por ello resulta un tanto desconcertante, si es que no deslumbrante, ver las actuaciones de Foss, ya que él es uno de los compositores contemporáneos más importantes que en diversas ocasiones ha señalado rutas y marcado hitos del arte contemporáneo, como cuando fundó su grupo de improvisación musical o cuando escribió sus Variaciones Barrocas, obra luminosa, que abrió toda una nueva perspectiva de la composición sinfónica contemporánea. Y todo ello coexiste con el hecho de que Foss es un director de orquesta de la más absoluta primera línea, huésped frecuente de Nueva York, Chicago, Londres, París y Berlín, director emérito de una de las doce orquestas más importantes de los Estados Unidos (Milwaukee), director laureado de la Orquesta Sinfónica de Jerusalén y quien se ha presentado en México al frente de la Sinfónica Nacional, la Filarmónica de la U.N.A.M., la Filarmónica de las Américas y una de sus propias orquestas, la Filarmónica de Brooklyn, de la cual fue director artístico hasta 1989.

En su departamento de la Quinta Avenida de Nueva York, junto a una ventana que se abre al Parque Central, Lukas Foss y yo sostuvimos una muy larga conversación, que a continuación aparece reproducida en parte.

—Hace algún tiempo, el uso de procesos aleatorios en la composición musical estaba verdaderamente de moda. Pero creo que hace aproximadamente veinticinco años que tal enfoque llegó a un callejón sin salida y que la vanguardia comprometida con los procesos aleatorios de esa época repitió el caso de la polifonía del siglo XIII, que se volvió tan pesada, tan antinatural, que los compositores tuvieron que tomar otra ruta, usando la polifonía, desde luego, pero evitando la escritura de misas con sesenta voces reales. Una de las pocas obras de ese período que todavía tiene validez es la tuya, pues el proceso aleatorio fue usado en ella como un puro medio de composición y no para épater le bourgeois. Me gustaría saber cómo sientes y piensas de la composición aleatoria, qué te parece tal proceso en nuestros días, cuando todos los nuevos creadores componen música con enfoque que casi parece de la época clásica.

—Bueno, en tus preguntas yace una cuestión de fondo muy amplia, que se refiere al problema de las tendencias, la moda y las escuelas. Tu sabes que yo nunca he pertenecido a ninguna escuela, nunca. Cuando todo el mundo escribía música dodecafónica de corte weberniano, yo no lo hacía; si bien algo después, cuando ya no estaba de moda, hice uso de la técnica dodecafónica en mi muy personal manera, que es muy diversa del uso generalmente aceptado de esta técnica. Lo que pasa es que soy, en cierto sentido, como un animal salvaje, un solitario que jamás ha hecho lo que se supone uno debe hacer en una época determinada. Creo que tengo la razón al pensar así, pues cuando tu no haces sino lo que está precisamente de moda, estás en el seguro camino de lo retrógrado; pese a que al público pueda parecerle que te hallas a la vanguardia, estás en realidad atrasado. Los verdaderos innovadores, como Ives, hacían su labor en la época en que la moda estaba en contra de su obra. Bach hizo lo que hizo en la época equivocada, su propio hijo, uno de los músicos más completos, se refirió a él como "un vejstorio". Tú lo sabes, pero resulta increíble el hecho de que la mayoría de los compositores, cuando son verdaderamente importantes, son inadaptados de su propia época. Creo que es cualidad esencial en un compositor el ser un auténtico romántico, un inadaptado. Ahora bien yo adopté al azar como método de composición, cuando la palabra "aleatorio" aún no existía en el mundo musical, aleatorio del griego alea, esto es, dados. El azar no existía como posición musical importante y lo que yo hice fue que tenía un conjunto dedicado a la improvisación, con cuatro o cinco ejecutantes, todos alumnos míos en la Universidad de California en Los Angeles. Improvisábamos por que yo deseaba inventar la improvisación clásica, por pura envidia y celos de la improvisación en el jazz y un día me día cuenta de que mi música, la que yo estaba urdiendo con ese propósito, sonaba como un recuerdo a medias de la mú-



Lukas Foss.

sica clásica. Así es que me pregunté a mí mismo ¿por qué no haces algo totalmente diferente, que pueda florecer en la improvisación? Lo que resultó fue música que debía ser controlada por los ejecutantes; era el azar controlado por las prácticas de la ejecución musical y eso es en verdad muy raro y original. Con ello, puedes ver que lo que intentaba era utilizar el azar pero controlarlo. Eso es muy particular y diverso. Por ejemplo, para John Cage, el azar significa la Naturaleza; el azar para Xenakis quiere decir el cálculo de probabilidades. Para mí, el azar significaba un ejecutante realizando algo a la luz de la inspiración momentánea, junto con otros ejecutantes. Lo que descubrí fue que necesitas ir sobre seguro si deseas que la improvisación colectiva produzca resultados coherentes y satisfactorios y, ¿qué clase de azar es aquel en que tienes que ir sobre seguro? Si todos improvisamos en *fortissimo* suena poderoso, si todos improvisamos en *pianissimo* suena misterioso, si todos improvisamos *mezzoforte* suena como si estuviéramos estudiando; si todos improvisamos en el registro agudo suena como si domináramos la forma que estamos usando, las gruñonas notas graves y el registro medio producen un caos incoherente. El resultado final fue que terminé por no creer en el azar, uso procedimientos aleatorios de un modo muy limitado en algunas de mis obras, pero de tal manera que siempre se halla bajo control, pues únicamente le doy libertad absoluta al ejecutante donde no importa si toca Fa o Fa sostenido, o donde carece de trascendencia si adopta éste o aquel registro, en otras palabras, no se trata de un verdadero universo aleatorio. He descubierto que lo verdaderamente atrevido es componer bajo mi responsabilidad absoluta y total y escribir todas las notas yo mismo, a excepción de propósitos muy limitados, en pasajes donde sería deshonesto rigidizar algo que de otra manera sería mas estimulante; por ejemplo, si deseo que un percusionista desate su temperamento le pido que golpee todo lo que esté a su alcance, con esto se logra el buen propósito de que no tenga que estudiar y practicar una parte difícil para lograr su pasaje. Si escribo y prescribo todas sus notas e intervenciones: primero toca esto, luego usa el tambor, después pégame al piano, mas tarde golpea el atril, a continuación el piso, se va a volver loco practicando situaciones que no son esenciales. Eso es lo que me gusta de la notación aleatoria, el que a veces dice a un ejecutante lo que es importante y lo que no lo es. Eso es muy útil y todas estas técnicas son muy útiles para determinados momentos, pero nunca podrán serlo para conformar un estilo. Por ello, cuando un libro de texto se refiere a mí como un compositor aleatorio, se trata de una declaración errónea, yo utilizo todas las técnicas posibles. El mismo Mozart dijo: "puedo escribir en cualquier estilo que se me antoje". Con ello quería decir cualquier técnica, todos los procedimientos susceptibles de aprendizaje, el bajo de Alberti, la declamación de la *ópera seria*, el *staccato* de la *ópera buffa*; quería decir que podía hacer suya cualquier técnica y que no deseaba limitarse a una cosita única, como hace hoy en día la escuela minimalista, como lo hicieron los compositores aleatorios, eso es un error craso y torpe. Si deseas contar de veras con un vocabulario rico, tienes que usarlo todo y ser un maestro que domine todo medio expresivo.

