

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 24. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre de 1987, México: Conaculta, INBA, Cenedim.

pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

CARPENTIER SOBRE VILLA-LOBOS

BALZA SOBRE

ESTÉVEZ

TABLADA

Y VARÈSE

MELO / ETKIN / PARASKEVAÏDIS

LARA / CORTEZ / BRENNAN

VELAZCO: ENTREVISTA A RAY STILL

UN CUENTO DE MANUEL CAPETILLO

ESCORZA: VILLANCICOS DE NUEVA ESPAÑA

POESIA DE BANDEIRA, LUGONES, LIZALDE Y SEGOVIA



OCTUBRE 1987



CENDIM

24



INBA



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Miguel González Avelar
Secretario

Martín Reyes Vayssade
Subsecretario de Cultura

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Manuel de la Cera
Director General

Raymundo Figueroa
Subdirector General de Difusión y Administración

Jaime Labastida
Subdirector General de Educación e Investigación Artística

Víctor Sandoval
Subdirector General de Promoción y
Preservación del Patrimonio Artístico Nacional

María Esther Pozo
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán
Directora de Investigación y Documentación Artística

Leonora Saavedra
Directora del Centro Nacional de
Investigación, Documentación e Información Musicales

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Juan Villoro

Consejo Editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halffter / Antonio Russek
/ Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez

Diseño: Bernardo Recamier

Coordinador: Ignacio Toscano

Precio del ejemplar: \$ 1,000.00 en el país. Dlls. 6 en el extranjero.

Suscripción anual: \$ 3,500.00 en el país. Dlls. 20 en el extranjero.

Distribución: María Esther Pozo, Directora de Difusión y Relaciones Públicas.

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
DI FUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DI FUSION

Vol. VI, No. 24, Octubre, Noviembre, Diciembre de 1987

SUMARIO

Presentación	3	Eduardo Lizalde <i>La Valse</i>	54
Alejo Carpentier Heitor Villa-Lobos	5	Jorge Velazco Entrevista a Ray Still	55
Manuel Bandeira Mozart en el cielo	18	Juan José Escorça Villancicos de Nueva España	68
Juan Vicente Melo Recuerdo de Alicia Urreta (fragmento de mi autobiografía)	19	Ana Lara y Luis Jaime Cortez Análisis del tercer acto de <i>Wozzeck</i>	79
Tomás Segovia La música	22	NOTAS SIN MÚSICA	
José Balza Antonio Estévez (Primera parte)	24	Graciela Paraskevaídís Libros	93
Leopoldo Lugones A ti, única Quinteto de la luna y del mar	42	Juan Arturo Brennan Libros Discos	96 100
Mariano Etkin Morton Feldman	44	COLABORADORES	105
Manuel Capetillo Último concierto	46	3a. de forros: Lección de música por Guillermo Cabrera Infante	
DOCUMENTOS			
José Juan Tablada Fragmentos de su diario	51	Pautas de Carmen Parra	

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

Luvina, Juan Rulfo

Hemos recibido con pesar la
muerte del eminente músico
Rodolfo Halffter.
Pauta preparará para el próximo
año un número dedicado a la
obra de este notable compositor,
maestro de varias generaciones de
músicos mexicanos y miembro
fundador de nuestra revista.

PRESENTACIÓN



Fragmentos imantados por la misma fuerza, los textos de este número tienen todos que ver con América Latina. Para conmemorar el centenario del nacimiento de Heitor Villa-Lobos reproducimos dos artículos de Alejo Carpentier, escritos en 1928 y 1929. Carpentier compara a la mayoría de los compositores latinoamericanos con palmeras disfrazadas de pinos, plantas de sol con anhelo de nieve. Sólo unos pocos no han sucumbido a la tentación de mimetizarse con paisajes que les son ajenos. Indiferente a cualquier disfraz, ya sea folklórico o cosmopolita, Heitor Villa-Lobos siempre optó por la autenticidad; fue moderno sin perder el arraigo con su tierra, universalmente brasileño.

Nadie mejor que José Balza (que en una de sus novelas ha plantado setecientas palmeras en el mismo lugar) para proseguir el empeño de Carpentier. Balza nos entrega la primera parte de una semblanza del compositor venezolano Antonio Estévez, con una prosa tan musical como el tema que abarca.

A un año de su muerte, recordamos a nuestra amiga y colaboradora Alicia Urreta con un fragmento de la autobiografía de Juan Vicente Melo y un poema de Tomás Segovia.

Otra fecha trágica en la música del continente: la muerte de Morton Feldman, a quien John Cage definió como un "extremista poético". Nos valemos de las palabras del compositor argentino Mariano Etkin para rendir homenaje a Feldman.

La poesía continúa con José Luis Rivas, quien inicia en este número una serie de traducciones de poemas sobre música. No es extraño que haya escogido al brasileño Manuel Bandeira; menos aún que Bandeira haya encontrado a Mozart en el cielo. También ofrecemos un quinteto poético de Leopoldo Lugones, el de "exornado estilo", como lo llamó su compatriota Jorge Luis Borges.

El centenario de Ravel nos ha hecho recurrir a la *Memoria del tigre*. Recordamos al autor de *La valse* con la poesía de Eduardo Lizalde. Guillermo Sheridan, infatigable agitador de papeles que parecían destinados a un eterno reposo, ha encontrado fragmentos del diario de José Juan Tablada donde destellan el humor, la lucidez, la mala leche y el buen diente del poeta.

En su cuento "Último concierto" Manuel Capetillo se sirve de Ravel y Mahler para reciclar el tema del triángulo amoroso.

Juan José Escorza prosigue los estudios sobre la música novohispana iniciados en nuestra entrega 22, esta vez con el tema de los villancicos. Por su parte, el director de orquesta Jorge Velazco dialoga con Ray Still, primer oboe de la Sinfónica de Chicago. Mozart, Brahms y Richard Strauss les sirven de puntos nodales para una significativa discusión sobre la técnica de interpretación.

El análisis musicológico corre a cargo de Ana Lara y Luis Jaime Cortez, quienes trazan un mapa para encontrar el tesoro en el tercer acto del *Wozzeck* de Berg.

Desde Uruguay, Graciela Paraskevaídís nos envía una nota de libros sobre Juan Carlos Paz, que complementa las secciones de libros y discos a cargo de Juan Arturo Brennan.

Concluimos con otro trópico de América. Guillermo Cabrera Infante, que ya en cierta ocasión había preferido "la carne al *Carnegie*" reconstruye un concierto de Brandeburgo en torno al escote de Carmina.

Juan Villoro

HEITOR VILLA-LOBOS



ALEJO CARPENTIER

I

El mal de exotismo es mal que aqueja demasiado a menudo a los artistas de nuestra América. Tenemos mucho del pino de Heine que soñaba con la palmera remota. Sólo que con nosotros acontece lo contrario: somos palmera, crecida a veces en plena selva virgen, y nos esforzamos por disfrazarnos de pino escarchado... Para el europeo resulta exótico un ambiente a lo Gauguin, con tornasol de luces y grandes flores, rojas como bocas primitivas. Para nuestro temperamento, lo exótico debe estar en Montparnasse... Lo que acontece, desgraciadamente, es que teniendo casi siempre una violenta paleta de rojos y añiles en el espíritu, nos aplicamos a neutralizar con los grises de brumas invernales. Nos repetimos il pleut dans mon coeur, como el suave poeta, para engañar el incendio tropical que llevamos dentro.

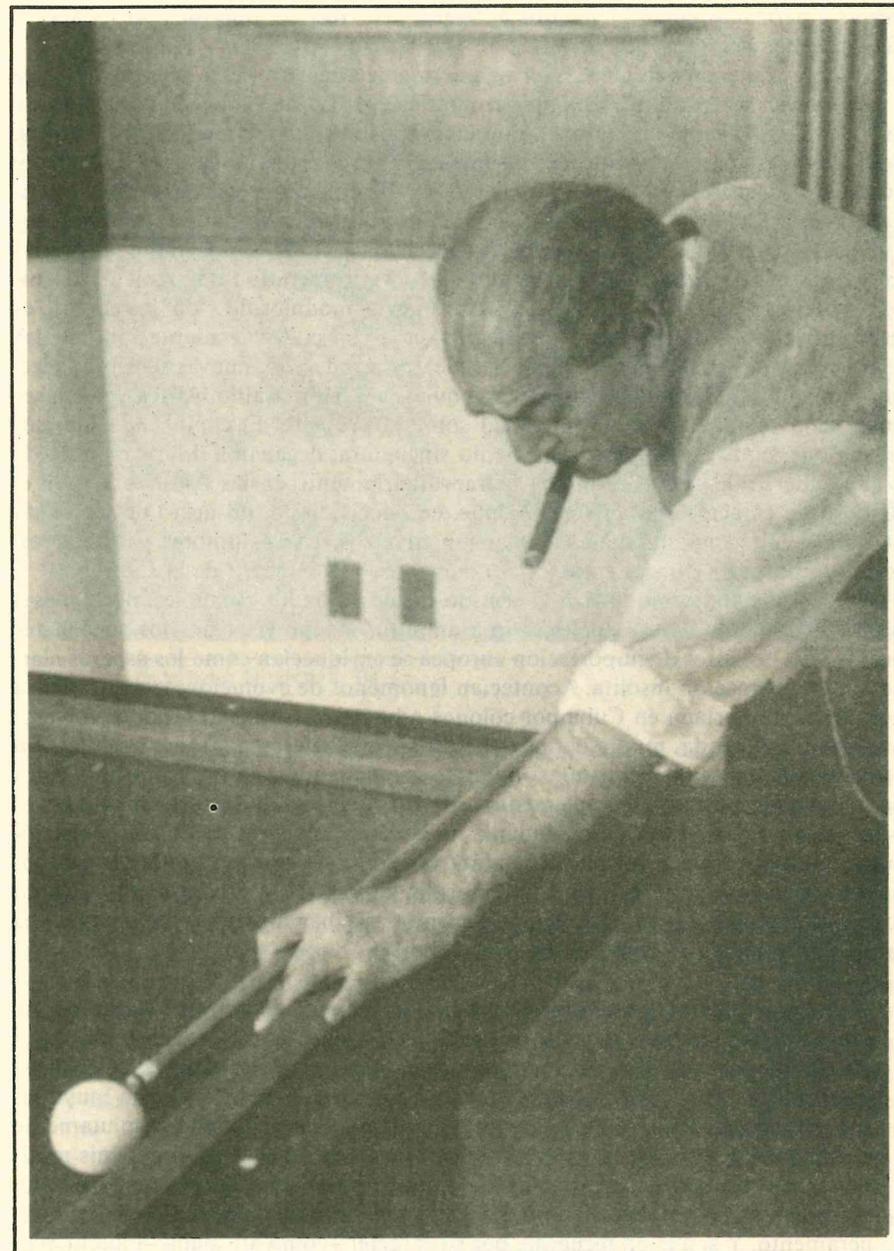
Recientemente, un conocido editor parisiense me hablaba de las posibilidades de lanzar una colección de libros de autores latinoamericanos traducidos al francés, rogándome que hiciera una lista aproximativa de obras que pudieran incluirse en esa serie. Se deseaban obras –llenas de carácter– y que presentasen aspectos diversos del –espíritu y la vida de Latinoamérica–. Al hacer la lista en cuestión, tuve la penosa sorpresa de ver cuán pocos escritores de nuestro joven continente se han aplicado a tratar, con verdadera amplitud, con miras a situarse en la literatura universal, los temas vernáculos. Dado su número, son muy escasos los artistas de América que pueden jactarse de poseer una verdadera –sensibilidad americana–, capaz de sorprender, por su autenticidad y fuerza, a la sensibilidad europea. Don Segundo Sombra o los frescos de Diego Rivera, constituyen, con un puñado de obras más, ejemplos que nunca podrían alabarse bastante.

Un gran poeta nuestro se dolió de que lo trataran de indio. ¡Ojalá sus poemas hubiesen sido escritos, en efecto, con plumas arrancadas de su indumentaria!... “Es dentro y no fuera donde hemos de buscar al Hombre –dijo Unamuno–; en las entrañas de lo local y circunscrito, lo universal; en las entrañas de lo temporal y pasajero, lo eterno”... Europa no trata de sojuzgarnos. En ella encontramos la disciplina secular que nos falta; en ella vemos desarrollarse las ecuaciones que permiten resolver los problemas del métier; en ella solemos hallarnos... Pero es el Viejo Continente el primero en querer escuchar las voces vírgenes que tenemos la misión de aportar. Una atmósfera de dulce mediocridad cunde en torno del que intenta olvidarse de sí mismo, para adoptar una personalidad prestada... Por fueros de herencia, por leyes de evolución, los europeos tienen derechos adquiridos sobre terrenos que nos resulta casi imposible trillar de igual a igual. Tenemos deberes que cumplir hacia una tradición nuestra, que no ha pesado nunca sobre los de acá.

Más de un poeta moderno de América entona cantos a la máquina, la fábrica y las chimeneas, en ciudades donde los postes telegráficos dan frutos, y donde no existió todavía una sensación de maquinismo. ¡Imaginad a Carl Sandburg, el poeta cívico de Chicago, golpeando en un tropicalísimo bongó!... Y no es que el arte americano deba hacerse, inevitablemente, invocando cocoteros, negros, selvas vírgenes, indios y mulatas que duermen en hamacas a la sombra de los palmares. La cuestión está en hurgar sinceramente nuestra sensibilidad, que encierra furores y nostalgias, asperezas y matices de un carácter peculiarísimo... es más útil invocar lo que puede haber de autóctono en nosotros –por influencias de ambiente o atavismo–, que dibujar indios o figuras para manuales de etnología, como lo haría cualquier observador europeo. Pero cuando tratamos de estilizar los motivos típicos, extrayendo la médula de todo un espíritu popular, también seguimos una inclinación legítima hacia lo que más naturalmente debe conmovernos. La Rasulka sensibilera del organillo ruso, tendrá forzosamente, para el eslavo, un mensaje poético que resultará tan invisible para nosotros como una onda de T.S.H.

Había toda una lección de estética en el gesto de un negro criollo, a quien oí, cierta vez, interpretando viejas canciones francesas, con violencias rítmicas dignas de una rumba... No debemos ocultar la influencia poderosa de los ambientes en que hemos crecido. Nuestra sensibilidad tiene forzosamente un handicap en su desfavor, cuando intenta situarse, en cuanto a contenido, en el “plano Schönberg” o en el “plano Ravel”, con un espíritu falsamente alemán o francés. El camuflaje espiritual es nuestro exotismo. Y no olvidemos –bien lo dijo Cocteau–, que el exotismo sólo alimenta a los malos poetas.

Heitor Villa-Lobos es uno de los pocos artistas nuestros que se enorgullece de su sensibilidad americana, y no trata de desnaturalizarla. Por una vez, es palmera que piensa como palmera, sin soñar con pinos nórdicos. De ahí el éxito realmente extraordinario –éxito de público, éxito de crítica, éxito de apreciación por los profesionales–, obtenido en París por las obras del compositor, con sus páginas llenas de esa trepidación rítmica, de ese colorido formidable, que sólo se conoce en las



Villa-Lobos en Río de Janeiro. 1957

tierras americanas cuyos elementos autóctonos fueron enriquecidos por el aporte de los barcos negreros.

Durante centenares de años, ciertos puertos de América –esos puertos que aún conservan un aire de vieja estampa geográfica, y a los que sólo falta una rosa de los vientos clavada en una nube–, propiciaron los más singulares cocteles de razas. Soldadesca española, aventureros portugueses, emigrantes italianos, traficantes y bucaneros franceses, población india, y carne de ébano encorvada en las haciendas, bajo la tralla de los encomenderos. ¡Todo un escenario para novela de Conrad!... Un arte sonoro, de riquezas insospechadas, se elaboraba rápidamente en torno de los caravanserrallos marítimos... Bajo el imperativo de ambiente tiránicos, de un sol y una flor que entronizaban nuevos módulos de vida, los caracteres se modificaban extrañamente... Los negros tenían tal poder de adaptación, que las condiciones de existencia les hacían crearse, por así decirlo, nuevas sensibilidades, íntimamente vinculadas con las tierras a que se les había traído. Africa venía a ser una visión remota, sin gran autoridad sobre el presente. El cambio era tan elocuente que, en islas separadas por medio singladura, llegaban a diferir a punto de no entenderse. El hecho resaltaba extraordinariamente en las Antillas, donde el renuevo de carácter era tan sensible que, en poco tiempo, un negro de Cuba, un haitiano y un jamaíquino, resultaban tan diversos, en costumbres y caracteres, como un noruego y un español... (¡No hablemos ya del negro de la Luisiana!)

Los negros e indios adquirían el sentido melódico de los españoles, portugueses o italianos, dando a sus canciones una amplitud no prevista por los sonnetes primitivos. Los aires de importación europea se enriquecían como los ásperos alarides de una percusión insólita. Acontecían fenómenos de evolución: la contradanza normanda, importada en Cuba por colonos o bucaneros franceses, podía volverse una danza coloreada, madre de los deliciosos y arrabaleros danzones actuales. En otros países, las agudas chirimías indias se acoplaban con la bronca arquitectura de los tambores negros. Los elementos sonoros dejaban de ser africanos o europeos, para adquirir carta de ciudadanía americana. Los aires de danzas y canciones se multiplicaban al infinito. Las guitarras perdían cuerdas; los acordeones ganaban voces; los tambores variaban de forma; las quenas se urbanizaban... ¿Cómo todo este prodigioso arsenal de temas y acentos, no iban a incubar temperamentos lozanos y vehementes como el de Villa-Lobos?

Yo no soy folklorista [me decía Villa-Lobos, recientemente]. El folklore no me preocupa. Mi música es como es, porque la siento así. No cazo temas para utilizarlos después. Escribo mis composiciones con el espíritu de quien hace música pura. Me entrego completamente a mi temperamento. ¡Hallan muy brasileña mi música! Es, sobre todo, porque refleja una sensibilidad absolutamente brasileña. Esa es mi sensibilidad; no lograría tener otra... Casi todos mis motivos musicales son de mi invención. Y cuando, en mis Choros, por ejemplo, asoma un motivo típico, siempre ha sido transformado de acuerdo con mi temperamento. Y si alguno recuerda, por su carácter –como afirmaba –Florent Sch-



Villa-Lobos con la Reina Elizabeth de Bélgica

mitt– alguna canción popular de Sao Paulo, es porque esas canciones son las que arrullaron mi niñez, siendo por lo tanto, las más aptas a conmoverme. Las siento del mismo modo que un ruso sentiría los estribillos de cocheros de Petru-chka...