-Me preocupa eso que se ha dado en llamar comunicación entre compositores y el público. Mencionaste a Charles Ives, quien definitivamente era un autor revolucionario, un compositor visionario, fantástico, increíble. Pero ese concepto es uno que tenemos los músicos, los profesionales que vivimos para la música de un modo muy particular. Si atendemos a lo que piensa el público, el musicófilo promedio, es decir, una persona instruida e inteligente que ama la música pero que no es un profesional, te das cuenta de que mientras Ives vivía, su música era totalmente incomprensible y que actualmente son muy pocas las personas que realmente gustan de su música, pero que hay millones de individuos que de verdad aman la música de Mozart, Schumann o Chaikovski. Se ha repetido a menudo el hecho de que los compositores del siglo XVIII y su público tenían una grande y fluida comunicación; actualmente hay una verdadera brecha en la comunicación entre el autor y su auditorio. Si deseas estar seguro de que una sala de conciertos estará vacía, todo lo que tienes que hacer es publicar un anuncio de un concierto con obras de compositores contemporáneos. En el siglo XVIII, el público pedía siempre obras nuevas y se interesaba mucho en ellas. No deseaban escuchar lo mismo constantemente. Hoy todo lo que quieren es oír las mismas obras, no desean para nada escuchar piezas nuevas. ¿Tienes alguna explicación de esto?

-Sí. Creo conocer el problema pues tengo que lidiar con él constantemente. Hay algunos afortunados compositores que tienen la suerte de poseer un talento que produce música de gran alcance que logra un impacto inmediato en quienes la escuchan. Handel lograba esa clase de impacto, Bach no. Verdi tenía esa clase de talento, y su música, noble y maravillosa, no requiere de patrones de calidad para su juicio. Pero hay otros compositores que son irremediabilmente introvertidos. El punto radica en que, como compositor, tienes que ser leal contigo mismo y lo extraño del caso es que he podido escribir las dos clases de música.

Por ejemplo, recientemente compuse un concierto para flauta que le gusta de inmediato a todo el mundo. Es increíble, todos desean tocarlo, todos quieren escucharlo. Le di al clavo, pero hay otra obra que no es peor ni mejor, *Echoi*, y que sólo atrae a personas con el mismo problema, personas capaces de comprender mi vocabulario de angustia y que podrán apreciarla, ya que podrá tener algún significado para ellos. Así es que yo he sido un compositor de ambas clases. Ahora bien, el que realmente puede comunicarse con sus colegas y busca esta situación de manera exclusiva, el que se aísla en la torre de marfil... creo que la torre de marfil, que solía presentarse como el aristocrático club del intelecto exquisito está en este momento histórico fuera de lugar y es tan aberrante como una diligencia en una autopista. El club de los iniciados, que solía ser el lugar ideal para los compositores, la torre de marfil en la que todos deseaban estar, la vanguardia de la torre de marfil, ha perdido totalmente su vigencia, su prestigio y su atractivo. Ahora vivimos una situación social en la que el compositor se dedica a cortejar lo popular, a cortejar a los medios de difusión. Desea ser halagado por la prensa y protegido por la televisión y las instituciones, de igual modo que el compositor del siglo

XVIII deseaba ser protegido por el príncipe, quien era el que definía el gusto artístico. Actualmente, el creador del gusto artístico son los medios de comunicación, la televisión, los periódicos, las revistas. Así encontramos a todo un grupo de compositores que tratan a toda costa de tener éxito y reconocimiento inmediatos, de lograr fama y dinero cuanto antes, y no tienen que ser necesariamente malos si poseen talento para lograr esa clase de meta con su creación musical. Si sólo son polizones que se incorporan al carro de la moda, resulta muy lastimoso verlos tratando de ser un éxito pues esa no es la razón por la cual uno es un compositor o se vuelve un compositor. Uno es un autor por que tiene algo que decir y eso es lo que debería ser siempre, pero ahora existe toda una generación de gente que son una pandilla de arribistas, una generación yuppie que todo lo que es alcanzar el éxito brillante, "hacerla" y ser un artista consentido, pues se piensa que si no se siente un tanto reconocido, aunque ese talento no sea verdadero, no eres, no existes. Es verdaderamente penoso que hayamos llegado a un estrato en que la gente siente que no existe si no aparece en la televisión.

-Permíteme preguntarte algo: ¿quién es el Handel contemporáneo? Creo que no hay nadie que sea de veras el compositor consentido, el adorado por el público, respetado por los músicos e ídolos del rey de Inglaterra. ¿O estoy equivocado?

-Bien, hemos tenido, pese a todo, compositores con éxito, como Prokofiev. El público no desprecia a Prokofiev. Claro que ha pasado algún tiempo desde que murió. Stravinski, otro compositor con éxito, lleva ya un buen tiempo de haber fallecido. Copland ha tenido mucho éxito con muchas de sus obras; hay otros compositores, como Benjamin Britten, que es un gran éxito, hay toda una ciudad, Aldenburgh, que se baña en su nombre.

-Pero también creo que se trata de temas para especialistas. Si vas al Festival de Salzburgo no hallaras una sola obra de Britten en la programación y la gente que acude al Festival de Salzburgo es gente que paga, es un público adinerado que tiene los medios para viajar y que paga lo que sea. No veo en Britten un fenómeno como el de Handel. ¿Por qué? Estamos de acuerdo en que hay una brecha en la comunicación entre el autor y el público y apoyo tu idea de que la moda del momento es ser un compositor popular y generalmente reconocido, pero nadie es popular ni reconocido generalmente, como lo fue Handel.

-Bueno Philip Glass y Steven Reich son populares, tienen un público.

Ambos son conocidos por los profesionales, una pequeña parte del público sabe quiénes son, otra parte de los medios de comunicación habla de ellos, pero el público general no compra sus obras.

TEXTURE 10
J = 48-60
 Strike Japanese bowl balancing on top of Timp.

Japanese bowl (Vibr. stick)
 Timpano

1

2 Cymbals Small
 (Vibr. Sticks) Large

2

Traps
 S.D. (Wire brush)
 B.D./Cym.

3

4 *tacet*

TEXTURE 11

1 *tacet*

Antique Cymbals
 Sample bar: G. Ch. A. Cym. G. Ch. A. Cym. G. Ch.

2

Glass Chimes
 A. Cym.

3

Traps
 S.D.
 B.D./Cym.

4

Cowbells (3 or 4)
 (Vibr. sticks)

Sample bar:
dense

TEXTURE 12

Japanese bowl
 (Vibr. stick)

1

Timpano
 Strike Bowl
 Strike Timp.
 Constant pedal gliss.