Planteada la cuestión de nacionalismo como problema de sensibilidad (¿no era ese mismo punto de vista el expuesto por Manuel de Falla en una entrevista publicada hace algún tiempo?), Heitor Villa-Lobos no acude siempre –como en su Noneto, en sus Sirandas–, a la inspiración de los temas netamente brasileños. Sus numerosos cuartetos, tríos y sonatas, así como el Redepoeme dedicado a Arthur Rubinstein y la partitura de un raro ballet que prepara actualmente, sólo aspira a ser música situada en el plano más musical posible. Si resultan, a veces, de una violencia y aspereza un poco desconcertantes –como el profético scherzo que enriquece un trío escrito hace más de diez años–, es porque la visión estética del músico tiene toda la ruda generosidad de los paisajes de América. Las bestezuelas de Arole do bebê, con las cuales el compositor pretende enternecerse, son capaces de devorar al rorro que juegue con ellas. Solo un chico con instintos de ogro podría divertirse con tan terribles, si bien encantadores, juguetes.

—Ese artista de treinta y ocho años, sólo conoce Europa desde hace poco tiempo. Pero su naturaleza intrépida y voluntariosa le había permitido adivinar, desde el Brasil, las saludables herejías sonoras que florecían en el Viejo Continente. Algunas de sus obras, muy anteriores al año 1920, resultan casi agoreras.

—En general [afirma el compositor], cualquier músico del presente, aun mediocre, es más merecedor de indulgencia que los del pasado, ya que los problemas que se ve obligado a resolver son infinitamente más complejos. Hay músicos de hoy que hallo muy malos, pero los creo siempre mejores que los de ayer.

La obra de inspiración brasileña de Villa-Lobos, constituye ya una considerable aportación de valores americanos. En este sector se colocan las sabrosas Sirandas para piano, llenas de percusiones incisivas, procedentes de las sambas de los negros de Bahía; las Saudades das selvas brasileiras, para piano; los bellos Poemas indios, con las letras anotadas por el padre Jean de Lery, en 1553, y, recientemente, por Roquette Pinto; las Cancioncillas de ronda, para coros femeninos y orquesta; y el sorprendente Noneto, para flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagote, celesta, arpa, piano y batería, con coros mixtos, en los que Villa-Lobos ha querido traducir “el ambiente sonoro, así como los ritmos más originales del Brasil”.

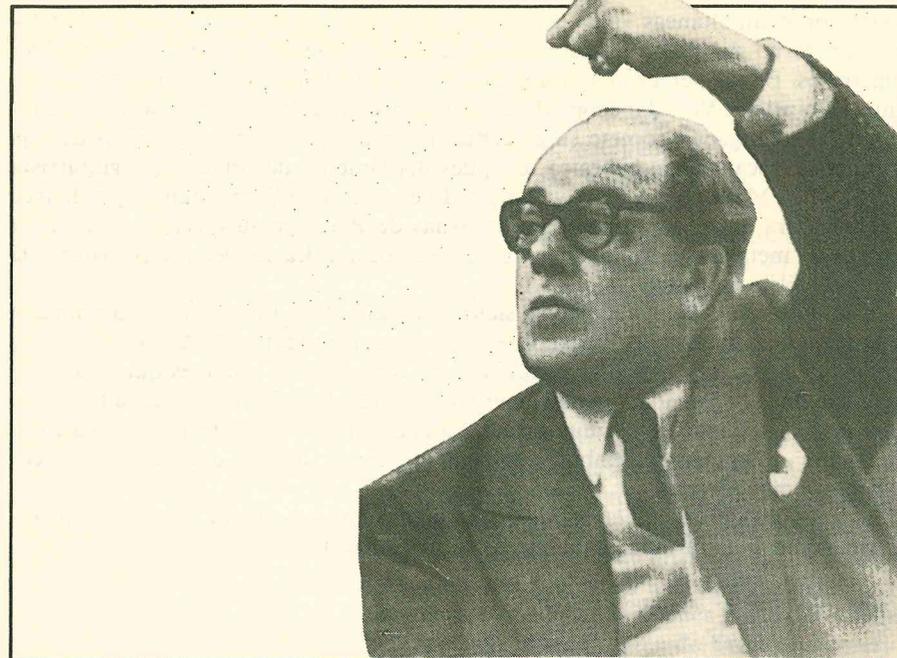
Pero, hasta ahora, lo más fuerte y nuevo en la producción de Villa-Lobos, son sus Choros, dados a conocer en París en los dos grandes festivales consagrados a sus obras, y celebrados en la Sala Gaveau, el año pasado.

El Choro [explica Villa-Lobos], es una nueva forma de composición musical, en la cual aparecen sintetizadas las distintas modalidades de la música brasileña, india y popular, teniendo por principales elementos el ritmo y cualquier melodía típica de carácter primitivo, que aparece, de cuando en cuando, accidentalmente, y siempre transformada de acuerdo con mi temperamento. Los procedimientos armónicos se crean en relación con el carácter de los materiales empleados.

Los Choros que Villa-Lobos ofreció al público parisiense, reúnen los más distintos elementos sonoros: el No. 4, está escrito para tres trompas y trombón; el No. 2, para flauta y clarinete; el No. 3, para coro masculino e instrumentos de viento; el No. 7, para flauta, oboe, clarinete, saxofón, fagot, violín y violonchelo.

Florent Schmitt, el inquieto autor de La tragedia de Salomé y del admirable Quinteto, ha escrito acerca del Choro No. 8, para orquesta, estas líneas elocuentes:

En esa obra gigantesca, compuesta para los ochenta émbolos de la orquesta, vemos desencadenarse, sin hipocresía alguna, los peores instintos de este heredero de la Edad de Piedra. La fantasía codea el sadismo estilizado, de hombre bueno con alma selecta, que no está al alcance del primer bruto, y permanece en los dominios de la belleza. La orquesta aúlla y delira, presa de un jazziumtremens, y, en el momento en que creéis ver alcanzados los límites de un dinamismo casi sobrehumano, he aquí que, de golpe, cuatro brazos de leñador en-



tran en juego, veinte dedos que valen cientos, zarandean dos formidables tanks de quince octavas, que, sobre ese fondo tumultuoso, explotan con estrépito de movimiento. Podréis odiar o adorar esa música, pero no permaneceréis indiferentes. Irresistiblemente sentiréis que, esa vez, un gran soplo ha pasado.

—Otra de mis nuevas formas de composición es la Seresta, algo como serenata —nos dice el compositor—. Es un género de obras para canto que recuerda, en aspecto refinado, el estilo de las canciones tradicionales del Brasil: romanzas de mendigos, músicos ambulantes, y diversos estribillos de carreteros, boyeros, campesinos y albañiles, originarios de las regiones más lejanas de la Capital Federal.

Actualmente, además de preparar composiciones nuevas, Villa-Lobos está trabajando en la realización de una importantísima obra acerca de folklore, titulada Alma do Brasil, cuyo primer volumen aparecerá en breve. Esa obra es una recopilación de auténticos documentos musicales brasileños, confrontados con motivos típicos de otros países, clasificados por orden cronológico y de acuerdo con sus caracteres originales. Habiendo recorrido todo el Brasil durante más de cuatro años, en busca de datos, Villa-Lobos está culminando su labor con rara fortuna.

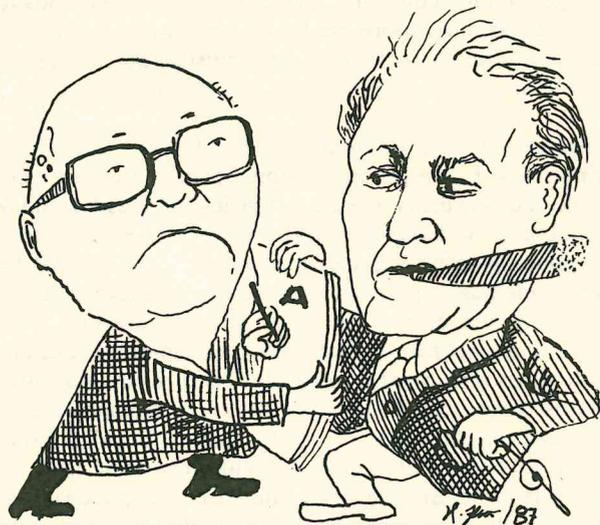
Domingo por la tarde. El estudio de Villa-Lobos no puede contener más amigos, intérpretes e invitados. El compositor hace alardes de agilidad para sostener con-

versaciones simultáneas –algo como las partidas de ajedrez contra veinte jugadores. En torno del piano –arca sonora–, arden los fuegos votivos de incontables cigarrillos. En las paredes hay fotografías de otros intérpretes del compositor: Arthur Rubinstein, Vera Janacopoulos, Aline van Barentzen... El extraordinario cantante ruso Kurganov somete su garganta intrépida a los caprichos líricos de una estupenda vocalización hebraica. Después del lamento de sinagoga, el guitarrista Saenz de la Maza toca a Falla y Mozart. Luego es Berta Singerman, la prodigiosa declamadora, que hace sonar Las campanas de Poe, con su dicción vibrante de bronces y metales... Entre los oyentes se reconocen a Lucie Delarue-Mardrus y la cantante Elsie Houston.

Y el admirable Tomás Terán se sienta ante el piano. Ejecuta prestigiosamente una suite de Sirandas de Villa-Lobos... Y la voz formidable de América, con sus ritmos de selva, sus melodías primitivas, sus contrastes y choques que evocan la infancia de la humanidad, cunde en el bochorno de la tarde veraniega, a través de una música refinadísima y muy actual. La encantación surte efecto. Los martillos del piano –¿baquetas de tambor?– golpean mil lianas sonoras, que transmiten ecos del continente virgen.

Y, ante el discurso de la palmera que piensa como palmera, calla por un instante, como avergonzada, la fuente de la plaza Saint-Michel.

Gaceta Musical. París, julio-agosto de 1928.



Dibujo de
Pablo Helguera

II

Desde hace un año, los melómanos de Lutecia se ven inquietados por dos tozudos promotores de anarquías musicales, que plantaron sus tiendas, un buen día, a orillas del Sena. Esos nuevos invasores se instalaron en el panorama artístico europeo con una insolencia de lansquenetes: no venían a implorar sabiduría ni favores, reclamaban ruidosamente la atención y parecían decididos a imponer sus singulares costumbres estéticas. Ambos llegaban de América. El uno, pese a su origen francés, había echado hondas raíces en New York, y traía partituras que sonaban a metal, a electricidad y a rascacielos; el otro, oriundo del Brasil, nos revelaba un temperamento vehemente, a menudo violento, cuyas obras, henchidas de savias indias y negras, tenían una efervescencia vital de selva virgen. Estos hombres se llamaban Edgar Varese y Heitor Villa-Lobos. Escribían partituras encabezadas por los títulos elocuentes de Américas y Amazonas. Con ellos, todo un continente se desplazaba hacia Oriente y fondeaba en urbes de Europa.

De estos dos compositores, el que se hallaba más cerca de nosotros era Heitor Villa-Lobos. Su personalidad presentaba, además, un interés excepcional para sus epígonos de Latinoamérica, ya que los problemas que este artista se había planteado y había resuelto victoriosamente, eran problemas con los cuales tendrían que tropezarse, alguna vez, los mejores músicos de nuestros jóvenes países. No debe olvidarse que quienes se hayan encomendado la ardua tarea de hacer arte americano-universal, están arando en tierra virgen. Ahí todo está por ensayar, todo está por conocer. Lo realizado ya en tal sector, es de tan pobre calidad, que tomarlo en cuenta sólo dificultaría nuevas empresas. Hay que aquilatar el justo contenido de las tradiciones, elegir los elementos folklóricos más ricos en recursos, desechar prejuicios, crear una técnica apropiada. El compositor nuestro conoce angustias y dilemas que no preocuparon nunca al compositor europeo. El anhelo de “hallar lo universal en las entrañas de lo local”, como quería Unamuno, le obliga a sostener sobre una cuerda tensa, situada en la frontera misma de lo local y lo universal. A un lado están los ritmos del terruño, llenos de un lirismo en estado bruto que espera canalización. Al otro, se encuentran las eternas cuestiones del modo de expresión y del métier, que se extiende hasta las cátedras de estereotomía de la música pura. ¿Qué actitud adoptar entre tantos elementos distintos, aunque conciliables? ¿Hasta qué punto debemos europeizarnos? ¿El americanismo será cuestión de forma o de sensibilidad? ¿Qué ley de módulos intelectuales sabrá equilibrar ciertos materiales folklóricos.

El gran mérito de Heitor Villa-Lobos está en haber hallado respuestas a preguntas tan apremiantes. A su obra pueden acudir los compositores jóvenes de nuestro continente en busca de luces. Sus Choros, sus Serestas, su Noneto, constituyen aportaciones de un valor inestimable para el arte sonoro de América. Frente a este creador nos hallamos muy lejos, dijo Florent Schmitt, “de esos suplentes de músicos, tímidos y artificiales, a través de los cuales estábamos obligados a juzgar,

cuando lo podíamos, la riqueza y variedad de un folklore suntuoso entre los más”.

Villa-Lobos resuelve el problema del americanismo en su arte, eligiendo los caminos más difíciles –la “puerta estrecha” del evangelista– porque sabe que sólo de este modo se logrará llenar el vacío retrospectivo de una tradición de oficio que nos falta. Según Villa-Lobos, el americanismo es sobre todo cuestión de sensibilidad:

Nunca me entretengo en cazar temas populares cuando viajo por el Brasil [me dice a veces]. No necesito fotografiar elementos auténticos, porque esos elementos laten en mí con fuerza mayor. Sería capaz de inventar todas las melodías que cantan los indios y negros de mi tierra. Por ello es tan brasileña mi música, ya que de ninguna manera se me podría calificar de folklorista. todas mis melodías son originales, aunque se ajusten a algún modelo existente.

La necesidad de hallar formas adecuadas para disciplinar su sensibilidad preocupó a Villa-Lobos durante muchos años. Cuando se leen sus sabrosas Sirandas para piano –suerte de preludios brasileños, publicados hace tiempo– se adivina la época de tanteos que atravesó el compositor. Primeramente, Villa-Lobos optó por cierto estilo rapsódico, no carente de color, pero que no presentaba las características de originalidad total que anhelaba el artista. Es sólo en sus Choros y Serestas, donde vemos cristalizarse plenamente sus personalísimos ideales constructivos.

Los Choros –nombre exótico con el que se ha familiarizado ya el público de París–, permiten la mayor libertad en la elección de materiales sonoros. Algunos están compuestos para coros y orquestas, otros para violín y violonchelo, o bien para instrumentos de viento. Lo importante en el Choros es que, al decir de su autor:

Representa una nueva forma de composición musical, en la cual aparecen sintetizadas las distintas modalidades de la música brasileña, india y popular, teniendo como principales elementos el ritmo, y cualquier melodía de carácter típico, que aparece de tiempo en tiempo, accidentalmente, y siempre transformados de acuerdo con la personalidad del autor.

Al lado de la forma Choros, Villa-Lobos sitúa la forma Seresta, inventada para voces e instrumentos, y que recuerda –según afirma– “en modo refinado, todos los géneros de romanzas tradicionales del Brasil, y canciones de mendigos, carreteros, boyeros, campesinos, albañiles, etcétera, oriundos de las regiones más alejadas de la capital federal”. En general, la Seresta y el Choros, vienen a ser una interpretación libre y modernísima de la serenata clásica.

Estas obras se muestran construidas con un raro conocimiento del oficio. Puede afirmarse que Villa-Lobos es uno de los orquestadores más personales de nuestra época. Nada, en sus partituras, recuerda los estremecimientos hipersensibles del impresionismo. Su técnica logra agrandar, de modo sorprendente, el campo de



Varèse y Villa-Lobos. 1926

posibilidades de los instrumentos. En sus manos tal violín producirá, en un momento dado, sonoridades de banjo y de guitarra; tal trompeta logrará unirse de modo imprevisto con la voz peculiarísima de una saxofón (Choros No. 7). Villa-Lobos no buscará nunca el empaste denso, el acorde opaco que maravilla a los wagnerianos porque "suena a órgano". En su orquesta, en sus pequeños conjuntos y aún en obras como el Choros escrito solamente para violín y violonchelo, cada instrumento tiene una misión precisa, y conserva una vida sonora independiente. En la música de este "tres cuartos de dios", como lo llamaba Florent Schmitt, todo se percibe. Su producción no es de las que presentan, en el papel, un espectáculo de equilibrio y de orden, destinado al lector y no al oyente. Una Seresta está escrita para escucharse. Desde este punto de vista, puede decirse que ningún compositor halaga más completamente nuestra sensualidad que Heitor Villa-Lobos.

De los métodos armónicos del músico hay poco que decir. Cuando se tiene su personalidad, los prejuicios de escuela no pasan. Se puede inventar de nuevo toda la armonía. En tal sector, el lema del artista podría ser: "la mayor libertad, siempre que esa libertad esté de acuerdo con mi lirismo". Dicho esto, permitidme que deje a un lado las engorrosas y acostumbradas ponderaciones de consonancias y disonancias. Sólo en América quedan gacetilleros bastante ingenuos para creer que esas cosas existen en la actualidad. Para el compositor de hoy lo interesante es decirnos algo. Las reglas no importan; éstas se aplican o se crean —como lo hace Villa-Lobos—, de acuerdo con las necesidades y la envergadura de la obra en gestación. Después del concierto de M. F. Gaillard en que se ejecutó, por primera vez en Europa, los Integrales de Edgar Varese, un crítico habló de "armonías bárbaras", al hacer un elogio poco hábil de la prodigiosa obra:

—¿A qué le llamará ese idiota "armonía bárbaras"? —me preguntó Varese, luego de leer el artículo—. Bárbaro, sugiere rudimentario. Para los hombres de hoy, armonías bárbaras deben ser las de Saint-Saëns...

Puede afirmarse que las obras de Villa-Lobos no se resienten de la menor barbarie a lo Saint-Saëns. Mucho antes de trasladarse a Europa, el compositor adivinó las sanas tendencias que vigorizaban la música actual. Por ello pudo llegar un día a Lutecia, trayendo sus tesoros de ritmo y color sin tener nada que aprender... Pocos meses después, los parisienses conocían diez Choros, las Amazonas, varias Serestas, su Noneto, sus Sirandas, sus danzas e himnos afrobrasileños, las Saudades das selvas brasileiras, las piexas encantadoras de A prole do bebê, el furioso Rudepoeme que ejecutó Rubinstein, las Cantigas de Roda para coros, los Poemas indios para canto, los incisivos Epigramas para barítono y pequeñas orquesta. Las más venerables agrupaciones sinfónicas —Pasedeloup, entre otras—, brindaron sus atriles al compositor de América. Fue ejecutado por la Coral de Nantes, por la Sociedad Musical Independiente; fue dirigido por Wolff, Walter Straram, M. F. Gaillard, G. Poulet. Uno de sus Choros obtuvo los honores del escándalo —honor conferido por el público a Stravinsky, Schönberg y Milhaud—, lo que valió a Villa-Lobos ruidosos desagrazos de la crítica.

Heitor Villa-Lobos es la primera gran fuerza musical de América Latina que se hace sentir en Europa.

Paredes agresivamente decoradas en rojo y blanco; un larguísimo piano de cola, de esos que acaban un día por devorar al dueño de la casa; asientos de una diversidad arbitraria, atriles y ceniceros; tales son los elementos que constituyen el estudio de Villa-Lobos, donde, cada domingo, se improvisan los más sorprendentes cocteles de artistas, paradojas, músicas y nacionalidades. Los habituados no se hacen esperar. Florent Schmitt, es uno de los primeros en llegar, acompañado de su barbita blanca, sus comentarios apasionados y sus bríos en el demuestro. Luego aparece Tomás Terán, Vicente Huidobro, Edgar Varese, el compositor chileno Acario Cotapos, Arthur Lourié, ex comisario de la música en la URSS y tal vez el nombre que haya llevado más lejos de la ciencia de la exégesis musical. Pronto veremos entrar a Lipchitz, que ha plasmado un nuevo arlequín en un bloque de piedra, a Filip Lazar, al Vizconde de Lazcanotegui. Ejecutantes de buena voluntad interpretarán Tríos y Choros del dueño de la casa. M. F. Gaillard tocará su Consejo municipal y su Rocking-chair.

Y Villa-Lobos hará prodigios de habilidad para sostener conversaciones con todo el mundo, como esos jugadores de ajedrez que entablan veinte partidas simultáneas. Se expresa en un francés detestable, y en un castellano filtrado a la brasileña. Es latinoamericano en sus menores actitudes. Florent Schmitt ha dicho, en un artículo, que "tenía ojos de radio y dientes de tiburón". Sus apreciaciones se rezuman de una ferocidad genial. Como acontece con los verdaderos creadores, éste prefiere sus criaturas a todas las demás.

Hombres como Villa-Lobos redimen América de un siglo de imitaciones amelcochadas, durante el cual los músicos del joven continente entronizaron costumbres estéticas llenas del más horroroso mal gusto. La aparición de artistas de tal envergadura en el panorama latinoamericano, no se debe a una mera casualidad. Determina una bancarrota de irresponsable y el nacimiento de un arte musical nuestro, cotizante en los más severos mercados del mundo... ¡Ya hemos hallado "lo universal en las entrañas de lo local"...!

Social, La Habana, agosto de 1929.



MOZART EN EL CIELO

MANUEL BANDEIRA

El día 5 de diciembre de 1791, Wolfgang Amadeus Mozart entró en el cielo, como un artista de circo, ejecutando piruetas sensacionales sobre un estupendo caballo blanco.

Los angelitos decían: ¿Qué es eso? ¿Qué no es? Melodías inauditas volaban en las líneas suplementarias superiores del pentagrama.

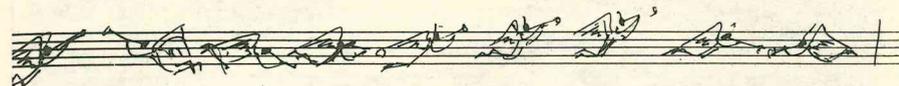
La contemplación inefable fue suspendida un momento.

La virgen lo besó en la frente

Y desde entonces Wolfgang Amadeus Mozart es el más joven de los ángeles.

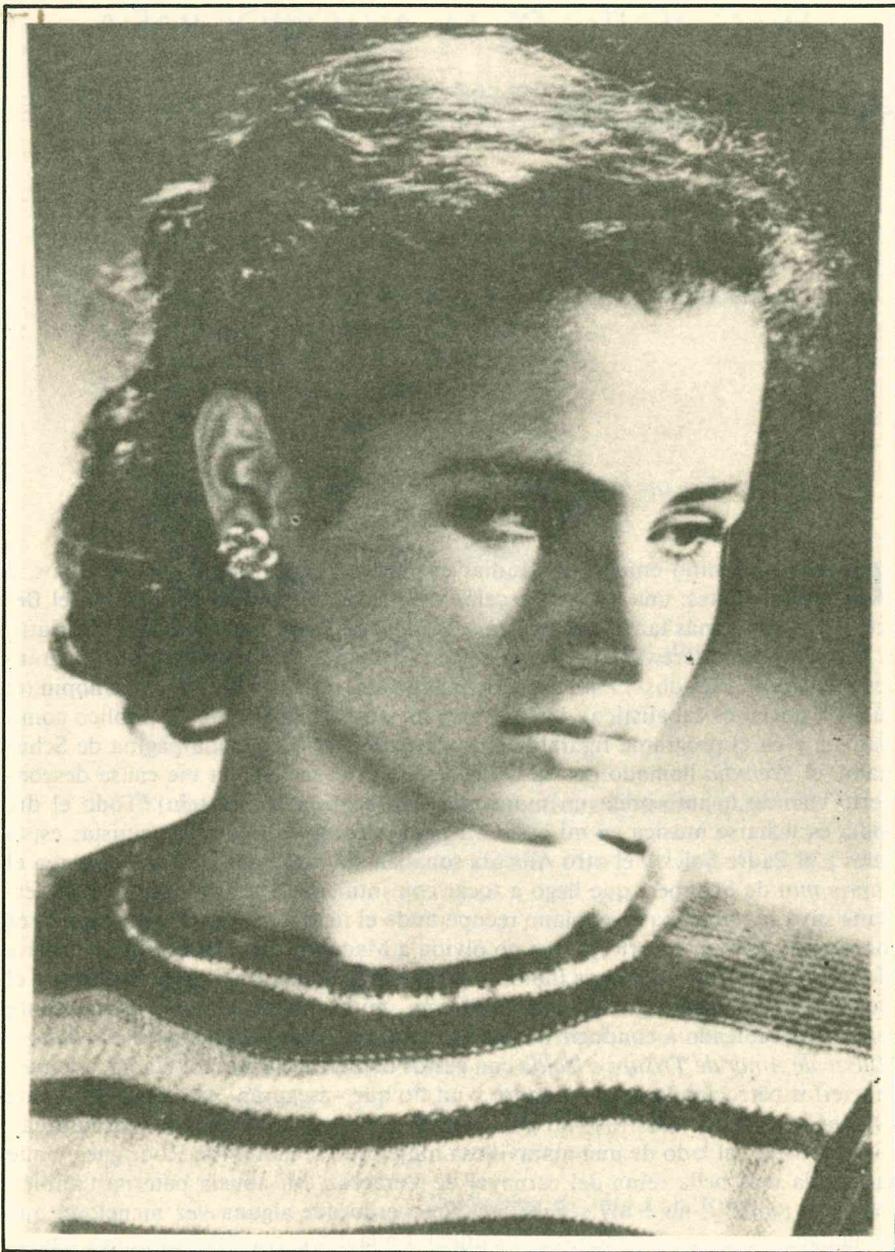
Traducción de José Luis Rivas

FRAGMENTO DE MI AUTOBIOGRAFÍA



JUAN VICENTE MELO

Desde muy niño empecé a estudiar el piano y, como casi todos los niños, a regañadientes: una hora de escalas y arpegios, el método Bürgmuler, el Be- yer, el Hanon y, más tarde, un pequeño *Preludio* de Bach, una *Sonata* de Scarlatti, el *Minuetto* de Paderewski, las *Sonatinas* de Clementi –que hoy resucitan los grandes monstruos sagrados–, *Para Elisa* de Beethoven, un hermoso Vals de Chopin (el núm. 9, que sí es cabalístico). Un día hice mi primera aparición en público como pianista y en el programa figuraban las *Mariposas* de Grieg, una página de Schumann, el *Preludio* llamado de “la Gota de Agua” (que todavía me causa desconcierto cuando lo interpreta un monstruo sagrado tipo Rubinstein). Todo el día podía escucharse música en mi casa. Mi padre descubrió a los clavecinistas españoles y el Padre Soler y el otro Albéniz sonaban sin cesar; mi madre recordaba el *Impromptu* de Schubert que llegó a tocar con intuición y sensibilidad y una hermana suya se refugiaba en el piano recuperando el tiempo en que deseó llegar a ser concertista (con un repertorio que no olvida a Madame Chaminade); mi hermana María Elena sufría con la más inofensiva página de Albéniz –si existe alguna– y el tocadiscos funcionaba guiado por Guillermo, mi hermano menor, hoy excelente psiquiatra dedicado a conducir normalmente a los niños, dirigiendo el *Preludio* y *Muerte de Amor de Tristán e Isolda* con gestos de Ferruccio Burco. Había, además, conciertos patrocinados por mi padre y un tío que –aseguran– tenía excelente voz y había sido, como nosotros –no por mentira se afirma la herencia de mi familia– “niño artista”, al lado de una maravillosa mujer que se llamó Ida Rodríguez y que ha sido la más bella reina del carnaval de Veracruz. Mi abuela paterna también tocaba el piano y, no estoy seguro, pero recuerdo que alguna vez mencionó que había dado clases (por lo menos a sus hijos). En la discoteca familiar nunca figura-



Alicia Urreta

ron autores que superaran, en edad, a Debussy y, a cincuenta años de distancia, *La consagración de la primavera* está excluida por “modernista”. Tal vez todo esto sea mentira, pero lo único realmente cierto es que después de escuchar o de tocar música lo primero que publiqué, a los quince años, fueron unas “críticas” a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa que, en ese tiempo, dirigía José Yves Limantour y que, cada mes, hacía su triunfal aparición en Veracruz. Nadie creyó –y mucho menos don Benito Fentanes, que era una especie de Fernando Benítez de Veracruz– que yo las hubiera escrito. En ellas afirmaba mi entusiasmo por el *Capricho Español* de Rimski-Korsakoff. Creo que mi juicio ha cambiado en favor de otros autores y otras obras (aunque no de María Montez) gracias, por ejemplo, a Esperanza Pulido, que me dio clases de piano mientras me afanaba por aprender, por métodos mnemotécnicos, las ramas colaterales de ya no me acuerdo qué arteria o nervio: Tinemedematemntebutenalinpavite; a Esperanza Pulido, que sacrificó horas y energía para enseñarme lo que era –lo que es y será– un *Pequeño Preludio* de Bach; gracias a Raúl Cosío, que me ha sabido guiar a través de sus críticas de discos, de conciertos y de su obra propia; gracias a Miguel Cervantes, que conoce, como si fuera un Adolfo Salazar de veintitrés años, todos los *Cuartetos* de Beethoven; gracias a Alicia Urreta, que es un ejemplo de lo que debe ser el artista ‘por lo menos en música–, ejemplo, además, de rigor, de autocrítica, de seriedad. No importa que ella sea mi sufrida Doctora Corazón a la que cuento mis desasosiegos: pocas personas me han enseñado cómo y de qué manera se debe llegar a encontrarse con el arte. Quiero hablar de los músicos –como luego de los escritores– que han intervenido en mi formación literaria. Alicia Urreta es una de esas personas. Pertenece al rango de artistas que no permiten concesión alguna, que tienen la suficiente inteligencia para atreverse a negarla. A ella le debo, entre otras cosas –una gran amistad, por ejemplo– el aprendizaje de un rigor que me falta. Conectado con músicos e intérpretes declaro mi admiración –por lo que a enseñanza, repito, se refiere– a Eduardo Mata, Raúl Cosío, Manuel Enríquez, Sally van den Berg, Gilberto García, Rafael Elizondo, Francisco Savín, Pérez Prado, Mario Kuri y muchos más que me han obligado a escribir sobre música de una manera que no hubiera podido hacer si ellos no existieran. He escrito muchas cosas sobre música, a tal grado que no pocas personas hablan del ritmo musical de mi prosa, lo que se ha convertido en un lugar común que me fastidia. Pero, ante todo y sobre todo, me importa hablar de obras y compositores de manera diferente a la simple reseña de conciertos y hacer de la música una actividad viva, una preocupación constante.



LA MÚSICA

TOMÁS SEGOVIA

A Alicia Urreta

No se ve por ningún lado la fuente de silencio
el estanque de sombra la secreta semilla de tiempo
de donde ella ha debido levantarse
sigilosa descalza alada
mujer blanca y desnuda con un antifaz negro
en su danza de suspiros jugando con el fuego
música silencio viviente tesoro de irónicas monedas puras
chorro de enigmas deslumbrantes surtidor de inquietud
música boca sellada diosa que nada dice
por qué me clavas en el alma este imposible
de qué me estás hablando
qué atávica locura quieres hacerme confesar
qué serpiente dormida quisieras despertarme
adónde me arrastras por este túnel en que has convertido el
tiempo
no te rías no huyas deja de socavar la tierra bajo mis pies
adónde quieres precipitarme
música abismo luminoso insidioso amor
música vibración de la ausencia lluvia de heridas

lluvia de claros venenos
lluvia de mudas preguntas sin respuesta
por qué me encadenas así al latido del tiempo
ah insensata avasalladora soy tu esclavo sonámbulo
espérame déjame tocarte enloquezco de libertad
dónde tenía yo estas oscuras entrañas que me acaricias
dónde estaba mi pureza límpida como el rayo
y que recibo ahora de tus manos de agua
música radiante de confusión
mina de luz lenguaje que gravita y gira
lenguaje astral silencio al fin solar
lenguaje movedizo bandada de señas y de risas
sigue durando no te acabes vive
sigue sigue fundando este imperio de éter
no te mueras fuera de ti apenas toque el mundo
va a disiparse este bloque de bondad que ha hecho de mí
tu amor
espera llama helada no te vayas
acaba de decir la última sílaba termina esa palabra
materialízate deténte formula ya el enigma
qué dices qué decías
ah no me arrebatas ya tan fugitivo este blanquísimo dolor...

(17.7.61)

Historias y poemas (1958-1967).

ANTONIO ESTÉVEZ (PRIMERA PARTE)



JOSÉ BALZA

A Leo Brouwer

Lo múltiple extenderá su cuerpo para convertirse en música: cada hallazgo visual, cada sensación, amores y lecturas, el sueño, la comida, los viajes, sonido tras sonido, todo será visto nuevamente en la abstracción, equidistante: en el pensamiento musical. Así Antonio Estévez, este hombre que transita lo cotidiano (lo múltiple), se reconoce en el otro que crece, siempre, desde él: en Antonio Estévez el músico.

Al comienzo, él mismo no lo advierte: con naturalidad, el grito de un animal en las madrugadas del llano viene a ser parte de la instrumentación que su oído infantil imagina. Pero durante la madurez, en cambio, la Orquesta –frente a él– sería otro animal mítico que abordará su vida por las noches. Entre ambos momentos, una extraña fuerza (la personalidad, lo particular, la vida: cualquier otro azar) debía nacer ciegamente: ella iba a ser sometida por las voces del rigor, iba a desbordarse de nuevo, para devolver al cuerpo que la recibiera –a Estévez– el secreto contenido en sí misma: la música.

Esa fuerza venía desde antes: podemos sentirla en Cristina Tirado, aquella india –piel brñida, metálica; cabellera que acude a la cabeza, espléndida, sin arrancar desde ella; ojos de sitio distantes– que se detiene en los estrechísimos caminos, cubiertos por hierba amarilla, y recoge una espiga, una hoja, bajo el sol. El silencio esconde las escasas viviendas próximas. Cristina Tirado, con la espiga en la boca, arde también en el crepúsculo. India sin edad: muchacha y vieja a la vez; segura como iuz, inmóvil en un momento cualquiera de la tarde, mujer que escucha algo casi inaudible: el remoto canto de un hombre que se aleja por el llano. Cristina

Tirado: bisabuela materna de Antonio Estévez. Repetida imagen, *antigua ocultadora*¹.

Fuerza de los días y de la carne, que encontramos en Celia Aponte, hija de Cristina Tirado, cuya coincidencia en El Sombrero con Galo Segundo Bremont (ella casi indefinible hoy para nosotros y él un vértigo de la aventura y el sexo, un soberbio semental) desliza una nueva figura hacia el futuro: se unen para que nazcan la madre de Antonio Estévez. Esta fue llamada Melquíades, pero cambió su nombre por Carmen Aponte, que habría de durarle hasta 1971, cuando murió.

Fuerza (o azar) que enlaza a la negra Isabel Estévez, en Calabozo, y la seduce desde el amor, para convertirla en madre también. Abuela oscura: voz y piel sombrías que reúnen pasados sobre pasados, hasta olvidarlos; abuela que se prolonga en la inclinación rítmica de su hijo, Mariano Estévez; abuela negra, contra cuya sensualidad Mariano opondrá un riguroso deseo de orden, de claridad. Mariano Estévez, hijo natural de Isabel, se casará con Carmen Aponte, en Calabozo, en 1915.

La novia tiene catorce años, y un año después –el 3 de enero– nacerá el primero de los trece niños concebidos por el matrimonio: Antonio Estévez Aponte. Seis hermanos sobreviven. En uno de ellos, el azar o una fuerza extraña de la vida se convierte en música.