2 *tacet*

Chimes
 any varying pitches
pp

3

Cowbells (3 or 4)
 (Vibr. sticks)

4

Sample bar:
dense

Foss: *Geod* (1969).

-En Nueva York tienen su público e incluso para sus discos hay público.

-¿No existe un público para lo que sea en Nueva York?

-No, lo que pasa es que Nueva York es el centro de la farsa y si tienes talento para las relaciones públicas, puedes proyectar tu personalidad de modo asombroso; si logras hallar el agente adecuado para vender tu imagen, ya la hiciste. Y tu producto está dirigido también a la farsa, la única duda que permanece resulta ¿cuánto durará? Yo creo que de lo que está de moda, la mayoría no perdurará; sin embargo, incluso las personas que acabo de mencionar han escrito algunas obras valiosas que podrían tener alguna oportunidad de interesar a futuras generaciones. No puedo afirmarlo pues no soy un profeta; si una obra se crea con sinceridad y si el talento es adecuado, si ellos están realizando aquello que es proporcionado a su talento, el resultado podría ser eficaz, aunque no sea la música mas importante que se haya creado. El problema de la escuela minimalista es que te hace sentir bien pero no te llena ni te deja completamente satisfecho. Ahí está la diferencia, te puede cansar fácilmente. Tiene una especie de sensación embotada que se asemeja mucho al problema de los estupefacientes, luego que la oíste, después de que ingieres la droga, te hallas tan miserable como estabas antes. La gran música no te deja en un estado tan lamentable como aquel en el cual te hallabas antes de oírla, al contrario, enriquece tu espíritu, te deja feliz y satisfecho, abre nuevas puertas para ti, a través de las cuales consigues ver una verdad que no había visto anteriormente. Por eso es que creo que si mi música no abre alguna puerta para el que la escucha, no he cumplido mi deber ni logrado mi objetivo verdadero. En fin, tal vez ahora no tenemos un Handel, pero ello no significa que no tengamos un compositor que tal vez sea tan bueno como Handel y quizá pueda finalmente surgir a la luz actual.

-Nacido en Alemania, en Berlín, para ser preciso, no necesariamente tan popular pero si tan bueno. Permíteme preguntarte algo ligeramente relacionado con el tema, ¿tienes alguna opinión acerca de Meyerbeer?

-Bueno, en realidad no he oído jamás una de sus óperas, pero entiendo que desde el punto de vista de los hinchas de la ópera se puede considerar que él escribió algunas muy exitosas; si bien parece que no tienen el suficiente interés musical para ser atractivas hoy en día, hubo un tiempo en el que incluso Goethe pensó que debía utilizar a Meyerbeer para convertir algunas de sus obras dramáticas en ópera. El nombre de Beethoven jamás se le ocurrió para esta finalidad. Es extraño cómo pasan estas cosas. Creo que actualmente hay gente que tiene un éxito enorme pero que terminarán finalmente en lo que acabó Meyerbeer. No

tengo ninguna duda de ello, pero también podríamos tener alguien que sea de interés en el futuro y cuya obra sea estudiada en las universidades y conservatorios del porvenir y pueda, incluso, tener un amplio y entusiasta público aficionado.

—¿Cuál crees que sea la causa de las desapariciones de algunos compositores que fueron muy importantes en el pasado y que fueron base de otros autores que han sobrevivido como los grandes creadores de la historia? Dejaron muchas obras excelentes, muy bien escritas, con gran interés musical que han desaparecido por completo del repertorio y el público, los músicos, el mundo musical se ha volcado sobre las piezas de los que fueron sucesores y discípulos de estos autores. Como en el caso de Mercadante y Verdi. Al oír algunas escenas de las óperas de Mercadante, incluso es posible hallar en ellas trazos de Aida, en el estilo, en el concepto, a veces en la instrumentación, a pesar de ahora decimos que Mercadante no tuvo la fuerza dramática de Verdi. ¿Por qué ocurren estas cosas? ¿Tienen alguna idea al respecto?

—Sí, estoy seguro de que su música no tiene un verdadero interés artístico. Quizá la persona no era tan interesante, ya que la música expresa mucho del individuo. Cuando conozco a un compositor y me doy cuenta de que se trata de una persona poco interesante, ni siquiera tengo que oír su música para saber que tendrá un escaso interés; si uno está comprometido con el universo del arte, tu obra es únicamente tan buena como tú y tu emoción lo sean.

—Aquí aparece el gran problema, ¿crees tú que los compositores olvidados son ignorados porque su música merece el olvido?

—Bueno, estamos viviendo una época con una gran preocupación por la resurrección de música, una época con una mentalidad musicológica tan grande que yo creo que se ha desenterrado todo lo que valía la pena desenterrar. Esto podría no ser así siempre pues actualmente vivimos la peor etapa posible para las artes, la edad de la inflación. En la era de la inflación es imposible aclarar nada de auténtico interés. En el proceso inflacionario del arte todo es estúpido. En la era que vivimos actualmente, es literalmente posible que un gran talento no pueda surgir a la luz, pues la gente que escribe todo tipo de sandeces acerca de la música ni siquiera está comprometida con ella. Se halla solamente inflando cosas, por el exclusivo prurito de magnificar todo lo que halla cerca. Es muy triste ver la cantidad de tinta y publicidad que se desperdicia en objetos artísticos sin sentido. Con la constante inflación artística de hoy en día, me pregunto si será posible que algo verdaderamente bueno pueda triunfar en última instancia, pues hoy en día se presta mucha atención a tantas cosas malas, que se lanzan de un modo espectacular. Se gasta muchísimo dinero en rodear de oropel a cierta clase de música, y todo ese dinero se gasta en objetos musicales que carecen totalmente de valor artístico. Te das cuenta que vivimos en una época en que las revistas y las cadenas de televisión embuten al público todo tipo de informes acerca de la gente que supo-

nen ser el último grito de la moda y cuyo talento es pequeño como una pulga. A veces me pregunto si el verdadero arte tiene alguna esperanza.

—Supongo que debe ser terriblemente difícil ser un compositor, ya que el autor debe expresar algo que nadie pide, nadie busca y nadie conoce. Pero es aceptado que muchos compositores trabajen para el futuro, que generalmente producen para un mundo que no van a conocer.

—No sé si siempre hacen eso, pero es un hecho que se hallan con frecuencia relegados a esa situación, en la que dicen: bueno, si no es en esta vida, será en la próxima. Esto no debería de ser así; es más, no creo que así haya sido siempre; de suyo, creo que Mozart escribió para su época y que Bach componía con sus servicios religiosos y sus necesidades eclesiásticas en mente. No creo que ellos estaban necesariamente pensando en la posteridad. Creo que esa es una idea del siglo XIX de la que todavía no hemos podido desprendernos y nos consolamos con ella con demasiada frecuencia. Cuando no llega el éxito, cuando la prensa está en contra, decimos: bueno, tal vez dentro de veinte años. Tal vez por eso me dedico tanto a la dirección de orquesta. Me encanta dirigir, creo que es importantísimo darle vida a la música antigua, darle una verdadera vida y no simplemente pulirla como a un zapato viejo.