Esta fuerza (*eco*, registro, código; *sonido*, aspiración, unidad; *ritmo*, pulsión, cuerpo escrito y audible; *profundidad*, acorde, tensión; *disidencia*, voces, contrapunto; *idéntica forma transfigurada*, tiempo encarnado, sucesión; *existencia de línea*, paralelo, ascenso; *ámbito del oído*, de lo oído, omphalos; *eco*: dato cotidiano, figuración divina) es la misma que se inició con una palmada, con el crótalo. Vino en la energía del altar y del rito; está en el ámbito para la danza. Hurgó los salones. Rehízo el pensamiento. Se llama sonata, ópera. O: disco, radio, TV. Rockola. Fiesta y suicidio. Carne del tiempo repetible.

Después el hijo habría de entender y de agradecer (o perdonar) el rigor de Mariano Estévez; pero aquel niño no se explica por completo tanta austeridad. Mariano Estévez, su padre, ejecuta con soltura la trompeta y el cornetín. Se sabe con grandes facultades para los instrumentos de cuerda, y acompaña a su esposa, algunas noches, con el cuatro. El dúo de bandolina y cuatro alimenta en el pequeño hijo la idea de unidad de sus padres. Y a ese equilibrio se acoge para resistir el carácter paterno. ¿Preocupado quizá por ser descendiente de negros, hijo natural de Isabel, reacciona Mariano Estévez con tal obsesión por la exactitud, la disciplina, la honradez? Hay algo contra lo cual se opone: su pasado, el azar de su historia; y quiere que de sí derive únicamente lo predecible, la estabilidad, el orden. Una familia pobre y emprendedora, la suya. El a la cabeza del grupo, capaz de trabajar en todo, honestamente. “Mi padre tenía un concepto monstruoso de la honradez”, dirá Antonio Estévez.

En 1920, Mariano se encargará de organizar los festejos oficiales de la Goberna-

¹ Popol Vuh.

ción Manuel Sarmiento está al frente del Estado Guárico, y cuenta con Mariano para la preparación de todas las recepciones, actos, fiestas y terneras. Un trabajo que abarca desde la revisión de comidas y bebidas, hasta el proceso de cubrir los pisos de las salas con colecta y echarles esperma, para utilizarlos deslizadamente en los bailes. No es ajeno a Mariano el sistema de iluminación: lámparas apropiadas, en épocas sin electricidad. Todo eso ocurre en Calabozo, donde vive la familia Estévez, compartiendo una casa con otra (breve) familia: los Clermont, integrada por Clotilde y su marido el flautista negro Benito Rivas. Mucho antes de trabajar con el Gobernador de Guárico, Mariano había participado en la orquesta de baile de Calabozo, con Benito Rivas el flautista. El padre, de tan recio carácter, moriría en 1961.

Ella, en cambio, sólo supo acoger: tanto la feroz claridad del marido como el insistente gusto musical del hijo. Carmen Aponte —que alguna vez había borrado su nombre: Melquiades— intuía cómo podían estimular al niño esos pitos de latón que le regalaba, o los *Cuentos de Calleja* dejados para él en el zaguán, durante las fiestas de Reyes.

Día tras día: la atención al hogar, al hombre, a los hijos; a cada faena mínima, al negocio en el futuro. De alguna manera, siempre quiso que Antonio fuese músico. Con frecuencia leía cosas para los niños: especialmente ese “Panchito Mandefuá” que el músico ha grabado en su memoria, desde la voz materna en la infancia. Porque cuando Carmen Aponte estudiaba —en el Colegio de Teresa Hurtado, Calabozo— el joven José Rafael Pocaterra trabajó allí y le dio clases. Un avatar político había conducido a Pocaterra hasta ese colegio. Carmen Aponte no lo olvidaría cuando, años más tarde, él fuese escritor reconocido. Y entonces ella iba a leerles a sus hijos las andanzas y la muerte de Panchito Mandefuá.

Ahora la casa está sola, hay calor. Esa luz espesa de las dos lleva el sol hacia los lugares más íntimos del hogar ¿Dónde están todos? Afuera el viento sopla, inmóvil. El mediodía aprieta su piel contra las cosas, y la brisa misma resulta prisionera. Es el silencio: el soplo. La madre puede estar en una casa vecina, y el padre trabajando. No quedan señales de los otros hermanos, y Clotilde y Benito quizá duermen en los cuartos más lejanos. Pero el niño de cinco años palpita dentro de esta luz espesa y de su callado secreto. El mediodía madura ondas de fijeza. Puertas y ventanas: mesas, sillas, hamacas: todo cae sobre el chico, como una pulpa dorada. No es él quien respira sino el día.

Ahora, fuera de tiempo, el niño reconoce el soplo: una flauta se eleva sobre la orquesta irreal, y mueve las cosas, los árboles del patio. Nada ocurre, excepto esa respiración sonora, que lo envuelve y lo desdobra. Entonces el niño solitario camina con extraña seguridad hacia el tesoro del mediodía: allí, cerca del altar, sobre un paño grueso, está el objeto que lo fascina: la flauta de Benito Rivas. Y él no puede advertir cómo todo se inquieta, cómo las ondas del día estremecen el ambiente familiar, porque también él forma parte del temblor. La flauta está en sus manos. Acaricia, sopla, juega: un mundo enigmático se resiste. Curioso, hipnotizado, desarma el prodigio, las bombas ruedan: la firme serpiente sonora se des-



Estévez y Julián Orbón

hace. Y entonces la casa entera, el mediodía, retumba con la voz conocida y terrible que lo llama: “Antonio, muchacho, ¿qué haces?” Antes de volverse intuye que ha sido sorprendido, que el daño es grave. Su padre está sobre él, y levanta una mano dura. La paliza no se hace esperar.

Ese que está dentro del hueco, a quien le sobresale la cabeza desde el suelo; ese que está como enterrado hasta el cuello, para que deje de joder, es Francisco José Estévez, el hermanito de Antonio. La medida (frecuente) ha sido tomada por el padre: y el niño, tranquilizado por ahora, recrudecerá sus travesuras apenas sea liberado, dentro de un rato. Entretanto Antonio —ya con responsabilidad para tales tareas— hace sonar un pito y exhibe el ramo adornado con flores y colores, que excita a su público habitual. Lleva su “palo floreao”; se acerca la hora de concluir clases, y Antonio espera a la puerta de la Escuela. Las golosinas fabricadas en casa —caramelos hechos con moldes de plomo: burritos, liras— están colocados en el maguey. Todos los caramelos serán vendidos. El pito y el entusiasmo de Antonio, los sabores, darán a la familia un pequeño aporte para la economía cotidiana. Cuando termine la venta y Antonio pueda volver a atender a su hermanito, Francisco José será desenterrado de nuevo, como otras tardes.

Hacia 1922, el flautista Benito Rivas y Clotilde Clermont, su mujer, se fueron a vivir a los Bancos de San Pedro. Con ellos marcharon también los Estévez y Aponte. Antonio tiene seis años y en verdad éste será su primer contacto con la imagen directa del llano. "Es mi vivencia más cercana del llano, aunque no era pleno llano aún". Distancias, soledad, tierra que aparta tierra y abre indecisas posibilidades al horizonte. Por primera vez las madrugadas tienen sentido y vida propia. El oleaje de la noche aún resuena: algo fresco humedece los pastos y algún ave canta. ¿O cantan los hombres, despertando? Un extraño roce entre la calma vegetal y los animales que se agitan, marca el límite de la madrugada. Para tomar la leche más cálida de las vacas hay que sentir el frío del amanecer. Los niños saltan, como sombras, olvidados de los adultos.

El lucero radiante ciñe las oscuridades: con él se irá la noche. Un vasto cuerpo que dispersa los colores se mueve desde fondos magníficos: el sol. Humedad de los caminos que pronto se convertirá en polvo. "Así conocí las horas más bellas del llano: las del amanecer, la madrugada". En efecto, un magma visual y olfativo recibe al mundo (al niño) cada día: rocío y bosta, olor de mastranto. La relación del hombre con la vaca: el ordeñador y el animal, en cantos que establecen un vínculo irracional entre los elementos. El sol crece: es la blancura de la leche en la camaza.

Otras veces pueden ser la lluvia y el calor simultáneos, pero siempre estará el juglar popular y la punta de ganado, que él conduce hacia los hechizos de la tierra lejana. En los Bancos de San Pedro, Antonio Estévez vivió un año. El niño quedará deslumbrado por las inmensas pirámides de bagazos: desechos dorados de la caña, filamentos olientes sobre los cuales las avispas zumban. Todo esto pertenece al trapiche "La Mata": y aquí está también Lezama, un muchacho que toca su especial marimba: un arco con cuerda tendida desde la boca, para que la boca del muchacho resuene. Antonio sigue, obsesivamente, al músico del trapiche: ¿dónde encontraremos de nuevo ese sonido acuático, que ahora arranca a su arco el llanero Lezama?

Sequías o lluvias excesivas, según los meses. Pero sólo el inabarcable círculo del llano, girando siempre. Sobre todo por las noches, cuando la gente se lanza hacia una recreación verbal de la oscuridad: leyendas narradas por voces familiares (...mirada y rumbo el coplero/pone para su caney, / cuando con trote sombrío/, oye un jinete tras él), cachos y truculencias entendidos por peones. Pájaros nocturnos, agoreros, de interminable (y fragmentario) mensaje. Toros que pitan, insinuantes; y los peones vuelan al cantar con el cuatro: en las canciones viejas, en las improvisaciones, con los tonos del velorio o con los cantos de ordeño.

En 1923 Mariano Estévez decide viajar a Caracas con la familia. Se le hace obligatorio buscar nuevas posibilidades de trabajo. A Antonio le entusiasma el sólido Ford en que viajan; pero su atención se concentra en la lenta proximidad de nuevas formas, que surgen a los lados de la carretera: cerros, montañas, caprichosas elevaciones de la tierra, que él nunca había imaginado.

Y esa misma ondulación verde va a rodear el automóvil hasta la ciudad, donde

un monte inconfundible, de viviente cromatismo y serena seducción, el Avila, disuelve atmósferas frías y transparentes.

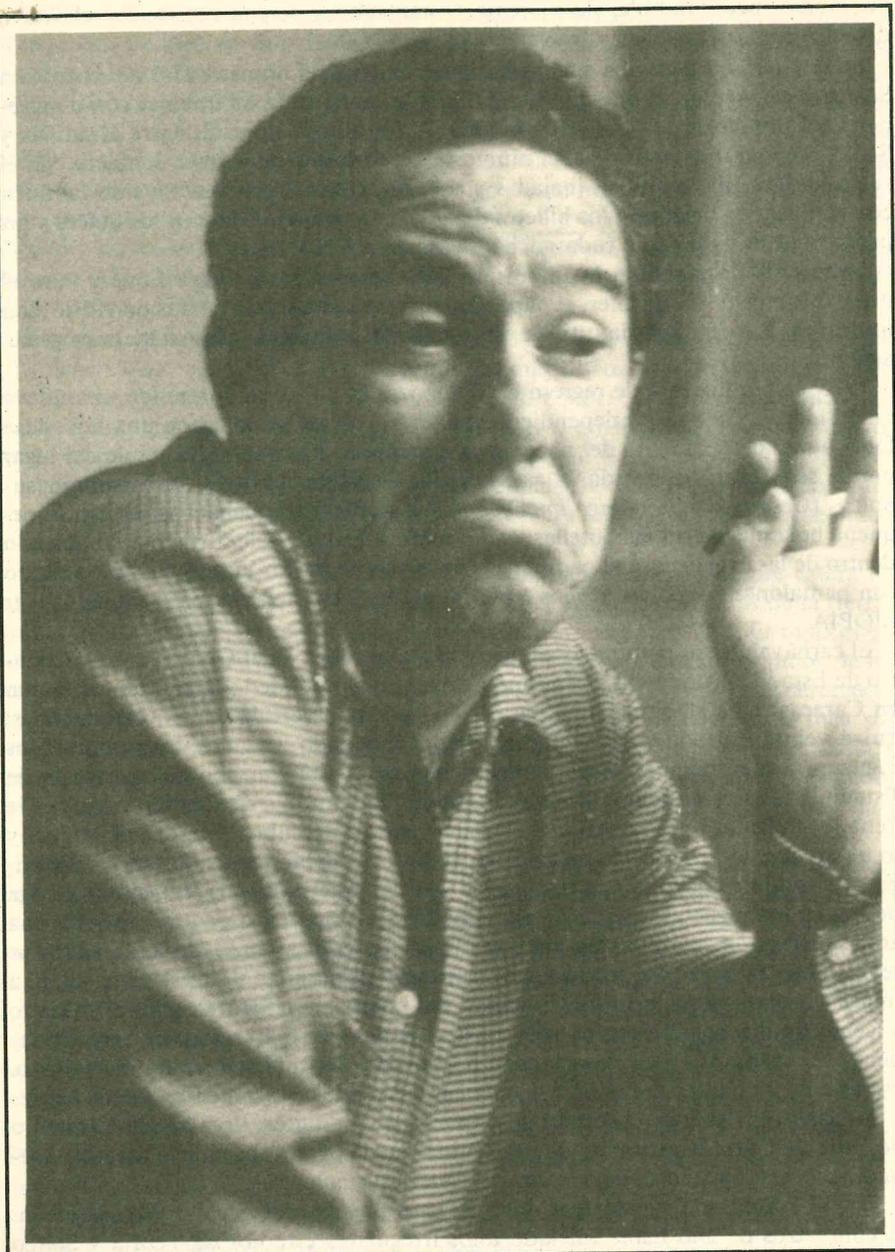
La familia vivirá en una cuadra bastante céntrica: el número 45-1 de Abanico a Socorro. Muy cerca, el puente Ochoa. El padre no tardará en trabajar como mesonero del restaurant (o "Salón de familia") "La India", ubicado entre Gradillas y Sociedad. Durante estos días, el niño establece no sólo su primer contacto con el suelo variable de la ciudad (bajadas y subidas, calles y escalinatas) sino también con el hielo, los helados y los billetes de lotería. Asimismo conocen los dulces y las pastas que su padre trae cada noche a casa desde "La India".

Imborrable le resultará la impresión del carnaval en la Plaza López. Para el niño, que creció sin juguetes, el papelillo, las serpentinas, las cuentas de vidrio, son un tesoro. Recoge, guarda, utiliza estos milagros del color. Máscaras: puro gesto: alegría.

1925: la familia está de regreso en Calabozo. El padre ha aprendido una nueva modalidad de trabajo, independientemente. Y con un socio, pone una novedosa fábrica de kolas. El éxito del negocio es inmediato. Antonio entra y sale del lugar donde se prepara la bebida. A veces vigila la planta de hielo, lo asombran sus poleas (*Gesang der Jünglinge im Feuerofen*). Con otros muchachos, utiliza la pequeña bola que cierra las botellas, como metras. Entra y sale, firmemente ubicado dentro de las exigencias del padre, pero apto para todos los juegos, siempre vestido con pantalones y cotonas hechos (¿por su madre?) con tela de los sacos de azúcar MOPIA.

El carnaval del próximo año adquiere especial rango en el Guárico, y el secretario de Estado encomienda a Mariano Estévez la compra de toda la ornamentación en Caracas. Una altísima suma para la época será invertida en las celebraciones: quizá veinte mil bolívares. Antonio enloquece viendo las cajas, los adornos, los juguetes. Sin embargo, rechaza aquellos que le obsequia el hijo del secretario de Estado. Un excesivo temor al padre lo inhibe. Pero el hijo de Castillo insiste, y le llena los bolsillo. Casi en seguida Mariano Estévez descubre el tesoro del chico, y lo obliga a recoger aquellas piezas que Antonio ya había repartido entre sus amigos. Llevado de nuevo por su padre ante Castillo, éste explica la situación y otorga de nuevo los juguetes. Desde luego, el padre no acepta el obsequio. "Sentía una gran satisfacción con todas las cosas de papá, a pesar de su rigor, de su dureza" nos revela Estévez hoy. (¿Se produce así la primera posibilidad de traslación -de una imagen a otra- para la futura fidelidad del compositor Estévez ante el maestro Vicente Emilio Sojo?) Pero no sólo excitación ante las máscaras y las serpentinas deja este carnaval en el niño: ahora ha sentido derrumbarse sobre él, agitado, crepitante, un universo que únicamente conocía en los instrumentos de sus padres y en las voces llaneras: el sonido de orquestas y conjuntos, llegados de Caracas o de Villa de Cura. Y así siente que el sonido puede pasar, abrumar o arrasar: quedarse sobre su propio cuerpo, sobre su cabeza y sus huesos.

En 1924 Antonio Estévez tiene dos contactos fugaces, pero de durable extensión. A comienzos de año había iniciado unos irregulares estudios de Teoría y Solfeo



Antonio Estévez

con Gregorio Ascanio, violinista de Curiepe. Seis meses después, continúa este aprendizaje con el músico Mario Pereira. Todo por el empeño de Carmen Aponte, que vislumbra un buen oído en su hijo.

Los músicos han llegado y tocan esta noche en la plaza o en la iglesia. Antonio, de diez años, ha sido encargado de sostener las velas que iluminan las partituras. El sonido, la esperma que a veces quema sus dedos, pero sobre todo ese mundo criptográfico que se mueve bajo la luz, frente a él —la escritura musical— lo vencen: le provocan un sueño extraño, un descuido: y mientras ve o escucha, las velas se inclinan y queman, entre las protestas y las risas de los músicos, pedazos de partituras.

Después de haberlo hecho con Mario Pereira, volvió a estudiar durante cuatro o cinco meses, algo de música. Esta vez quien enseña es Elsa Pezzolanni, ya reconocida en el lugar por sus cursos para señoritas. Apenas los muchachos descubren que Antonio va a esos cursos, lo persiguen, bromeando y en serio con una palabra: “¡Marico, mariquito!”