—¿Crees tú que Mozart murió prematuramente?

—Oh sí, definitivamente, si él hubiera vivido más tiempo es absolutamente seguro que habría seguido escribiendo música. ¡Nada más hay que imaginar lo que nos hemos perdido!

—¿Cómo podemos explicarnos el fenómeno Berlioz? Creo que la obra más revolucionaria que se ha escrito jamás es la Sinfonía Fantástica. En la época en que fue compuesta es increíble lo que hizo con ella y puede ser considerada más audaz y avanzada incluso que La consagración de la primavera o Le marteau sans maître de Boulez. Además, la Sinfonía Fantástica ha estado vigorosamente viva desde 1830, no ha envejecido, su popularidad no sólo no ha decaído sino que aumenta cada día, pese a las dificultades para tocarla, que incluyen conseguir un montón de arpas y las campanas gigantes que pide. Es una obra inexplicable en 1830, cuando la música más avanzada era la Novena Sinfonía de Beethoven y los fabulosos últimos cuartetos, que nadie comprendía en su época y que incluso mentes como la de Chaikovski tuvieron dificultad para entender años después. ¿De dónde vino esa visión fantástica de la música?

—Berlioz era sin duda un visionario y la originalidad que mencionas es un hecho. Curiosamente, a veces tengo la impresión de que hay momentos en su obra que están particularmente ligados a su época y justo cuando percibo eso, al siguiente

instante, ocurre algo absolutamente increíble. Casi como si hubiera un elemento que no estuviera de acuerdo con él mismo, algo incongruente dentro del espíritu de Berlioz. Fue un caso extraordinariamente interesante. No pudo completarse como creador, pero sus mejores obras son tan maravillosas que nadie querría buscarles defectos. ¡Es grande! Pero, como dije, él no me convence completamente a cada instante, como lo hace Beethoven. Es muy difícil afirmarlo a ciencia cierta, pero a veces me parece que Beethoven siempre se completa como creador, mientras que Berlioz a veces permanece casi como un fantástico aficionado, si bien esto puede ser dicho aún con mayor razón de Charles Ives, quien era en mucho mayor grado un aficionado, mucho menos congruente consigo mismo; por eso no debes pensar que intento hallar defectos en Berlioz, simplemente intento explicar la razón por la que no es mi compositor favorito. Hay algo en Schubert que me habla muy directamente.

—Incluso si era un compositor deficiente, incluso si nunca tuvo tiempo de aprender a dominar su material, el punto clave de la pregunta, para mí, es ¿cómo explicar esa visión fantástica de Berlioz?, yo no puedo explicarla.

—Tuvo la fortuna de vivir el principio de esa era romántica, tuvo la fortuna de seguir las huellas de Beethoven, así es que tuvo la herencia correcta y el futuro correcto, el pasado preciso y el futuro preciso. Por otro lado era un hombre con auténtica poesía y todo esto fertilizó su imaginación.

—Eso nos lleva al famoso concepto del proceso creador. Es claro que debe haber un proceso para crear música, pero ¿tú crees que puede ser controlado o es algo como una fuerza de la naturaleza, en la que puedes navegar, incluso enfocar hacia un propósito, pero nunca controlar realmente a menos que cierres los ojos y te dejes llevar por ella hacia donde quiera llevarte? ¿Por qué compones música? ¿Sale de tu mente y alma de manera espontánea y fluye sin control o manejas cada paso de su flujo artístico?

—Cuando era niño, escribía música porque deseaba hacer lo que amaba, deseaba imitar a los grandes y deseaba también hacer algo que personalmente me llenaba de satisfacción. Todo niño quiere hacer lo que hacen los adultos, pero un día se abre una puerta y te permite contemplar regiones enteras que no se han cultivado, minas que no se han explotado. Entonces, de súbito, adquieres esta extraña visión del compositor y tal vez resulta en el momento en que estás listo para ello y es entonces cuando comienzas a trabajar de verdad, completamente incompetente, como es natural, con una gran fe en la posibilidad de crear pero con el conocimiento de la imposibilidad de manejar idealmente tus conceptos. Así, te esfuerzas, trabajas, trabajas y trabajas y súbitamente, llega un momento en que te detienes y contemplas lo que hiciste y te preguntas: “¿hice yo eso realmente?, no es tan malo como suponía, es mucho mejor de lo que esperaba”. Es algo muy extraño la com-

Foss: Baroque variations (1968)

posición. Realmente no sabes con precisión cómo es que la logras pero como resultado de todos tus esfuerzos, que parecían ser impotentes, emerge de pronto algo más valioso y es entonces cuando sabes intuitivamente cómo hallar una ruta para componer. No conozco la receta en realidad, las personas que tienen una receta son compositores menores, que escriben la misma pieza una y otra vez, que tienen una especie de atildado rincón y que componen justamente la bonita nadería que no me interesa en lo más mínimo. Siempre he sido una persona muy curiosa, por lo que siempre que escribo una pieza deseo resolver un problema nuevo. No adopto previamente la postura de que mi propósito básico y principal es resolver un nuevo problema, pero es que simplemente no puedo imaginarme escribiendo notas que son las mismas notas que compuse previamente, así es que intento y busco, una y otra vez, y cuando doy con algo que me interesa lo escribo y entonces siento que me hallo en el umbral de algo nuevo. Esos son los grandes momentos que te recompensan a cambio de las miles de horas de impotencia.

—¿Crees tu que Vivaldi era un compositor secundario?

—Sí, pienso definitivamente que sí, aunque ocasionalmente llegó a escribir algo bueno.

-¿Crees que Bach estaba equivocado al pensar que era un gran compositor?

No sé que Bach haya dicho eso realmente, me gustaría poder preguntárselo.

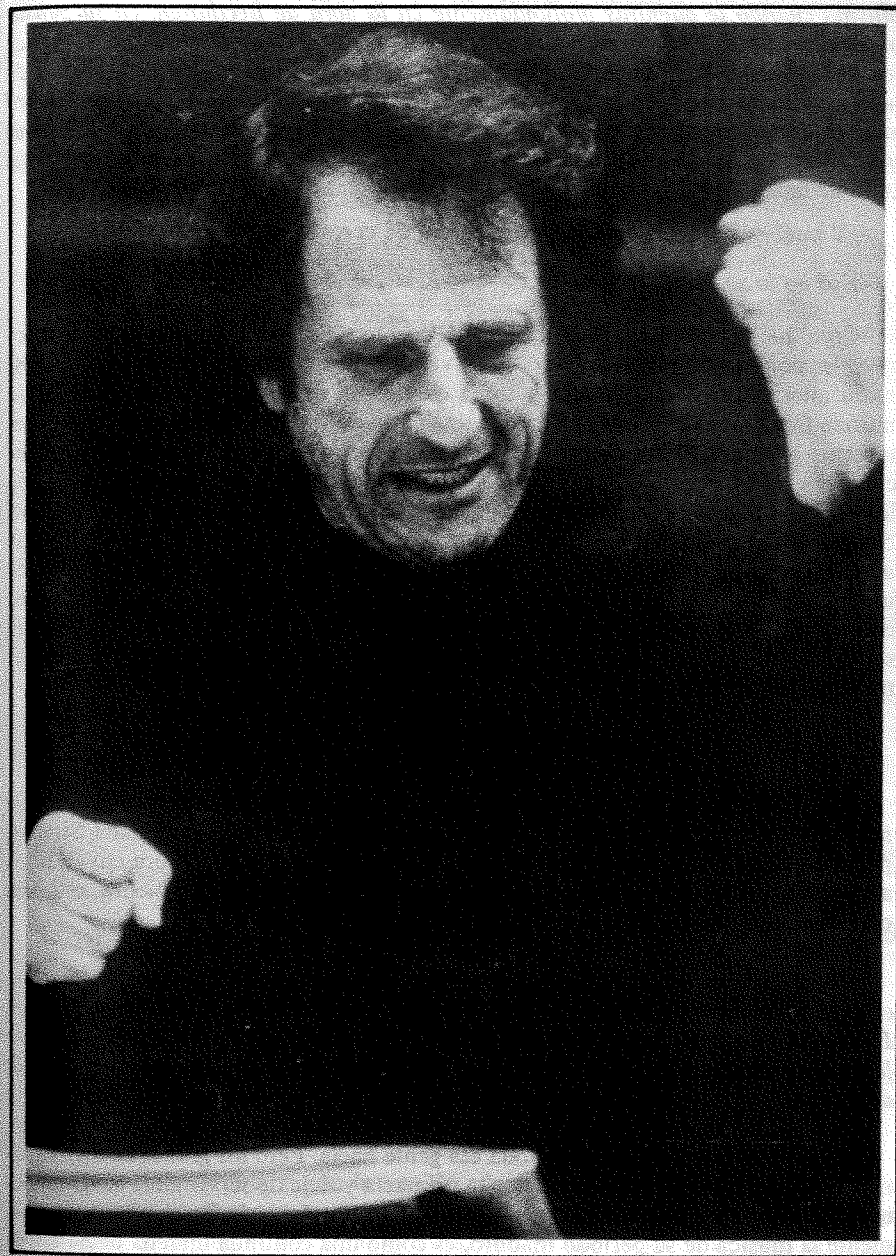
-Con independencia de sus transcripciones para órgano de obras de Vivaldi, muy elocuentes por la cantidad de trabajo que les dedicó, está en una carta de Mizler.

-¡Oh! Bueno, es posible que Bach haya pensado así. Por otra parte, Vivaldi escribió dos obras muy buenas: el Gloria y Las cuatro estaciones. Pero los Conciertos resultan como un zapato viejo, hechos uno tras otro con las mismas premisas básicas y, francamente, los encuentro bastante aburridos.

-¿No es eso lo que hacen todos los compositores? ¿Repetir las mismas premisas básicas? Digo, no es posible que te quites tu propia cara, tienes que andar con ella por el resto de tu vida y la llevas desde que naciste. Claro que el rostro cambia con la edad y cambia en sus expresiones, pero la cara es, básicamente, siempre la misma. Como autor, es más fácil descubrir los rasgos comunes a las obras de Charles Ives o de George Crumb. Pero, ¿no es verdad que todos los autores están escribiendo siempre la misma intención expresiva, justo como recurren los pensamientos o como se lleva un rostro? En realidad, una vez que se completa el ciclo de maduración de un ser humano, casi nunca se tiene un pensamiento nuevo y original, siempre se trabaja con la misma provisión de pensamientos que se transforman o evolucionan y que cambian un poco su forma y sus maneras de expresión.

-Bien, tú dices un poco, pero yo creo que los grandes compositores consiguen transformarse mucho. Es sencillamente increíble la cantidad de aventuras diversas que se pueden hallar en la obra total de Beethoven o Bach o Mozart. La cantidad de aventuras intelectuales y emotivas que puedes encontrar es fabulosa. Lo que mencionas no se opone a esta variedad, creo que, básicamente, se trata de lo mismo, las aventuras están allí, con el mismo material sonoro, y sí, es cierto, hay muchas obras que usan los mismos elementos y se parecen mucho a causa de que fueron compuestas con demasiada rapidez.

-Pero tal vez esa diferenciación de matices sólo se percibe claramente una vez que te has metido al sistema. Es un poco a la manera de lo que ocurre con los cantos de los monjes tibetanos, la primera vez que se escuchan todo lo que percibes es un sonido monótono que prácticamente no te dice nada. Una vez que comienzas a concentrarte y prestar atención auténtica principias a escuchar voces que se mueven muy brevemente, unas pocas un cuarto de tono, otras un octavo de tono y tal vez algunas tienen variaciones más pequeñas. Todas ellas se mueven constantemente, de arriba a abajo, en este complejísimo universo microtonal y es entonces que percibes que lo que parecía monótono es todo un mundo lleno de colores. ¿No pasa lo



Lukas Foss.

mismo cuando te adentras profundamente en la obra de Beethoven, en su pensamiento artístico y en su lógica musical? Entonces percibes diferencias increíbles entre la Primera Sinfonía y los últimos cuartetos. Al igual que lo que ocurre cuando estás cerca de una gran pirámide y todo lo que percibes es una enorme pared de ladrillos, pues no estás lo suficientemente lejos de ella como para captar su forma piramidal; cuando esto pasa, descubres la forma pero ya no puedes ver los ladrillos. A la distancia adecuada, todo Beethoven suena igual.

-¿Y cuál es la forma correcta para verlo, de cerca o de lejos?

-Eso no lo sé.

-Creo que el enfoque más cercano es el correcto. Tu comparación es muy interesante, pero no estoy muy seguro de su validez, ya que los monjes, más o menos, están adorando a Dios, lo cual, y toma esto como debe de ser, es una forma de música folklórica. Es música que tiene una clase de sentimiento que no está directamente relacionado con la creación de una obra de arte. Hay una enorme diferencia entre el hombre que está creando una obra de arte y aquel que sólo es uno de los cientos de hombres maravillosos que simplemente se sienten de humor para cantarle a Dios o a la gente y que producen como resultado una música mucho más uniforme, pues tal clase de música no busca la creación de una obra de arte, no hace un monumento ni trata de hacerlo, no desea hacerlo, todo lo que quiere es una expresión, lo que esa gente hace es como una fresca flor, pero las flores frescas se marchitan y lo que nosotros intentamos hacer es un monumento, estamos construyendo flores de piedra.

-La piedra es materia muerta y las flores están vivas.

-Así, es, pero las flores, sin embargo, viven una vida muy corta; por eso es que nosotros las envidiamos. Por eso es que Brahms sentía envidia de Johann Strauss, por eso es que él escribió sus valsos, los *Liebeslieder*, porque siempre envidiamos a las flores y a los niños. Pero nosotros, en realidad, trabajamos la piedra, estamos construyendo monumentos y eso es un poco distinto.