Estamos en 1926. Don Juan Landaeta Llovera, secretario de Estado, quiere fundar una banda y comisiona al ebanista Juan Vicente Gutiérrez, “gran músico de pueblo” como lo califica Antonio Estévez, para fundarla. En verdad el sentido de la agrupación era corregir o recoger muchachos con problemas de conducta: vagos, desordenados, ladronzuelos. Sus padres no permiten que Antonio ingrese a la banda; y desde que ésta inicia sus preparativos en una casa solitaria, el niño se esconde cada noche en la cocina para escuchar las clases. A los tres meses de trabajo, Gutiérrez examina a sus alumnos: nadie encuentra las respuestas acertadas. Y Antonio salta desde la cocina, y expone correctamente las respuestas. Es admitido inmediatamente en la banda. Quince días después llegan los instrumentos: maravillas brillantes que dejan sus envolturas en el piso. La intuición del maestro prueba y selecciona a los alumnos: por la barbilla, por los labios, por los dedos: de esta manera son asignados los instrumentos. Para Antonio corresponde el genis (o sax), tan humilde que sólo adquiere importancia al sonar para las tres voces de la armonía. Pero la pasión y la alegría del niño “se comen” el genis: lo estudia, lo exprime: casi lo convierte en instrumento solista.

El 19 de abril de 1926 debuta la banda. Kepís, uniforme con corbata y el alto pago de cinco bolívares, glorifican el día para Antonio. Es una jornada fuerte, aunque el repertorio sea casi el mismo para las tres actuaciones: el concierto al lado de la casa presidencial de Calabozo, el Tedeum y la retreta de la noche. Los aplausos, el gentío, el estreno de su integración al grupo musical, se funden en la carne del muchacho: así queda fijada la fascinación de Estévez por las bandas. (¿Y no habrá en esa estridencia algo del acuático sonido que un ordeñador —Lezama— extraía de su marimba en los bancos de San Pedro? ¿No surgirá de aquí cierta recurrencia sonora —aun en el *Concierto para Orquesta*— que veinte años más tarde creará Estévez?)

Un año después comienza a estudiar y a tocar otro instrumento, el requinto, el pequeño clarinete: aprendizaje que, en tres años, lo convierte en un experto. Pero

1930 es también un periodo de eclipse para el negocio de kolas. La situación económica se vuelve difícil, y Antonio mismo debe trabajar un poco como cajero, en esos meses. Para el padre, la salida vuelve a ser Caracas. 1931 los encuentra al frente de una Pensión, ubicada de Bolero a Pineda. La venta del negocio de kolas permite al jefe de familia instalar y administrar este hospedaje. La nueva ubicación va a proporcionar inesperadas alegrías a Antonio: se le encarga hacer las compras en el mercado de San Jacinto. (Y él, de vez en cuando, se roba veinticinco céntimos para presenciar los juegos de béisbol: la gloria de los equipos Royal y Magallanes en el estadio de San Agustín).

¿Pero qué le ha pasado a su padre, hoy? ¿Será que la ciudad lo altera, lo cambia? Antonio mismo no puede creerlo: Mariano Estévez le regala un clarinete. El instrumento deslumbra y el muchacho salta por toda la casa, con él. Extraño obsequio, sobre el cual el adolescente no quiere interrogarse más.

En pocos días ingresa a la "Academia de Música y Declamación", precisamente para estudiar el clarinete. En el fondo aspira incorporarse a la Banda Marcial, cuyas retretas ha escuchado numerosas veces. Pero aunque es un alumno aprovechado de Miguel Gallo –clarinete principal de la Banda– no logrará ese ingreso porque tiene catorce años y usa pantalón corto. Un año más tarde obtiene alta calificación en sus estudios. Un miembro del Jurado calificador, Leopoldo Séricopico, le da una tarjetica, recomendándolo ante Pedro Elías Gutiérrez, para que practique en la Banda. Al día siguiente, Antonio se presenta en el local de Pelota a Punceres donde ensaya la Banda.

Otra sorpresa para Antonio es la decisión de su padre: hablar con Pedro del Corral, para que éste interese a Pedro Elías Gutiérrez en el joven clarinetista. El entusiasmo de Antonio es ilimitado. "Creía que la música se escribía sólo para bandas: era la maravilla". ¿La maravilla? ¿Y por qué no? Las bandas han dado a este muchacho su primer contacto con selecciones de óperas, de zarzuelas y operetas. También, desde luego, con la producción de los compositores del momento: Pedro Elías Gutiérrez, Manuel Betancourt, Santiago Burguillos, Salvador Díaz Peña, Manuel Arrieta, Francisco de Paula Aguirre, Pedro Arcila Aponte.

La ciudad, la desusual actitud de su padre, el clarinete, las perspectivas de ingresar a una banda, aceleran un extraño crecimiento en Estévez: todo puede ser posible para saltar hacia el corazón de la música. Dos factores, sin embargo, respaldan con mayor incisión ese proceso: su edad y un verdadero cambio a tal edad, haber dejado la provincia por Caracas.

Al año de estar practicando en la Banda Marcial, muere uno de los músicos, hermano de Pedro Arcila Aponte: el famoso valse de éste *Las bellas noches de Maiquetía* es parte del repertorio del conjunto. Así se abre la posibilidad de ingreso para Antonio, en la banda. Pero el director, Pedro Elías Gutiérrez, indica que aún es muy joven, y que obligatoriamente debe "echarse" la cola, usar pantalones largos.

Durante ese carnaval de 1932, Antonio se va con un grupo a tocar en La Guaira. Casi cuatro días de esfuerzo con el clarinete para recibir al final ochocientos bolí-

vares. Sin permiso de su padre (quien se disgustará notablemente), Antonio vuela con el dinero a la gran tienda "Smart" de la esquina El Conde, compra tres cortes para tres fluxes de pantalón largo. Así vestido, poco después, se presenta a la Banda Marcial. Tiene dieciséis años: todo un hombre. El uniforme de músico que recibe en seguida es una "chiva", un préstamo. Pero con el mismo va al estudio fotográfico más próximo, y se hace retratar.

*Mi espíritu se abstrae
pensando que de un mar desconocido
El llano es una ola que ha caído
El cielo es una ola que no cae.*

Lazo Martí

La carretera, un incesante despliegue de curvas: tierra rojiza, algunas casas, frío y frondas que a veces se borran con la niebla. Caracas queda detrás; los otros músicos bromean dentro del carro, pensando en el baile próximo. Antonio va con ellos, bastante escueto en su conducta, atento a las montañas brumosas. El grupo está contratado para tocar en los carnavales de La Guaira, sitio hacia el cual el muchacho viaja por primera vez. 1932 ha iniciado muchas cosas propicias para el adolescente. Esta aventura, tocar durante cuatro días fuera de Caracas, para ganar ochocientos bolívares, es una de ellas.

Horas después el clima ha cambiado; el calor aturde y el sol muerde los ojos. (¿Cuándo sabrá Antonio que muy cerca, abrumado por este ramaje de sol, es Armando Reverón, un pintor, quien está dispersando esa luz, convirtiendo el día en crudo lienzo para nuevos ojos?) La costa se aproxima y los compañeros lo dicen. Al comienzo Antonio no presta atención al dato. Pero de repente el verdor de la montaña, la claridad inmediata, son borrados por una nueva tierra: un gigantesco aluvión de luces, de brillos aturdidores e inmóviles, de hojas desconocidas: una llanura circular, viva y difusa a la vez, está ante los músicos. Ningún otro la percibe como él: "¡Tronco 'e sabana!" grita Antonio, y nadie sabe a qué se está refiriendo. Ni él mismo podría precisar: está frente al mar y únicamente ahora encuentra –de manera abrupta, indecible– contenido para esa palabra que amará toda la vida. Agua o tierra: mar, corriente de hierba acuática, de cañaverales como espuma.

Pero el muchacho de la Banda y de los interminables (y agotadores) bailes, escucha durante esta época algunas cosas inesperadas. Al comienzo por curiosidad, y luego por un gusto indeciso, ha estado entrando al Teatro Municipal o a la Iglesia de Santa Teresa, donde, durante festividades religiosas muy especiales, actúan la incipiente Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Orfeón "Lamas". En una de esas oportunidades escucha una pieza con la que estaba muy familiarizado: el *Popule Meus*, compuesto por José Angel Lamas un siglo antes. En las procesiones, en algunos conciertos, la Banda Marcial –y Antonio en ella– había tocado esta pieza.

Lo que ahora escucha, sin embargo, poco se relaciona con el *Popule Meus* de su agrupación. Las cuerdas dan estratificaciones al solemne grito; y el coro parece envolver las naves del templo con un delicado toque. La voz solista —y él nunca hubiese imaginado este sonido para la melodía— se abre paso entre los instrumentos y el coro, con dolorosa certidumbre. En su interior algo fue sacudido. Sin decirselo, descubrió que la banda sonaba a “banda”: que otros espectros del oído rondaban sobre él. “Fue un salto cualitativo en mi gusto”.

También cerca de la Catedral está el Cine Ayacucho. Ve innumerables películas, pero una lo impresiona especialmente. Y el recuerdo que guarda de ella quizá no sea exactamente visual: le queda la huella del fondo musical de *Rapto* —la obra— cuyo autor sólo conocerá más tarde: Honegger.

Desde luego, no todo a esta edad es dispersión intelectual: las mujeres de Caño Amarillo lo conocen, porque como todo adolescente de sus condiciones, acude cada vez que puede a esta calle de las putas.

Y es posible verlo, ahora, acompañado frecuentemente por un nuevo amigo. Con él recorre calles y bares, con él habla sobre música y proyectos. Es Angel Sauce, el futuro compositor. Sauce, precisamente, le habla de Vicente Emilio Sojo, creador del Orfeón “Lamas” y de la Sinfónica. Pensando casi con temor, Antonio compara la banda y lo que escuchó en el Municipal. Así, un día indica a Sauce su interés por estudiar con Sojo. El amigo obtiene la cita, y el maestro espera al muchacho para probarlo. “Estaba nerviosísimo, con terribles dolores de estómago”. Así llegó y enfrentó la alta figura de Sojo: sobrio, distante, el ya famoso director le hizo una prueba de oído con el armonio. Mostró acordes e interrogó. Estévez respondía sin términos técnicos: “Tónico”, “Cuarta sensible”. A este vocabulario del muchacho, el maestro respondió: “Cómo se ve que eres guitarrero”. Y fue aprobado.

Estévez sigue al pie de la letra las innumerables indicaciones de Sojo. Adquiere la *Teoría de la música* de Dan Hauser y el *Método de solfeo* de Hilarión Eslava. Es tal su pasión, su inclinación por aprender, que en seis meses vence la tortura de leer música técnicamente. “En seis meses ya sabía todo”, nos dice.

Entonces, el maestro Sojo le hace una pregunta difícil: “¿Por qué no dejas el pitico de la banda y estudias oboe?”. La situación que en esos días afrontaba Estévez con Pedro Elías Gutiérrez, facilita su decisión. Tiene como profesor de oboe a Mario Dall’Argine y, de la noche a la mañana, como segundo oboísta, forma parte de la Sinfónica. Todo ha ocurrido en un vértigo. Ante la nueva literatura musical y las simultáneas clases de armonía con Sojo, la avidez, la violencia del aprendizaje sólo parece a Estévez un sueño.

En efecto, aunque desde 1937 Antonio había ingresado al Orfeón “Lamas” (viajó con el grupo a Bogotá) y ya estudiaba con Sojo, sólo al año siguiente se produjo la ruptura con Pedro Elías Gutiérrez. Habitualmente, la Banda Marcial tocaba jueves y domingos: retretas en la Plaza Bolívar. Participaba de algunos actos celebrados en el Palacio de Miraflores y amenizaba actos en el Hipódromo.

Un pequeño cuerpo de la Banda, por otra parte, tocaba durante las procesiones de Semana Santa. Un domingo correspondió a Estévez tocar en el homenaje y desfile de los boy-scouts, que se desarrolló desde El Paraíso hasta el Panteón Nacional.

Luego estuvo amenizando las carreras de caballos y regresó para acompañar una procesión. Pero faltó a la retreta obligatoria. Pedro Elías Gutiérrez reclamó por qué no había asistido a todos los servicios. Estévez respondió, protestando, que muchos de los otros músicos ya eran muy viejos para aquel esfuerzo, y que él tampoco podía someterse a este régimen.

Gutiérrez amenazó y sancionó: quince días de arresto (era una Banda militar) en el cuartel San Carlos. Al salir recogió sus cosas en la sede del grupo, y renunció. “Lo tenía candidateado para la Banda de la Marina, pero he notado que desde que usted está estudiando se me ha echado a perder”, le dijo Gutiérrez.



Estévez y Vicente Emilio Sojo

Estévez estudia oboe y se inicia con la Sinfónica, pero no tiene sueldo. El maestro se alarma: no está de acuerdo con la manera como Antonio llevó las cosas ante Gutiérrez: incluso piensa que el muchacho puede abandonar la música, dentro de su confusión. Porque ahora sus responsabilidades familiares y económicas son fuertes. Desde 1932, el padre y los demás han vuelto a Calabozo; pero el muchacho —que tocaba en la Banda— permanece en Caracas (de Mamey a Dolores) bajo la tutela de su abuela. Su responsabilidad hogareña lo obliga a ganar un sueldo.

Desde luego, descuida un poco los estudios musicales, porque acude a la esquina de La Torre, donde a diario se reúnen músicos populares, para buscar la posibilidad de tocar en bailes. A este lugar lo ha traído el trompetista Gregorio Colón; y numerosas noches las pasará tocando desde las diez hasta las tres de la madrugada. Pronto la situación se volverá tan crítica que Antonio estará obligado a tocar “cañón”.

Dentro del grupo que se reúne en La Torre, alguno sabe qué personas de la ciudad son amantes recientes. Gente de importancia. Un militar que tiene querida en el extremo de Caracas opuesto al lugar donde vive su esposa. El músico, informado de estos amores, avisa (y recibirá luego un pago levemente mejor) a los otros. Estos —los cañoneros: Antonio entre ellos— se desplazan hacia el lugar secreto donde está la pareja. “Tocábamos algo mientras los amantes tiraban”. Y esperan. Pueden ignorarlos aunque interpreten varias piezas dulces, o invitarlos a entrar (como ocurre con frecuencia) y brindarles un trago, y pagarles.

Antonio está también en los mabiles, en los templetos donde el carnaval popular paga a los músicos veinticinco céntimos por cada pieza que bailen los asistentes. Entonces Sojo crea un cargo en la Biblioteca de la Escuela de Música; dicha biblioteca estaba dirigida durante el presente año por Juan Bautista Plaza. El nombre del trabajo es simple: copista. Pero las tareas, múltiples y delicadas. Estévez tendrá que seleccionar y clasificar los manuscritos de música colonial encontrados por Sojo. En efecto: cómo cuesta limpiar y copiar de nuevo esas partituras. Debe también compendiar, unir las “partes”, siempre dispersas. Sojo, con Plaza, revisa el trabajo y, en ocasiones, reconstruye las partes de algún instrumento, pero el arduo ejercicio revela a Estévez algo que no había imaginado: la presencia diversa y atractiva de un pasado musical en la colonia venezolana. El muy amado nombre de José Angel Lamas está allí, en los signos y las firmas de sus obras. También reconoce el nuevo empleado la escritura de otros compositores de aquel momento, esencialmente dirigida a la exaltación religiosa.

Ajustado otra vez al trabajo con la Sinfónica y a sus estudios, Antonio asedia a Sojo, con sus compañeros de clases, Evencio Castellanos y Angel Sauce, intentando extraer secretos a la armonía. Paralelamente, sus amigos y las conversaciones con Sojo, pero sobre todo las relaciones dentro de la música misma, le indican su incultura, su inmenso vacío de conocimientos. A la muerte de Juan Vicente Gómez (Estévez tocó durante el entierro del dictador, con su antigua Banda, en la iglesia de Maracay) había ingresado un mundo de nuevos libros a Venezuela. Por eso ahora a Estévez le es fácil reservar casi todo el dinero que le queda libre de sus

gastos habituales, para comprar literatura. Sojo mismo lo alecciona: debe leer poesía, y especialmente poesía venezolana. Aún hoy Estévez no ha olvidado aquellos versos de Góngora, favoritos del maestro:

*Caído se le ha un clavel
hoy a la aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno,
porque ha caído sobre él!*

Y, ansioso, Antonio acude al Liceo “Fermín Toro”, para asistir como oyente a las clases de literatura que dicta Héctor Guillermo Villalobos.

En 1939 arriba Estévez al quinto año de composición, y según él ignoraba por completo qué cosa podría componer. Los alumnos hacían pequeños divertimentos, con textos propuestos por Sojo, sin embargo, tras el estudiante quedaban los años de armonía (1934-1936), los cursos de contrapunto y fuga (1936-1939), mientras lo espera la profundización de formas musicales, el canto gregoriano y la música religiosa (a cursar entre 1939 y 1941), así como estudios especiales de instrumentación y orquestación (1941-1943), aparte del aprendizaje complementario de cello y piano.

Quizá a mediados del 38, Estévez escribe una canción para coro, con letra de su amigo Luis Eladio Guevara: llevó *Rocío* a clases, y al escucharla Sojo comentó: “Esto suena a banda. Rómpela”. En cambio el maestro propuso a los jóvenes trabajar epigramas y dio estos títulos de libros, para que escogieran: *Virajes* de Jacinto Fombona Pachano, *Respuesta a las piedras* de Luis Barrios Cruz, *Jagüey* de Héctor Guillermo Villalobos, *La voz de los cuatro vientos* de Fernando Paz Castillo. Antonio se emociona con “Los gallos” de Paz Castillo.

*Un gallo canta, y otro le responde
y otro y otro, y la canción se aleja...*

Elige este poema y por primera vez advierte que es, tal vez, una alusión al llano o el canto de los gallos en la noche, esa vívida imagen de su infancia, lo que le interesa en el texto. Trabaja Antonio, también, “Fresas maduras” de Julio Morales Lara, en forma de pregón, y “Azul y verde” de Irma de Sola, para voz y piano. Todo esto logrado bajo atmósferas sonoras que, de algún modo, conducen a la admiración casi religiosa de Sojo por Debussy. “Nosotros estábamos en un preimpresionismo, acentuado por los libros, la música y las reproducciones de cuadros que el maestro Sojo nos hacía conocer”.

El éxito —los comentarios de sus compañeros y de Sojo— de estas piezas, anima a Estévez y ese mismo año (1938) compone la canción *El jazminero estrellado*, sobre el poema de Jacinto Fombona Pachano, para voz y piano. Tres años después hará versión para voz y orquesta.

Como él mismo ha dicho en diversas oportunidades (entrevistas para la prensa



Estévez, Copland,
Koussewitzki, Carvallo,
Ginastera, Tosar,
Orrego-Salas Orbón y
Buenaventura

o la radio: conversaciones con amigos), esa canción marca su verdadero arranque como compositor. Primero lo sedujo el poema mismo, con su inextricable carga de metáforas.

(*El jazminero estrellado venia de lejos...*) y, simultáneamente, lo estimulan las dificultades sobre el texto que el propio maestro Sojo le señala: ¿cómo traducir sonoramente las sensaciones de los versos? Pero Estévez resuelve con verdadera solidez el asunto: hoy podemos escuchar el olor del jazminero, podemos vislumbrar su equivalencia literaria, tanto en la versión inicial (que el compositor considera sólo apuntes) como en la extraordinaria confluencia de la versión para canto y orquesta. Un sutil comentario, una sucesiva expresividad que parece siempre iniciarse paralelamente con la voz, ocurre en la nueva versión. Con la misma sinceridad que Estévez advierte la seriedad de su obra a partir de *El jazminero estrellado*, también hoy podemos volvernos hacia esa canción para reconocer su belleza y la mano segura de quien la imaginó en 1938.

Durante sus veintitrés años, acudió con gran frecuencia a Calabozo. Un doble interés lo llama desde su población: la familia que reside allí, y vivaces, rápidos amores. Tantas ausencias, desde luego, hacen resentirse su trabajo en la transcripción de partituras. Sojo no tarda en notarlo, y le exige mayor rendimiento. El día del regaño, su compañero Plaza lo encuentra llorando y a punto de renunciar al trabajo.

Pero recapacita; resiste el encanto de las fugas a Calabozo y opta por entregar al maestro, en un impulso de arrollador trabajo, una partitura copiada en limpio diariamente. Luego volvería a regularizar, con calma, su labor habitual.

Es este, también, el momento en que se crea la cátedra de Armonía Complementaria, en la Escuela. Sojo recomienda a Estévez para que la dicte al nuevo alumnado, comprometiéndolo, previamente, a no cultivar amores desde la cátedra. Pero Antonio cumple brevemente el pedido: dos años después se enamora de la estudiante Flor Roffé. Seguro de su afecto hacia ella, Estévez se anticipa a hablar con Sojo. Lo lleva a un café, explica su situación y pone la cátedra a disposición. "Ustedes no se dan cuenta de que el matrimonio es un trabajo. ¡Si en mis manos estuviera que los artistas no se casaran...!", respondió el maestro. Fue padrino de la boda, en 1942.

Hasta ahora el músico se sostiene con su escaso sueldo de doscientos bolívares mensuales, en la Escuela de Música, y con las clases de canto que realiza en diversas escuelas y zonas de Caracas. Atiende niños de primaria. En la "Nueva Caracas", de Catia, se vio obligado a retirar del curso a un chiquillo moreno y activo, pero inapto para cantar. "No creo que logres cantar nunca, muchacho", le dijo Estévez. Era el futuro pintor Jacobo Borges. En otro instituto, la Escuela "Rivas Baldwin", otro niño se especializa en arrojarle un certero grano de frijol cuando se descuida. Años más tarde, en la Cárcel Modelo, el músico escucharía al propio Aníbal Nazoa confesarle que él había sido aquel niño del fastidiosísimo frijol. El complemento del sueldo lo cubre con el trabajo del pequeño coro formado por él en el colegio Católico-Alemán.

En 1942 es llamado por Dionisio López Orihuela, Director del Liceo "Andrés Bello", cuya sede funcionaba en la esquina de San Lázaro. Por primera vez, Estévez tiene contacto musical con jóvenes bachilleres. Funda un coro grande de voces mixtas. Cuando algunos de los estudiantes se gradúan y pasan a la universidad, piden desde ésta a Estévez la creación de un orfeón universitario. Los más entusiastas con el proyecto fueron los hermanos Otamendi, Aníbal Martínez, Lorenzo Figallo, Morella Muñoz y Jesús Sevillano.

Rafael Pizani, Rector de la Universidad Central de Venezuela en ese momento, se entusiasma también con la idea, pero les participa su deber de pulsar opiniones antes, de consultar a las autoridades respectivas del Ministerio de Educación y de la Universidad misma. Rafael Vegas indica a Pizani y a Estévez la dificultad de crear el nuevo cuerpo, por motivos presupuestarios. Estévez aclara que no exige nada, excepto el permiso para crear el orfeón. Y le fue concedido hacerlo.

A la solicitud de voces responden trescientos aspirantes. Estévez —con la cooperación de Inocente Carreño y de Antonio Lauro— selecciona cien voces. Los ensayos guardan gran entusiasmo, pero el estudiantado en general se burla de aquello, que les parece una locura. Algunos profesores se sentían molestados por el sonido, a ciertas horas. La preparación del concierto se cumple en la antigua sede de la Universidad, hoy Palacio de las Academias. Ha habido dos meses de ensayos. La fecha del debut coincide con la coronación de la reina universitaria, en 1943. El acto, por lo tanto, será trasladado al Nuevo Circo, donde la calidad y la espectacular aparición del grupo llenan una noche de triunfo.

En 1941 el Ministro de Educación, Arturo Uslar Pietri, convoca a concurso para la creación de una "Canción de la Juventud". El premio lo obtiene Estévez, con su obra sobre el poema de José Tadeo Arreaza Calatrava.

Dos años más tarde, el impulso que cobra el Orfeón Universitario multiplicará la labor coral de Estévez. Compone la *Canción de la molinera*, para coro mixto, con letra de Alejandro Casona; *Rosalinda*, con letra de Israel Peña; *Despertar*, para voces oscuras, sobre un poema de Luis Barrios Cruz; y concluye los arreglos de algunas piezas que siguen siendo obligatorias en los repertorios de nuestros coros: la *Canción de la Juventud* de Shostakovich, *Oligarcas temblad* (canción de la guerra federal), *El mampulorio* y *La Sirena*.

Como tema de examen para el sexto año de Composición, Sojo solicita de sus alumnos el desarrollo de una "suite sinfónica". Es verdad que aún Estévez no maneja realmente los problemas de instrumentación y orquestación, pero ha leído numerosos tratados franceses e italianos sobre el aria. Aunque duda, no vacila en abordar este primer reto de la orquesta. Por otro lado, piensa que con este trabajo podría concretar un diseño que lo asalta desde hace poco: describir de manera muy impresionista un amanecer, un mediodía y el atardecer en el llano.

Concluye la obra; Sojo se interesa en ella y le anuncia que será interpretada por la Sinfónica, dirigiendo el propio Estévez. Este detalle —dirigir— lo excita notablemente: siente un gran temor, la fascinación de la inseguridad y del reto. Durante el estreno se ejecuta completa la *Suite llanera*. El autor (y director) recibe elogios

de amigos y críticos. Sólo una vez más, en un programa radial en USA, se tocará completa la pieza.

Porque poco después Estévez revisa la *Suite*, y excluye (hasta hoy) dos de sus movimientos. Se queda con el *Mediodía*: "Aunque me parece el más árido, es también muy venezolano. Venezolano en un sentido muy amplio, ya que nunca habíamos escuchado música sinfónica venezolana; no teníamos modelos al respecto, excepto algunas cosas del propio Sojo".

Efectivamente, dentro de su contexto deliberadamente impresionista, *Mediodía* acude a cierta pauta nacional: atisbos de ritmos locales (en el tema del oboe, por ejemplo, cuya simplicidad armónica pareciera aludir al cuatro).

Hay en el movimiento una alucinante evaporación de mediodía llanero, que calcina hasta el canto del sauce. El efecto de gran soledad deriva, quizá, de la escritura a "mezzotinta": pareja, sin estridencias; la orquesta entera se recoge para atrapar un silencio; el del aire inmóvil, a punto de soplar, tal como lo sugieren las flautas. El piano forma parte de los espejismos que traen los violines", dice Estévez.

Realmente esférico y brillante como trabajo, *Mediodía* sólo deja escapar —para nosotros— un punto débil: la presencia innecesaria del arpa. Cuanto ella pudo decir enfáticamente, lo transmite el piano. El arpa, así, no pasa de ser un toque de color local que Estévez el llanero (no el compositor) dejó filtrar en su ceñida y breve obra.

Ahora la casa está sola, hay calor. Esa luz espesa de las dos lleva el sol hacia los lugares más íntimos del hogar. ¿Dónde están todos? Afuera el viento sopla, inmóvil. El mediodía aprieta su piel contra las cosas. El silencio es un soplo. Un niño de cinco años palpita dentro de esta luz espesa y su callado secreto.

Ahora, fuera de tiempo, el autor (¿el niño?) reconoce ese soplo: una flauta se eleva sobre la orquesta, y mueve su corazón, los árboles del patio. Nada ocurre (aunque la sala de conciertos esté llena durante la noche de Caracas) excepto esa respiración sonora que lo envuelve y lo desdobra. Frente a los músicos, el autor avanza solitario hacia otro mediodía: aquella plenitud del sonido: de un instrumento —esta orquesta— con la cual acaricia el pasado y el presente, porque un mundo enigmático se entrega. Curioso, hipnotizado, crea la *suite*: y en la sonoridad de la orquesta, solitaria, sabe que una figura olvidada le responde: él mismo, el niño, el de hoy, el próximo.



LEOPOLDO LUGONES
A TI, ÚNICA

QUINTETO DE LA LUNA Y DEL MAR

PIANO

Un poco de cielo y un poco de lago
donde pesca estrellas el grácil bambú,
y al fondo del parque, con íntimo halago,
y la noche que mira como miras tú.

Florece en los lirios de tu poesía
la cándida luna que sale del mar,
y en flébil de azul melodía,
te infunde una vaga congoja de amar.

Los dulces suspiros que tu alma perfuman
te dan, como a ella, celeste ascensión.
La noche..., tus ojos..., un poco de Schumann...
y mis manos llenas de tu corazón.

PRIMER VIOLÍN

Largamente, hasta tu pie
se azula el mar ya desierto,
y la luna es de oro muerto
en la tarde rosa té.

Al soslayo de la luna
recio el gigante trabaja,
susurrándote en voz baja
los ensueños de la luna.

Y en lenta palpitación,
más grave ya con la sombra,
viene a tenderte de alfombra
su melena de león.

SEGUNDO VIOLÍN

La luna te desampara
y hunde en el confín remoto
su punto de huevo roto
que vierte en el mar su clara.

Medianoche van a dar,
y al gemido de la ola,
te angustias, trémula y sola,
entre mi alma y el mar.

CONTRABAJO

Dulce luna del mar que alargas la hora
de los sueños del amor; plácida perla
que el corazón en lágrimas atesora
y no quiere llorar por no perderla.

Así el fiel corazón se queda grave,
y por eso el amor, áspero o blando,
trae un deseo de llorar, tan suave,
que sólo amarás bien si amas llorando.

VIOLONCELO

Divina calma del mar
donde la luna dilata
largo reguero de plata
que induce a peregrinar.

En la pureza infinita
en que se ha abismado el cielo,
un ilusorio pañuelo
tus adioses solicita.

Y ante la excelsa quietud,
cuando en mis brazos te estrecho
en tu alma, sobre mi pecho,
melancólico laúd.

MORTON FELDMAN



MARIANO ETKIN

Mi trabajo hubiera sido diferente, de no haber escuchado la música de Morton Feldman. No porque quiera ignorar otras influencias sino porque, ante su muerte, me atrevo a decir que fue el músico del siglo XX que me impresionó, desde siempre, como el más sutil, el más sensual, el más original. Sin duda practicó al extremo su pedido de que “los compositores se laven los oídos antes de sentarse a componer”.

Su música está hecha de sombras, resonancias, negación del ataque, duración pero no ritmo; resonancias de sí mismo, sin nostalgias ni retornos.

Recordaré su extraordinaria inteligencia en la que la metafísica y la dialéctica se unían de modo sorprendente, descolocando a más de uno. “La Composición es una disciplina inventada por nosotros, los compositores que enseñamos Composición. La Composición es un don”. Conversaciones tensas en las que solía aparecer el sarcasmo inesperado o el comentario experto sobre comida china o alfombras orientales.

También recordaré su insistencia en la importancia del sonido y el instrumento por encima de las ideas. Y su irreal Cuarteto de Cuerdas No. 2, de más de cuatro horas de duración, así como la absoluta inmaterialidad y audacia de su “Spring of Chosroes” para violín y piano. Obras compuestas dentro de lo que Morty llamaba la “Escuela de Música Houdini: sólo unas pocas notas; estar atrapado en ellas y tratar de salir. Los alumnos, por el contrario, tratan de meter tantas notas y procedimientos como sea posible”.



Feldman

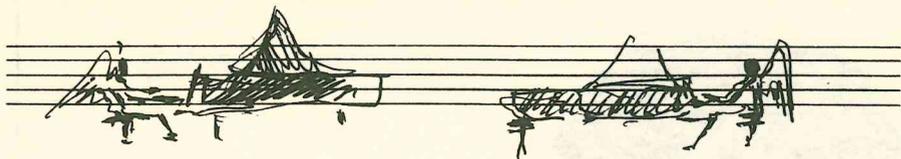
De sus imprescindibles “Essays” transcribo: “El ataque de un sonido no es su característica. En realidad, escuchamos el ataque y no el sonido. Sin embargo, la caída (o extinción) –este paisaje de partida– *ésto* es lo que expresa dónde existe el sonido en nuestra audición; dejándonos, más que viniendo hacia nosotros”.

Morty es el que ahora nos dejó para encarnarse en su propia música, siguiendo a los sonidos, como seguramente le gustará a su amigo John Cage recordarlo.

Septiembre 5, 1987

Publicado el 15 de septiembre de 1987 en el periódico “Página 12” de Buenos Aires, Argentina.

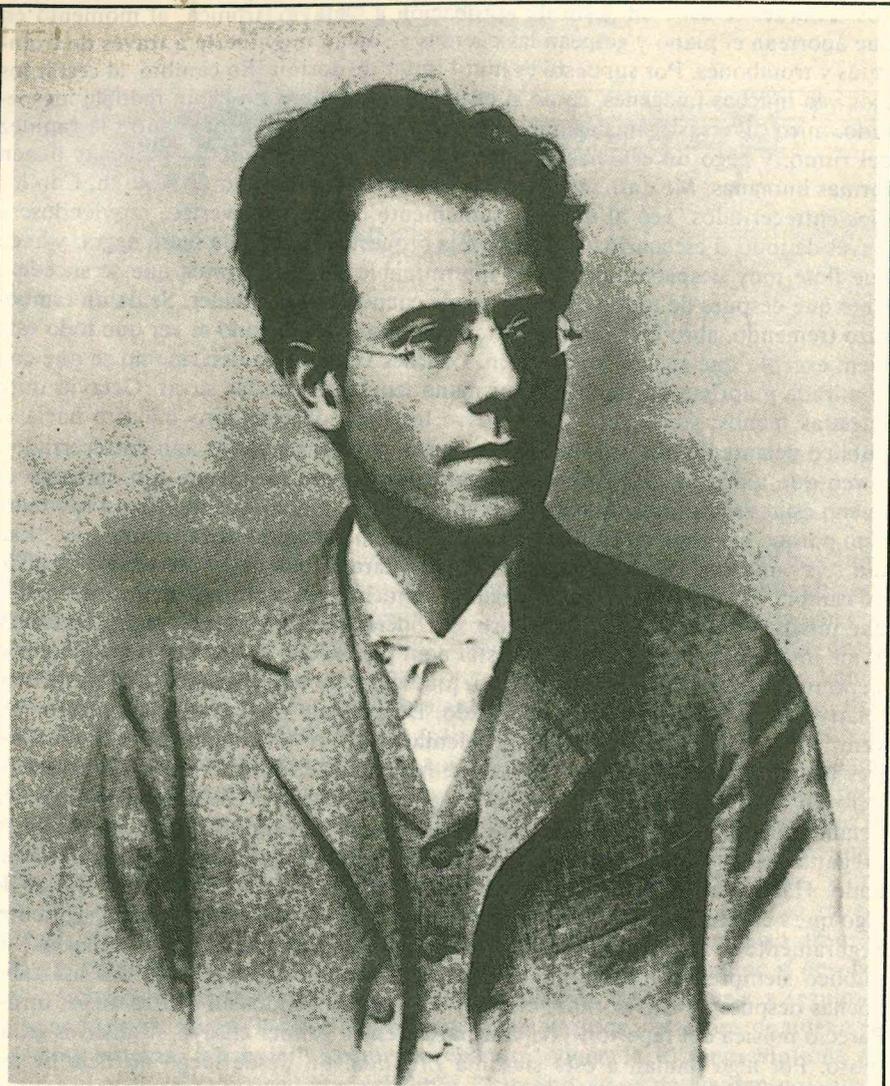
ÚLTIMO CONCIERTO



MANUEL CAPETILLO

Después de escuchar a Ravel en esa forma no hay más que pensar en cualquier cosa. Les insistí tanto a los dos que viniéramos, que ahora me siento un poco avergonzado. Lourdes no hace comentarios durante el intermedio, en relación con los de Octavio y míos, porque está muy condescendiente y da la impresión de no querer lastimarme. Anoche dormí mal y me siento muy cansado. Cuando veníamos hacia el teatro, Lourdes platicó bastante, casi igual que hace años, pero después de Ravel... Y es que cada músico realizó su trabajo sin importarle el resto de la orquesta, y a pesar de eso el público aplaudió como si hubiera sido algo magnífico. Octavio dice que la causa está en que Jholvitz, a pesar de ser un genio, como se indica en el programa, no supo adaptarse a los atrilistas. Yo no sé. Lourdes ni siquiera contesta cuando Octavio le pregunta qué opina de aquello, sino que más bien se hace la distraída, y luego dice que los tres estamos muy contentos, y que qué bueno que vinimos, que hacía mucho no salíamos juntos. Octavio parece molestarse y hasta se burla en forma injusta de Lourdes: me dice algo absurdo sobre el agradecimiento solemne de *la niña*, quien me ha hablado como si después del concierto nunca más pudiéramos reunirnos. Yo le tapo la burla y seguimos criticando la ejecución, hasta el momento en que estamos instalados de nuevo en nuestras butacas. No quiero dormirme cuando toquen la Primera Sinfonía de Mahler. Las luces se apagan gradualmente. “Apuesto a que de Kausen no vamos a notar nada”, me dice Octavio muy quedo y muy cerca, mientras Jholvitz se coloca frente a la orquesta: “puro ruido. Pero ya verás cómo dejan al pobre Mahler; su marcha grotesca va a ser precisamente *eso*”. Me disgusto con él: “¡Sí, y toda la Sinfonía!”, le contesto a media voz, pensando en que tal vez Octavio supone que podría substituir a Jholvitz. Y alguien atrás de nosotros empieza a callar-