-No sé qué decirte al respecto, estoy realmente pensando en lo que dices. ¿No estamos demostrando un orgullo excesivo al decir que creamos una obra de arte? En cierta forma, Beethoven buscaba satisfacer los gustos y necesidades artísticas de los aristócratas de Viena, como al principio de su vida de artista lo hacía en el valle del Rhin.

-Bueno, eso es lo que Spohr y toda esa gente hacía. Pero los grandes compositores consiguen que su música obtenga la primacía y deje de servir a los aristócratas que la pagan; los grandes autores, sirven a Dios. La música de Beethoven, especialmente la música de su período maduro, es como una continua marcha hacia Dios.

Foss: Salomón Rossi Suite (1976)

Puedes sentir la grandeza de lo que en ella pasa. Puedes oír sus grandes pasos. ¿Por qué dijo Ezra Pound que los ángeles tienen los pies grandes?

-¿Y no tienen alas?, porque los pies grandes podrían ser una carga debajo de las alas.

-Así es, él usó sus pies para volar.

-Me encanta ese concepto, pero no hemos podido decidir si el proceso creador es una corriente de voluntad que puede ser controlable o si es una fuerza de la naturaleza o algo que escapa a todo posible control.

-Déjame explicarlo como yo lo veo. Hindemith, mi maestro, decía que él veía una pieza en un instante, como una revelación que llega a la velocidad de un relámpago, en el cual ve todos sus detalles, con los que luego debe llenar la forma

musical que quiere darle. Bien, a veces viene esa forma ya llena y completa. Stravinski no usaba ese método para nada. Él decía que realizaba constantemente cambios en su música mientras le iba componiendo. Creo que aquí hay una clave. Como yo lo veo, el compositor es una persona que tiene un proyecto, no desea expresarse, ¡bueno!, si busca la expresión, pero ese no es su objetivo primario y principal. ¿Por qué tendría que serlo? Él tiene un plan, un proyecto. Deseo escribir bir esta pieza de cierta manera, justo como buscamos escribir una carta. Quiero escribirle una carta a mi tía y en ella le voy a pedir dinero. Y según principio a escribir la dichosa carta, me paro súbitamente y me digo: "no, esto no va bien, mejor voy a escribir a mi tío y en esta carta no le voy a pedir dinero, le voy a escribir acerca de otra cosa que es importante para él y para mí, y quizá al final de la carta el captará la idea de que necesito dinero". En otras palabras, cambias de opinión, esa es la invariable y firme clase de camino que recorres al componer. Tienes un proyecto pero luego cambias de opinión y, por lo tanto, de dirección. Tú, como director de orquesta, sabes que cambiar de opinión frente a una orquesta es algo de lo peor que puedes hacer. Yo acostumbraba hacerlo siempre y el resultado era que los músicos siempre decían "este sujeto no sabe lo que quiere". Malo. Como director he aprendido que cuando cambio de parecer, ese cambio no es para este concierto sino para la próxima vez que pueda dirigir la obra y no les digo nada. Pero yo no considero que he logrado un buen ensayo de una gran obra maestra que he dirigido cientos de veces si no siento, súbitamente, que algo no es correcto en mi concepto básico de la pieza y que tengo que cambiarlo y hacerlo de otra manera. Incluso el día de hoy, con la *Quinta Sinfonía* de Chaikovski, hallé un sitio donde siempre he hecho un *ritardando* que creo debo manejar de otro modo. Una gran cantidad de pequeños detalles como ese me viene a la cabeza, pero lo importante para mí es que los mas grandes momentos me ocurren cuando cambio de opinión, pues eso significa que he aprendido algo. Un compositor está aprendiendo algo constantemente según está componiendo y de eso se trata todo el oficio, de cambiar de opinión. Esos son los grandes momentos en que se abre la puerta. Luego, incluso cuando te lo propones, escribir una obra nueva del modo que se ha escrito una vieja es irrelevante. Los grandes momentos de la pieza salen distintos de los de la obra compuesta previamente, pese a ti mismo, aún cuando te propongas componer la nueva obra con el mismo enfoque de la obra previa. Es como un científico que busca una nueva cura para una enfermedad, naturalmente que construye su obra sobre todo lo que hubo antes de su trabajo, naturalmente que analiza todo lo que han hecho todos antes que él, pero todavía falta ese instante en que él debe adelantar todo ese conocimiento por sí mismo. Lo mismo pasa en el arte.

—Es un concepto de lo más interesante. ¿Cuál es tu forma de pensar sobre dirigir tus propias obras? ¿Cómo funciona el tener que desarrollar ambos papeles, el de compositor y el de intérprete de la misma pieza?

BACH SHEET for PHORION

In addition to their regular parts, all players except the oboe have a version of this sheet from which selected passages are to be played.

The musical score consists of 18 staves of music. It is divided into sections labeled A through K. Section A is the first staff. Section B is the second staff. Section C is the third staff. Section D is the fourth staff. Section E is the fifth staff. Section F is the sixth staff. Section G is the seventh staff. Section H is the eighth staff. Section I is the ninth staff. Section J is the tenth staff. Section K is the eleventh staff. The score ends with the instruction 'Da Capo' and the number '5217'.

-Yo era un director pésimo de mis propias obras y te diré por qué, porque no quería torturar a mis colegas músicos al extremo en que sentía que debía de hacerlo cuando necesitaba sacar las obras de los grandes compositores. Es decir, a esas grandes obras no las suelto hasta que salen bien, a mi satisfacción, hasta hacer justicia a las obras maestras que son. Pero, pensaba, ¿qué derecho tengo para imponer esta clase de duro trabajo en mis colegas tratándose de mis propias obras? Así es que solía ser muy tolerante con ellos en este caso y el resultado no era lo que debía ser. He tratado de enmendarme y olvidar que yo mismo soy el compositor de esas obras, de mirarlos con cierta imparcialidad, o más bien con cierta impersonalidad, e intento ser justo tan exigente para Foss como lo soy para Mozart. Es muy difícil. Mira, estoy seguro que cuando diriges sientes lo mismo, al dirigir estás, de cierta forma, haciendo el amor a la música, y yo me siento algo tímido cuando tengo que hacer el amor a mi propia música. Me gusta mucho más que otros interpreten mi propia música para que yo pueda dirigir la música de otras personas. Resulta un poquitín esquizofrénico dirigir tu propia música, ser el creador y el ejecutante.

-Ello parecería traer el problema de cuál es la interpretación correcta, ¿tu interpretación o la de algún otro gran director?

-Soy contrario, en principio, a la idea de interpretación. No creo que el compositor quiera que se interprete su música, lo que debe interpretarse es la notación y no la música. Esto es algo que va mucho más allá de una contribución modesta. Significa enfocar un reflector inteligente sobre la notación y encontrar de una manera muy sencilla lo que el compositor amaba. Lo que él amó y puso en sus notas es lo que debes extraer y poner en relieve, no debes exponer algo que él no amó y no plasmó en sus notas. Así es que únicamente debes hallar lo que hace bella a la música y eso es lo que debes exponer al público. Es, en realidad, muy sencillo. Debo decir que yo adopto el mismo concepto con mi música y trato de extraer de ella lo que la hace hermosa y que lo mismo intento con Bach, Mozart y todos los demás.