nos. Lourdes le hace un gesto de aprobación a Octavio, irónica, al momento en que aporrean el piano y golpean las cuerdas y soplan muy fuerte a través de trompetas y trombones. Por supuesto es inútil tratar de dormir. En cambio, al cerrar los ojos veo muchas imágenes, como si estuviera soñando. Con algún redoble inesperado, miro diversas manchas que se mueven acompasadamente contra la rapidez del ritmo; y hago un esfuerzo y logro imaginar, a veces, que las manchas tienen formas humanas. Me entretengo los diez minutos que dura lo de Kausen. Con los ojos entrecerrados, veo al director sumamente pálido, cadavérico, moviéndose a través de todo el escenario. Convierto a la orquesta en una sola masa negra, y hago que flote muy despacio, ajena a la interminable serie de ritmos que se suceden. Creo que después de todo voy a dormirme cuando llegue Mhaler. Se da un tamborazo tremendo, abro los ojos completamente y me desilusiono al ver que todo está bien, excepto que siguen con Kausen. Lourdes voltea para decirme no sé qué con la mirada y aprieta un momento mi mano izquierda con las suyas. Octavio mira nuestras manos; yo lo veo y entrecierro los ojos, después giro mi cara hacia el público delante de nosotros en el tercer piso, con los párpados aún entrecerrados, y veo que todos los músicos y el director siguen con lo mismo. Sin embargo es bueno estar reunidos. Lourdes y Octavio conmigo. No porque me hayan invitado, sino porque me gusta su compañía en este último concierto de la temporada. “Faltan seis”, me corrige Octavio, como si adivinara lo que estoy pensando. Octavio no cambia. Hace años me hacía preguntas, muchas, todo el tiempo. Lourdes era la que insistía en que viniéramos. Claro, el concierto era el pretexto para reunirnos. Y me imagino que por el hecho de estar aquí pienso que lo que nos ha relacionado siempre es la música. Eso no es cierto, ¡qué va! Pero aquí Octavio guarda silencio relativamente. Quizás sí haya cambiado. Después de iniciarme, ellos dejaron de venir. Poco a poco fui omitiendo comentarios sobre las temporadas, cuando los tres nos citábamos al darnos cuenta que había pasado mucho tiempo sin vernos. Pero no a Lourdes, porque a ella sí la veía más seguido. Le contaba los mismos detalles que me había enseñado años antes. Cinco, seis años. Lourdes no me hacía preguntas: sólo señalaba pasajes importantes, algún acorde, algún sonido determinado. Hablábamos de muchas cosas que no tengo interés de recordar ahora, de algo que hubiera ocurrido la semana anterior, o que podría ocurrir en la siguiente. Seguramente lo de Kausen terminó hace tiempo. ¿Qué pasó con los aplausos? El público siempre aplaude. Algunos lo hacen estrepitosamente. Lourdes aplaudió apenas después de Ravel: Suite Número Dos, unos sonidos en contra de los otros. Pareció música del repertorio de vanguardia en su primer ensayo. Mahler es grandioso. Por algo llaman a esta sinfonía *El Titán*. Sí, desde luego no deja de ser *formidable*, pero no muy en serio, sino jugando. ¡Eso es!: una burla colosal, un drama común, poco interesante, mostrado por un artista notable. La inestabilidad de los sonidos se resuelve. ¿De qué hablarían Octavio y Lourdes al terminarse Kausen, antes de empezar la Primera Sinfonía? Tal vez intervine sin darme cuenta. Pero no, no en este día. ¿Por qué no puedo permitirme hoy no darme cuenta de cada una de mis palabras, tal vez de las últimas que digo a Lourdes?



Mahler. 1891



Esto es tonto. Bueno, porque intuyo que es un día muy especial, algo así como el último antes de una despedida. No tiene sentido. Lourdes recordó, cuando veníamos en el auto, que antes a mí no me gustaba Mahler. Octavio se rió y dijo que aquéllas, las de hace años, eran mis primeras poses clásicas respecto al romanticismo, de snob diletante que ignora casi todo; eso dijo, o algo parecido. En realidad ahora me distraigo mucho, divago demasiado. Escucho a una orquesta, y veo a otra. ¡Con Octavio es imposible! A veces no quisiera volver a verlo, en especial cuando toma esa actitud, de profesor de secundaria, al comenzar por primera vez un curso, y no es otra cosa sino eso al hacerme su serie de preguntas eruditas. El tema de Mahler se manifiesta claramente. Lourdes, Octavio y yo somos amigos desde que alguien me regaló un abono y tuve que acompañarlos. Tres personas aplauden. Va a empezar el segundo movimiento. Siempre ese sonido al que se trata de alcanzar y que sólo se atrapa en el primero y el cuarto. Toda la sinfonía es brillante y solemne, con algo de caricatura sobre el Himno de la Libertad. En los cuatro tiempos domina esa falta intencionada de equilibrio, cubierta de todo un aparato farragoso inmejorable. Estamos en el segundo: son danzas populares, música ligera que me hace pensar en campesinos europeos. Tengo la impresión de que Lourdes quiere despedirse cuando empieza la marcha fúnebre del tercero: acaricia de nuevo mis manos y mi mejilla izquierda. Octavio dobla su cuerpo delante de mí y la regaña, quita las manos de Lourdes de mi frente y de mi nuca. Descubro la perforación en la bóveda del teatro. Entrecierro los párpados nuevamente e imagino que entre fanfarrias de circo y de luto por el rey, Octavio es rey, un rey muerto para Lourdes y para mí. Recomienza la marcha. Otra vez tercer movimiento. El director y Octavio se parecen. La perforación está próxima a nosotros. Octavio dirige magistralmente. La otra butaca al lado de Lourdes está vacía. Aprieto aun más los ojos. A Octavio se le cae la batuta. Atraigo a Lourdes hacia mí o yo me acerco hacia ella. Nos besamos durante minuto y tres cuartos. Octavio no encuentra la batuta. Empieza el estrépito del cuarto movimiento. Abro los ojos. Octavio está furioso; al regresar a su butaca, nos separa: sé que quisiera estar sentado entre los dos. La perforación del techo es muy pequeña, intensamente azul. Se repite el tema del primer movimiento, aquella inclinación hacia determinado sonido que se ha venido arrastrando durante la extensión completa de la obra. Da la impresión de que todo va a repetirse. Continúo con los ojos abiertos. Octavio hace visibles esfuerzos por controlar a los músicos. Algunas personas se levantan de las butacas que hay en el primer piso al oírse el principio de los últimos acordes. La inmensa mayoría del público espera el momento en que Octavio se dé vuelta, para aplaudir ensordecedoramente. Las puertas continúan cerradas. Lo azul de la abertura permanece. Cierro y abro los ojos. Octavio indica la entrada para el segundo movimiento. Lourdes me ve e imita lo que hago. La Primera Sinfonía de Mahler se prolonga más allá de lo previsto. Intento levantarme, pero Lourdes me sujeta cariñosamente. Abajo, algunos empujan con el hombro las puertas. En los pisos segundo y tercero nadie se ha separado de su asiento. El Octavio que está junto a nosotros arranca de mi brazo las manos de Lourdes, y ella

cierra los ojos y los aprieta y duerme. Octavio no me estorba que bese a nuestra amiga en la frente. Las luces débiles que iluminan los pasillos se extinguen. La marcha fúnebre empieza nuevamente. Todo está a oscuras, menos los atriles de los músicos. Octavio se convulsiona para indicar lo grotesco de la marcha. Lourdes no se da cuenta de que me paro y me acerco al pasillo. En el primer piso las personas que están de pie regresan a su asiento. Cuando llego al final de la fila alguien vuelve a encender las lucecitas, obedeciendo a una señal que aquel Octavio frente a la orquesta hace entre el tercero y el cuarto movimientos. Con el estruendo que inicia el último, Lourdes despierta, o abre los ojos, en caso de no haberse dormido, y toma las manos de este Octavio junto a ella, quien ocupa el asiento que yo he abandonado. En el cuarto movimiento se perfilan los mismos acordes con que empieza la Sinfonía. Muchas personas de los tres pisos intentan escapar. El tema principal del primer movimiento se desarrolla completamente y empiezan las danzas del segundo. Todos regresan a colocarse de nuevo en sus butacas, pero yo me quedo en la parte más alta del tercer piso, junto a la bóveda, en la curvatura que desde aquí se desprende. Octavio dirige sin el saco y con la camisa semiabierta. Jholvitz, junto a Lourdes, no aprueba esa conducta, y realiza con las manos y la boca algunos movimientos apenas perceptibles que así lo indican. Se escucha la marcha fúnebre del tercer movimiento. Estoy a la mitad del camino entre la intersección de la bóveda con el suelo y el lugar donde aún puede apreciarse la abertura. Los asistentes nombran comisiones que se alternan para tratar de romper las puertas. Lourdes me descubre y se da cuenta de que está tomando las manos de Jholvitz, cuando caigo después de deslizarme en la bóveda aproximadamente seis metros con cincuenta, porque hago mucho ruido al golpear con la cabeza el respaldo de una butaca de la quinta fila, contando de arriba para abajo, y con los pies la cabeza de una joven que duerme, la cual grita en forma demasiado aguda y molesta. Durante el principio de un cuarto movimiento de esta Sinfonía de Mahler logro alcanzar la orilla de la perforación que hay en la bóveda. Cuando se repiten las notas iniciales del primer movimiento, parece que los comisionados para forzar las puertas desisten en forma definitiva. Octavio sube y se pone junto a Jholvitz, mientras la orquesta sigue sola interpretando a Mahler, e impide que Lourdes mire hacia la perforación, donde me encuentro. Jholvitz empuja a Octavio y le dice que nada tiene que hacer allí, pero no logra que Octavio se vaya. Tres hombres, cuatro adolescentes y una señora algo gorda me siguen. Octavio sujeta a Lourdes con cuerdas, la amarra firmemente a la butaca, y baja a dirigir el cuarto movimiento: empieza otra vez el primero de la Sinfonía. Lourdes mueve algunos dedos que le quedan libres en señal de despedida, en el momento en que paso al lado de afuera. Miro mucho tiempo hacia abajo, veo los dedos de Lourdes que se mueven, y cuando dejo de hacerlo estoy en un lugar encerrado y lleno de muebles viejos. Dejo de escuchar a Mahler. No oigo absolutamente nada en este sitio.

DEL LIBRO DE CUENTOS *LAS TRES VISITANTES*

DOCUMENTOS

TABLADA Y VARÈSE

Introducción y selección de Guillermo Sheridan



Tablada



Varèse

En 1921, el poeta mexicano José Juan Tablada llevaba varios años de vivir en la ciudad de Nueva York en calidad de exiliado voluntario. Ahí se convirtió en una especie de corresponsal cultural para buena parte de América Latina, en el cicerone obligado de los visitantes y artistas mexicanos y en un completo embajador, ante las revistas y periódicos neoyorquinos, de las nuevas tendencias literarias y plásticas de México. Pero, sobre todo, continuó siendo el gran poeta, adánico y enérgico, que con López Velarde sentó las bases de la modernidad poética de nuestro país.

En Nueva York, Tablada conoció a Edgar Varèse y no tardaron en hacerse muy buenos amigos. Varèse pasaba temporadas largas en la Babel involucrado en diversos proyectos y él y su mujer solían visitarse con los Tablada en toda oportunidad. Desde el principio de su amistad, el poeta y el músico comenzaron a colaborar en proyectos musicales. El *Diario de Tablada*, que me encuentro preparando para publicación en la Universidad Nacional, a pesar de ser un documento fragmentario, da cuenta de esa amistad. He pensado que los lectores de *Pauta* se interesarían por sus detalles y he seleccionado aquí las entradas del diario que mencionan a Varèse.

Carta de Edgar Varèse. Dice de mi poema *Lune-Scaphandre* que me pidió para ponerle música: "Merci pour le poème. Il est magnifique et je l'adore."

Fui a casa de Varèse. Supe el buen efecto que habían causado entre franceses y americanos mis poemas en francés y en inglés...

(2-II-1922)

En la noche en casa de Carlos Salcedo oyéndolo tocar. Salcedo es el primer arpista del mundo.

Oímos también la *Sonata* para violín y piano de Goosens (inglés) ejecutada por Pollack y Gruenberg. Bellísima (Stravinsky). Salcedo tocó en el arpa un *Retrato musical* de Varèse que en mi sensorio se identificó con un cuadro de Picasso. Jamás creí que el arpa tuviera sonidos de tal volumen y tal opulencia de recursos y tal riqueza de expresión. Bajo las manos de Salcedo sonó a veces tan sordamente como la madera percutida, y a veces vibró frenéticamente como los discos metálicos...

(15-II-1922)

The chez Varèse. Le muestro mi poema sobre Salcedo tocando el arpa y entonces él le habla por teléfono y se lo recita.

(21-II-1922)

En el estudio del pintor Caro-Delvaile, oyendo el ensayo de la música que Edgar Varèse le puso a mi poema en francés *La Croix du Sud*. Música magnífica, majestuosamente construida, de gran riqueza de ritmos y maravillosas combinaciones instrumentales. Es el trópico, pero no definido, sino en el dinamismo de una gestación cósmica. La soprano rusa Nina Kossetz cantó el poema deliciosamente.

(21-IV-1922)

(RECORTE DE PRENSA)

"Nuevo triunfo del literato D. José Juan Tablada. De nuestra oficina en Nueva York. TIMES BUILDING.- Nueva York, abril 24.- Concurridísimo estuvo el concierto de anoche en el International Composers Guild, centro de artistas distinguidos, y el número principal del programa consistió en la interpretación musical de los poemas del distinguido literato mexicano don José Juan Tablada, hecha por el maestro Edgar Varèse, y cantada por la gran artista Nina Kossetz, con acompañamiento de una orquesta de treinta ejecutantes.- El número resultó lucidísimo y a petición del público hubo de repetirse, siendo de nuevo muy aplaudido.- El maestro Varèse habló en francés para que el señor Tablada saliera al escenario, para recibir los aplausos que le correspondían como autor del poema e inspirador de la música; pero el poeta mexicano declinó ese honor, diciendo modestamente que todo el éxito se debía al talento de los artistas Varèse y Nina Kossetz."

(*El Universal*, 26-IV-1922)

Vinieron a cenar Edgar Varèse y su esposa. Jamboneau, purée de marrons aux pistaches. Galantine aux truffes en gelée. Dessert. Thé Ming.

(27-IV-1922)

Vino a verme Varèse. Me anuncia que formará parte del *Executive Board* del International Composers Guild el año próximo...

(20-V-1922)

Telepatía: telefoneando a Varèse, me dice su esposa que acaba de salir para venir a verme. Luego lonchamos aquí.

(10-VI-1922)

En la tarde vino Varèse, radiante con sus triunfos que consagra la prensa y los grandes críticos musicales. Hablamos de nuestra próxima colaboración, ve admirado mis obras de arte mexicano y se va radiante con el bastón de Apizaco y el sarape que le traje.

(11-III-1923)

Vino Varèse y merendó aquí. Me dijo que Tata Nacho todas las noches iba al Galant Club, cabaret de ínfima clase, esquina de McDougald y Washington Square, y allí, vestido de charro, tocaba el piano, presumía de descendiente de Moctezuma y hacía toda clase de papeles ridículos. Quienes sepan que tiene un puesto consular, no dejarían de pensar de México desfavorablemente !!Qué propensión de nuestros empleados públicos en el extranjero a desdorar el nombre de la patria!!

(21-III-1923)

Chez Varèse, que me pide, casi me exige, el argumento del ballet. Y yo sin tiempo y sin la disposición espiritual para hacerlo. Y hay que hacerlo!!

(17-V-1923)

Haciendo el plan para el ballet azteca. Marius de Zayas que vino a comer lo examinó y dijo que creía fuera un éxito en París y que hablará del asunto al Director del Teatro des Champs Elysées...

(30-V-1923)

Danzaba sus desesperaciones virginales
En camisa de noche al claroscuro lunático
De los pianos de Chopin
Con ojos de lechuza en las noches sin luz
Y oliendo en la serenata de los gatos
Vagamente al Príncipe Azul.

(14-VI-1923)

LA VALSE

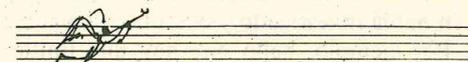
EDUARDO LIZALDE

Danzan al fondo, el aire es de Corot,
unas parejas dulces, amantes y enlazadas.
Un vals muy lento que se desespera,
se arrastra, enrosca, se desliza,
bordea un acantilado –hay cornos
que anuncian la catástrofe, que rugen suavemente–;
campo minado el de la partitura,
desborda el vals, se rompen las parejas, se lastiman con dagas,
se muerden, se mutilan, todo es un grito rojo.
Ravel sonríe a un extremo.

ENTREVISTA A RAY STILL



JORGE VELAZCO



En el mundo del oboe clásico, Ray Still (1920) es uno de los especialistas más distinguidos. Su importante posición como profesor y virtuoso le ha permitido ejercer una considerable influencia sobre la escuela norteamericana de alientos y sobre los conceptos generales de la práctica de la música de cámara en los Estados Unidos. Nació en Elwood, Indiana y estudió en Los Angeles y en la Escuela Juilliard de Nueva York, donde se graduó en 1947. Fue primer oboe de las orquestas de Buffalo y Baltimore antes de ingresar a la Orquesta Sinfónica de Chicago en 1954, bajo la dirección de Fritz Reiner (1888-1963), como primer oboe del famoso conjunto. Por el prestigio de su puesto y los años de ocuparlo de brillante manera, su cátedra en la Universidad North Western de Chicago se ha convertido en un centro de atracción de los oboístas del mundo entero.