-¿No tienes miedo a veces de que le pase a tu música lo que ocurre casi siempre, que el intérprete altere el contenido literal de la música para poner matices rítmicos y dinámicos de su propia cosecha?

-Bueno, yo mismo lo hago, a pesar de que es raro y muy ocasionalmente me permito esas libertades. Creo que muchos de mis colegas no son lo suficientemente instruidos, carecen de una cultura que sea todo lo amplia que se requiere y que les gusta hacer la música un poco más incitante y algo menos alerta, volverla un tanto letárgica o algo más trágica, exprimirla, es la expresión popular. Toda esa actitud de exprimir la música y hacerla más interesante es de suyo muy buena. Eso debe hacerse con música de bajo calibre, hay que hacerlo con Vivaldi, con música mo-

The image shows a musical score for a string ensemble. At the top, there are four measures with bar numbers 2, 1, 3, and 6. Below this, there are staves for Vn. 1, Vn. 2, Vn. 3, Va., and Cb. The Vn. 2 staff has a section labeled 'two choices' with a dashed line indicating an alternative. The Vn. 3 staff has a section labeled 'five choices' with a dashed line. The Va. staff has a section labeled 'two choices' with a dashed line. The Cb. staff is mostly empty. The notation is dense and appears to be a complex arrangement of notes and rests.

Foss: Gevrd (1969)

derna de segunda clase, pero no hay que hacerlo con la gran música, con la gran música debes evitar interponerte en su camino, dejar que hable por sí misma y no tratar de exprimir nada de ella.

-Ese es el pensamiento opuesto al de Leonard Bernstein, él siempre está exprimiendo toda clase de música.

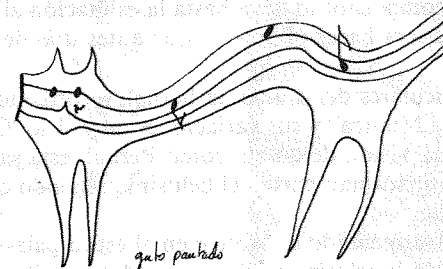
-No lo he notado. Él puede ser un magnífico director de orquesta. Todo depende. No deseo caer en factores personales. Pero creo que todo se reduce a la práctica y las costumbres de la época. La práctica presente es hacer la música muy ruidosa, hacer que te envuelva de tal manera que puedas tener esa impresión hipnótica, como producida por drogas; tal vez dentro de doscientos años se toque una obra mía y entonces dirán: la práctica de la época era tocar todo poderosamente, y entonces debemos tocar esta obra para que suene lo más fuerte posible, eso es obvio, es evidente que esto es lo que el señor Foss deseaba. De seguro que esa locura por las apoyaturas y la ornamentación de la música barroca que padecemos hoy en día, tiene una raíz similar; después de todo, ¿para que sirven los ornamentos sino para hacer más "efectiva" a la música que es aburrida? Si la música es insípida ponle un montón de trinos de modo que pueda brillar el virtuoso. Creo que puedes ver hacia dónde quiero ir. Todos estos recursos que tienden a hacer la música más "afectiva" son la práctica de la época para volver a la música ordinaria más estimulante. Ponerle trinos y ornamentos, de modo que el virtuoso pueda lucirse, que se vuelva más incitante. Haz eso con Bach y con ello su música suena

como cualquier otra pieza barroca. No lo hagas con la música excepcional, no lo hagas con el genio. No deseo afirmar que no es necesario conocer la práctica de la época, la investigación y el conocimiento académico nunca están de más, pero no debemos anclarnos en ellos como si se tratara de sacramentos y decir: "Ah, yo principio mis apoyaturas por la nota de arriba, y yo siempre me excedo en el bajo cifrado y en la improvisación porque ése era el modo como se hacía". A mí no me importa de qué modo se hacía si eso vuelve a la música más corriente anodina. No deseo saber si algún clavecinista incompetente hacía siempre improvisaciones en demasía cuando tocaba a Bach, eso no me ayuda a mí a oír esa música. Lo que yo deseo escuchar es lo que es grande e inmortal en esa música. Ahora bien, eso no significa que lo hecho anteriormente sea irremediabilmente malo, como el caso, por ejemplo, de los arreglos de Stokowski. No digo que pueda clasificarse todo, de un modo tajante, en bueno y malo, todas esas ideas contemporáneas acerca de la interpretación tienen muchos ángulos de pensamiento y, por lo tanto, muchas posibilidades para su enfoque. Cuando digo que hay que dejar hablar a la música no estoy implicando que simplemente se toquen las notas, sin tener intención alguna. Quiero decir que debes poner en relieve todo aquello que hace a la música importante, adorable, bella, o sea todo aquello que no debe ser artificialmente subrayado, pero que debe sacarse más allá de la superficie. La locura de cierta música debe resaltarse, si tú haces música loca que suene normalmente, la estás haciendo mal. Debes sacar lo que está ahí, manifestarlo especialmente, pero no trates de ponerle convenciones musicales: "cuando sube hay que hacer *crescendo*, cuando baja, *decrescendo*", eso es horrible. Casi todos los directores hacen eso y a mí me parece muy odioso. Yo trato de enseñar a la orquesta al dirigir y siempre que lo hago evito los vicios de que hablé. Siempre insisto en que, por ejemplo, no debe *cantarse* la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, eso la hace sonar como cualquier anodina melodía. ¿Por qué no tocarla simplemente con ecuanimidad?, dejarla sonar por sí misma y no enfatizar las apoyaturas. Si tienes música mala, música tonta, *entonces* hay que enfatizar las apoyaturas. Al menos así conseguirás un poco de expresión y un poco de sentimiento que, de otro modo, se hallan ausentes de esa música de segunda. Pero no lo hagas con lo que es singular, único y extraordinario. Ahí lo que debes de hacer es sacar esa singularidad.

—¿Quién es el juez de la calidad de la música? ¿Quién decide si es buena o mala? ¿El intérprete? ¿Otro compositor? ¿Quién escoge?

—No hay necesidad de juzgar, debemos simplemente amar a la música. Infortunadamente, creo que ese papel de juicio lo tienen actualmente los medios de comunicación, y lo terrible de ello es que ni siquiera están seriamente comprometidos ni medianamente involucrados en este proceso. Antes era el ejecutante, el intérprete, quien tomaba esa decisión y eso era mucho mejor, pues si —en última instancia— el intérprete se enamora de una pieza y decide hacerla a cualquier costo, es una buena decisión y tiene un valor artístico. Ahora, con la influencia de los medios de comunicación, esas decisiones son irracionales, antiartísticas y, finalmente, muy malas.

DOCUMENTOS SOBRE TATA VASCO DE MIGUEL BERNAL JIMENEZ



EL DRAMA SINFÓNICO TATA VASCO

JESÚS ESTRADA

I. LA MÚSICA

Con el drama sinfónico *Tata Vasco*, Miguel Bernal Jiménez se presenta ante el público como un compositor serio e inspirado, reafirmando su personalidad de músico preparado.