Still ha sido solista bajo la dirección de Reiner, Sir Georg Solti (1912), Claudio Abbado (1933) y Carlo Maria Giulini (1914), entre otros grandes directores. Su grabación del Concierto de Mozart con Abbado acaba de salir a la venta (DGG 415104/IGH) y próximamente grabará en Europa los Conciertos de Strauss y Benedetto Marcello, así como el Concierto para oboe de amor de J. S. Bach y el Divertimento, K. 251 de Mozart. Ha grabado diversas obras de música de cámara para RCA con Izhtak Perlman, Pinchas Zukerman, Lynn Harrell, Milan Turkovich y Kathleen Battle. Su grabación del Concierto para oboe y violín de Bach, hecha con Perlman, le produjo el premio Grammy. En México, still impartió un curso veraniego en la escuela "Vida y Movimiento" y posteriormente actuó como solista de la Orquesta de Cámara de Minería en un programa con tres conciertos para oboe, durante la temporada del ciclo Brahms de la Orquesta sinfónica de Minería, conjunto en el que tocó el primer oboe.

En la temporada 1985-1986 de la OFUNAM tocó el *Concierto de Mozart*. La charla que aparece a continuación tuvo lugar en su casa de Chicago, en octubre de 1984.

—¿Cuál es tu opinión acerca de las obras de Mozart para el oboe?

—Bueno, el *Concierto* para oboe ha sido conocido como tal durante los últimos cincuenta años, aproximadamente. Anteriormente se le conocía como el *Concierto* para flauta, en Re mayor, K. 314. De hecho, yo toqué el estreno en Chicago de la obra como *concierto* para oboe, con la Sinfónica dirigida por Fritz Reiner. Antes, había sido tocado muchas veces como *concierto* para flauta. Einstein realizó alguna investigación en la versión para flauta buscando las raíces del *concierto* para oboe. Brahms también había investigado y descubierto algunas inexactitudes en la partitura publicada. Por ejemplo, halló que hay una imitación canónica a tres voces en el último movimiento en vez del canon a dos voces que se conoce. No se pudo explicar a fondo el resultado de su investigación musicológica, pero hay que tomar en cuenta que en aquel tiempo la pieza sólo era conocida como *concierto* para flauta.

Alrededor de 1940, Einstein halló que la obra era posiblemente un *concierto* para oboe, pues en las cartas que Mozart escribió a su padre le pide que le mande "ese *concierto* para oboe que le escribí a Rahm" pues pensaba arreglarlo para flauta en virtud de que no tenía tiempo de componer un *concierto* para ese instrumento, que alguien le había solicitado. Así es que se dispone de esa prueba y del hecho de que los violines segundos nunca bajan más allá de un La grave y siempre saltan a la octava alta cuando deben tocar notas inferiores. Esa evidencia musicológica de la partitura es definitiva. Demuestra que están evitando llegar más abajo de un Sol grave en la versión original, que estaba en Do mayor en lugar de Re, lo cual prueba muchas cosas en el campo instrumental del oboe. Nunca se ha descubierto la partitura original autógrafa, pero en 1940 se hallaron las partes originales y sus bosquejos y ello ya no dejó lugar a dudas sobre la verdadera naturaleza del *concierto* para flauta.

Mozart es el héroe de los oboístas porque compuso el más grande *concierto* para oboe que jamás se haya escrito. La obra de cámara más colosal que se ha escrito para el oboe es el *Cuarteto* K. 370. Siempre he enseñado a mis alumnos que en la música de Mozart está compendiada toda la técnica que sea posible aprender para tocar correctamente el oboe; en otras palabras, en el *Cuarteto*, es más, sólo en el primer movimiento del mismo, hay un enorme número y variedad de problemas que, si pueden ser dominados, permiten producir con su dominio a un oboísta perfecto. Ligaduras que parten del registro grave o medio hasta el más agudo, líneas ligadas, pasajes técnicos de gran agilidad y velocidad (Fig. 1). Tienes una línea melódica compuesta por notas con breves respiraciones, que implica una técnica igual a la de la famosa *aria* de la Reina de la Noche. Esa clase de efecto en el que tienes que tocar notas en *staccato* y hacer con ellas una línea melódica (Fig.

2). Ello implica tener que parar y comenzar el sonido con la correspondiente calidad tonal en cada ocasión lo cual es de lo más difícil de hacer, si debe conservarse un sonido bello. En otras palabras, si tocas la *Segunda Sinfonía* de Brahms tienes que principiar, detener y principiar otra vez tu tono, con un silencio entre las notas, pero la línea de canto debe continuar sin interrupción (Fig. 3). Esta técnica se halla en Mozart (Fig. 4). Es, en realidad, técnica del mismo tipo, pero la realización se halla en el registro agudo, lo cual lo hace inconcebiblemente difícil. En Brahms, por otra parte, es difícil porque llega al registro más grave (Fig. 5).

fig. 1



fig. 2

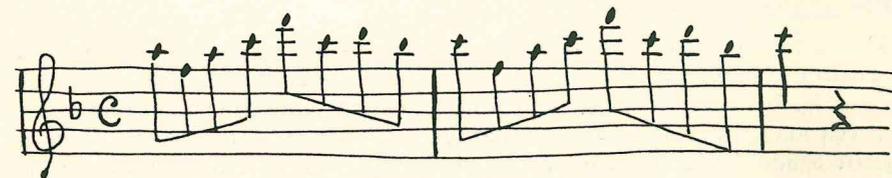


fig. 3



fig. 4



fig. 5



Estoy escribiendo un libro acerca del oboe; más bien, estoy tomando notas y aunque creo que jamás lo completaré, trabajo en él de cuando en cuando. En mis notas analizo ciertas técnicas que Mozart utilizó en el oboe y que implican casi toda una vida de estudio. Simplemente los trinos en Mozart pueden ser objeto de profundo estudio. En mis notas uso ese *Divertimento* que tocamos juntos en la Ciudad de México como un ejemplo (Fig. 6). Esos pequeños trinos al final de una frase, en el último movimiento donde termina su frase con un corto trino, son de una dificultad abismal. Es un momento de plenitud para el oboísta, pese a que se trata de un rápido trino que parece muy fácil; más bien dicho, que debe sonar como si fuera muy fácil. Bueno, tú sabes que Mozart tendrá un pequeño trino terminando una frase y que se supone debe sonar tan fácil y natural. La verdad es que se lleva años de estudio el simple proceso de analizar el dichoso trino y hacerlo sonar como si fuera muy natural y fácil.

fig. 6



El *Cuarteto* de oboe tiene todo tipo de ejemplos que se pueden utilizar en la enseñanza. Uno de ellos está en el desarrollo, en la segunda página de la parte de oboe: (Fig. 7) allí tienes un Re agudo que se repite y también una larga línea que se hace cada vez más inquieta y apasionada y que baja al registro medio desde el registro agudo. Utilizo esa parte como un ejemplo para mis estudiantes acerca de cómo vocalizar en el oboe, puesto que si pueden adquirir esta técnica, si pueden resolver el problema de producción sonora, precisión de notas y línea, haciendo su ejecución cada vez más intensa, y si pueden desarrollar esa línea que sube gradualmente, sin solución de continuidad estética, han logrado la técnica necesaria para tocar el oboe.

fig. 7



—Entonces, ¿podemos decir que Mozart es el climax pedagógico, hablando artística y técnicamente, para oboístas?

—Sí, es casi la cumbre de la enseñanza, Exige despliegues de técnica increíbles. Hay personas que podrían decir que no es nada comparado con la *Secuencia* de Berio. Esta obra, claro, implica la posesión de una gran técnica digital para su ejecución correcta. Pero se puede hallar tanta gente con una técnica digital tan desarrollada



Ray Still con James Levine

(incluso puedes pensar en Holliger, quien es el técnico digital supremo) y que no pueden resolver artísticamente problemas de sonido y fraseo. Cualquier mecanógrafa con dotes para la máquina de escribir podría aprender la digitación del oboe en muy poco tiempo y aunque llegara a tocar muy velozmente no podría resolver problemas musicales serios, ¿verdad? La digitación no es la dificultad máxima, sino la coordinación de un profundo control de la lengua y todo ese complejo mecanismo en su interacción con los dedos es lo que provoca la verdadera dificultad del oboe. Los dedos son la menos importante de todas las dificultades.

Mozart combina todo ello. En otras palabras, necesitas poseer un muy bello sonido para tocar a Mozart, pero lo que debes hacer con el sonido, las notas separadas que forman una línea musical, implican un sistema de frases musicales que es un reto no sólo para los dedos sino que impone dificultades formidables. Fíjate en la última página del *Cuarteto* para oboe, donde aparecen valores de octavos (en las notas en cada percusión.) Ahí de repente, el oboísta se vuelve majareta y se halla tocando súbitamente *alla breve* mientras que las cuerdas continúan con su chun - ta - ta, chun - ta - ta y él debe tocar el tirili-tirili (Fig. 8). Una increíble

fig. 8



hazaña para esos primitivos días. Simplemente esos pasajes de escalas en los que tocas cuatro notas en cada percusión son absolutamente impresionantes.

Hasta ahora he hablado únicamente de unos pocos pasajes brillantes en movimientos rápidos, pero hablemos del movimiento lento del *Cuarteto* escrito para Rahm, que aparentemente era el virtuoso del oboe más prominente de su época en Europa (creo que era miembro de la orquesta de Mannheim). Mozart los escuchó tocar y admiraba la ejecución de instrumentos de aliento de Mannheim, pero Rahm era su consentido y escribió el *Cuarteto* con oboe para él y en la partitura original casi no existen indicaciones dinámicas. Mozart quiso dejar al criterio de Rahm la mayor parte de lo que había que hacer. Tal vez un *forte* aquí y un *piano* allá, quizá un *sforzando* o algún *espressivo*, pero virtualmente no puso fraseo y dejó prácticamente todo en manos del hombre aquel, pues evidentemente tenía una gran fe musical en el virtuoso. Se dice que la ejecución expresiva de Rahm en los movimientos lentos era asombrosa, que podía ir del más suave rango dinámico al más ruidoso *fortissimo* y que su ejecución era increíblemente dramática. Eso es creíble cuando se contempla el segundo movimiento del *Cuarteto* de oboe, que tiene un campo expresivo que prácticamente es un *arioso*. Puede rivalizar con las *arias* de ópera para soprano, y es muy interesante ver la partitura original pues, en principio, terminaba cinco compases antes de su final definitivo, pero Mozart decidió darle a Rahm una *cadencia*. Su final original es muy bello pero la *cadencia* impone todavía un mayor dramatismo. En el manuscrito de Mozart se ve el final y luego un signo de corte con el que añade los cinco compases de la *cadencia* que rematan en otro signo de corte para volver al final, con lo que de suyo rellenó el final con cinco compases más.

fig. 9



El resultado final de todo esto nos enfrenta con la más perfecta *aria* concebible que nos lleva al más perfecto *rondó* (Fig. 9). Esta es una obra maestra aún más grande que el *Concierto* para oboe. El *concierto* es, desde luego, una gran obra, una pieza encantadora, pero tal vez no sea comparable con el *Cuarteto* en el campo de las obras maestras. Cuando se descubrió en 1940 que el *Concierto* de flauta era originalmente un *concierto* para oboe, todos los oboístas del mundo se pusieron como locos a tratar de tocarlo, así es que todos lo han tocado desde entonces y yo tuve esta gran oportunidad de grabarlo el año pasado con Claudio Abbado. Estoy completamente convencido que es la mejor ejecución que he grabado hasta la fecha.

—También tocaste el *Concierto de Mozart con Solti*. ¿O fue el de Strauss?

—Con Solti toqué el de Strauss. Toqué ambos con Reiner. Entonces era yo un joven oboísta recién llegado a Chicago y fue el estreno en la ciudad del *Concierto* de Strauss y la primera ejecución del de Mozart con la Sinfónica de Chicago. Con Reiner no sólo fue el estreno del Strauss en la ciudad, sino que fue el primer *concierto* que toqué como solista de una orquesta en mi vida. Fue sencillamente el primer *concierto* que toqué y punto. Principiar una vida solística con Strauss fue interesante. Reiner me había dicho que deseaba que tocara la pieza, así es que me compré la partitura y comencé a estudiarlo. Pensé: 'esto es una locura completa', ya que no se puede respirar jamás. Entonces no sabía que la obra había sido compuesta con el primer oboe de la Orquesta del Tonhalle de Zürich en mente, como un medio instrumental de lucir su técnica de respiración circular. Este es un sistema de tocar sin interrumpir el sonido para tomar aliento. Puedes tocar continuamente con un método parecido al de los sopladores de vidrio, usando el aire que tienes en la boca para mantener el sonido mientras que tomas aliento por la nariz. Así es que se trataba de lucir la respiración circular de este famoso *Herr Professor Doktor* quienquiera-que-sea que fue quién lo tocó. Aparentemente, era un oboísta tan malo que Strauss llegó tarde al estreno y se alegró de haberse sentado atrás, pues así pudo escabullirse fácilmente, sin aceptar la responsabilidad del atroz sonido de su ejecución.

—¿Desarrollaste algún tipo de respiración circular para tocar el *Concierto de Strauss*?

—No, no lo hice. Pero trabajé como energúmeno para mejorar mi respiración normal, pues tiene pasajes donde hay que tocar durante tres minutos y medio sin oportunidad de tomar aliento decentemente, por lo que tienes que deslizar respiraciones furtivas cuando hay un sitio apropiado para hacerlo. Pero los oboístas, cuando se enfrentan con dificultades formidables, como ésta, a lo largo de todas las épocas de la ejecución oboística, han hallado los caminos para lograr lo imposible. Me recuerda a la carrera armamentista, en la que cuando alguien desarrolla un arma ofensiva nueva el otro bando desarrolla un arma defensiva que la neutraliza. Así es que los oboístas han desarrollado sus armas defensivas para aprender a tocar las obras imposibles que los locos compositores han escrito, como *La tumba de Couperin*, técnicamente imposible de tocar en su tiempo. Bien, los oboístas terminaron por lograr el modo de tocarla fácilmente desde el punto de vista técnico. Así como Strauss y Mozart desarrollaron nuevos problemas técnicos, así nosotros hemos aprendido a vencer y tocar las dificultades que ellos han escrito.

—¿Ocurrió lo mismo que con las partes de oboe de las obras de Rossini?

—Exactamente.

—Se sabe que cuando Rossini viajó a Inglaterra tuvo que llevar su propio oboísta pues nadie en la Gran Bretaña podía tocar lo que había escrito.

—Es verdad. Lo que pasó es que los problemas que sus obras plantean habían hecho a este oboísta desarrollar finalmente la técnica precisa para vencer las dificultades que Rossini pudiera plantear, pero en aquel tiempo era la única persona que podía hacerlo.

—¿Crees que esta idea es todavía válida?

—Oh, sí. Toma por caso la *Secuencia* de Berio, que terminó por ser considerada intocable por toda una generación de oboístas contemporáneos. Bueno, actualmente, un montón de muchachos oboístas, estudiantes míos, pueden tocarla sin mayor afán. Yo mismo no tengo la menor inquietud por estudiar la pieza puesto que hay todo un catálogo de personas, en todo el mundo, que pueden tocar este tipo de obras con los más espectaculares resultados. Para mí, toda esa música suena como un gallo recién castrado que corre de un lado a otro en su desesperación. El punto es que existe un interés en esa música y que hay todo un ejército de gente que la toca y la toca bien. Hornadas enteras de oboístas salen de las escuelas capacitados para tocar fácilmente recitales completos con música de Maderna, Berio y compañía. Este tío Malcolm lo-que-sea-que-hay-en-su-apellido, o algún otro inglés, hacen toda una carrera especializada en tocar esa clase de música. Pero no te gustaría oírlos tocar Mozart o las *Romanzas* de Schumann, porque con la música de Berio, el énfasis está en una técnica muy vastamente desarrollada en los terrenos de la digitación y los golpes de lengua, pero no existen requerimientos especiales en el campo del tono, del sonido. En otras palabras, la calidad del sonido puede ser distorsionada a voluntad, los sonidos vocales pueden cambiar a voluntad, de acuerdo a la música, y tal vez esa música se escribe de esa manera, con esa intención, por lo que la distorsión carece de importancia.

En Mozart, tienes que conservar un sonido vocal increíblemente puro, como un gran cantante que mantiene un sonido puro. A veces pienso en algunos de esos oboístas distorsionando sus vocales a la manera de la música de vanguardia en una canción de Schumann. Si tu dices ortodoxamente 'te amo' en una de esas canciones, Holliger diría tal vez 'tea oomeuu', el sonido de la vocal está cambiando constantemente. Esto no se puede hacer en el terreno del canto puro. No puedes distorsionar una vocal cuando estás sosteniendo una nota. Por ejemplo, en el *Concierto* de Mozart, si alguien no puede expandir una nota de una bella manera, al estarla manteniendo, usualmente hace un trino en lugar de sostenerla. En el último movimiento del *Concierto*, tengo que sostener un Sol y luego los oboístas de la orquesta tomar la nota y expandirla. Yo le pedí que incluso imitaran el sonido que yo hacía y elevaran las campanas de sus instrumentos, para tocar lo más fuerte que pudieran este Sol final. Bueno, para hacer cosas de esa clase se requiere un inmenso control del sonido y es imprescindible que mantengas el mismo sonido vocal todo el tiempo mientras que ese Sol va aumentando de intensidad. En lo que suele llamarse técnicas contemporáneas no importa si para tocar este Sol manejas un sonido como 'iiiiioouueeaaaaoueau etc'. De suyo, es lo que se busca, son técnicas que gustan de la distorsión vocal. Una de las técnicas que suelen usar, está

posiblemente basada en un defecto al tocar que tienen aquellos que tocan esa música con vocales de tipo 'oueu'. Entonces sabes que no importa si tocas oboe o shinehai, pues lo que se quiere es utilizar esas técnicas para deformar las vocales y realizar toda clase de cambios de textura y color usando la distorsión vocal y muchas veces los cambios de afinación. Mozart, en cuanto a mí concierne, requiere toda la pasión, toda la emoción y además la perfecta disciplina de una Elly Ameling o de una Kiri Te Kanawa, para poder mantener tus vocales totalmente puras a la vez que haces tu *crecendo*, tu *diminuendo* y todos los matices sutiles que esa maravillosa música pide.