Tata Vasco está construido tomando como base las grandes formas musicales de la composición, con el propósito —así se presume— de darle mayor unidad a su obra.

Esta innovación en *Tata Vasco* constituye una novedad en el género lírico; es un experimento tendente a subrayar la importancia musical sobre la literaria; o bien a dignificar a la música —no más "sierva del drama", que dijera Wagner— dándole un sentido más exacto de su función como compañera del drama. Estas dos acepciones pueden justificar el plan que desarrolló Bernal al realizar su partitura.

Intitúlase el primer acto "Preludio". En éste se hallan elaborados cuatro temas fundamentales: el de la raza, de estilo pentafónico y de una fuerza rítmica bien sentida; el del amor, de sabor romántico; el de *Tata Vasco*, expresivo, conmovedor, y que el compositor emplea magistralmente como *sujeto* en la fuga que desarrolla en el segundo cuadro. Y aquí séanos permitido una digresión. La forma *fuga*, tan

compleja para los oídos no habituados, se vuelve, en la obra de Bernal accesible y llena de interés; porque sin apartarse un ápice de los cánones, el lirismo y la orquestación que la visten, hacen de ella una pieza de fácil comprensión, capaz de penetrar en el sentimiento del más profano. Viene al final el tema de la fe; tomado de una melodía gregoriana, este tema constituye, ideológicamente, el fundamento de la obra. El compositor lo lleva hasta la exaltación al final de *Tata Vasco*; parece que con él quisiera hacer olvidar lo que antes *dijo* de manera tan convincente y sensitiva.

Como detalles particulares del drama de Bernal, recordamos con verdadero deleite la canción de "La Mónica" y sus variaciones muy siglo XVIII –vieja melodía, explotada con vivísima visión de quien, como Bernal, está saturado de la música de "estilo galante"– que forman parte del bellissimo segundo cuadro –para nuestro gusto, el más inspirado.

Viene luego a nuestro recuerdo el Motete en el estilo palestriniano, que el coro ejecuta en el interior de la iglesia; las danzas, en las que Bernal siente los ritmos tarascos, prodigados a raudales por los indígenas en sus suaves y cólicas jaranas... y como final una Sinfonía, con sus clásicos cuatro movimientos: Allegro, Andante –en forma de gran lied, que el coro canta íntegramente–, Scherzo y Final.

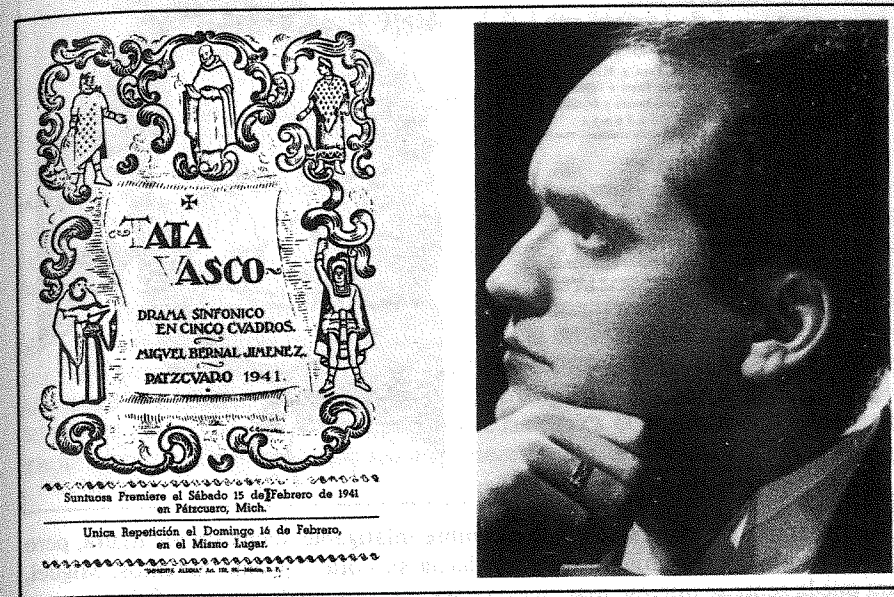
Tata Vasco puede estar catalogado entre la música de transición. Es música de juventud, exenta de artificios y de recetas contrapuntísticas. Ni Ravel ni Franck tienen qué ver en ella; pero a la vez de Ravel y de Franck –sobre todo– se sienten en algunos pasajes hábitos, que Bernal captó y plasmó en sonoridades. ¡Muy bien hecho! Porque es para él una honra seguir el camino que marcaron estas dos columnas del arte musical, entretanto consigue una personalidad definitiva. Y por nuestra parte preguntamos: ¿Quién es capaz de sustraerse de la influencia que ejercen los maestros de la estética del arte?...

Bernal recurre –ya lo hemos dicho– en ciertos momentos, al manantial purísimo del autor de la Sinfonía en Re menor, pero usando un cromatismo más inquietante que el empleado por el compositor belga. Esta influencia, justificada por otra parte si se toma en consideración que Bernal, como organista, ha cultivado con pasión la obra de este insigne místico del arte, no representa sino una unidad en el todo de su inspiración personal.

II. LOS PARTICIPANTES

La Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de México coadyuvó al éxito de *Tata Vasco*, pues no obstante los pocos ensayos que de él se hicieron, a causa de la falta de tiempo y de dinero, su ejecución correspondió a las circunstancias.

Gilberto Cerda, en su rol de *Tata Vasco*, revelóse como un gran talento, tanto en la parte escénica, interpretando con circunspección, con gravedad, la venerable figura del Obispo de Quiroga, como en la vocal, en la cual hizo alarde de una escuela bien cimentada.



Miguel Bernal Jiménez

Ricardo C. Lara, animador entusiasta de la obra de Bernal, Leonor Cadena y Felipe Aguilera Ruiz, contribuyeron también en forma efectiva y brillante.

Al hablar de los coros y en particular de los de Morelia, hay que descubrirse. Esta organización, ya de prestigio nacional y muy pronto de fama internacional, dio a la representación del drama una aportación incalculable, debido a su disciplina y al cariño con que acogió la obra.

III. EL ESCENÓGRAFO

El escenógrafo don Carlos González ejecutó con positivo arte las decoraciones. Fue el artista creador del marco de oro en el que *Tata Vasco* revivió en el alma michoacana... Todavía recordamos la sensación estética que sus lienzos produjeron en la obra de Juan Ruiz de Alarcón *La Verdad Sospechosa*. Se le llamó repetidas veces a escena, sin que hubiera aparecido por ninguna parte.

IV. EL ALMA MATER

Tata Vasco debe su efímera vida en el drama de Miguel Bernal al mecenas de la música en Morelia, señor canónigo licenciado don José María Villaseñor. El señor Villaseñor es el *Tata Vasco* de un crecido grupo de jóvenes, que él sostiene a costa de enormes sacrificios, alimentando la esperanza de ver a Michoacán convertido en un haz de voluntades por medio del arte musical.



... de los hitos del gato nació a realidad la paleta



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA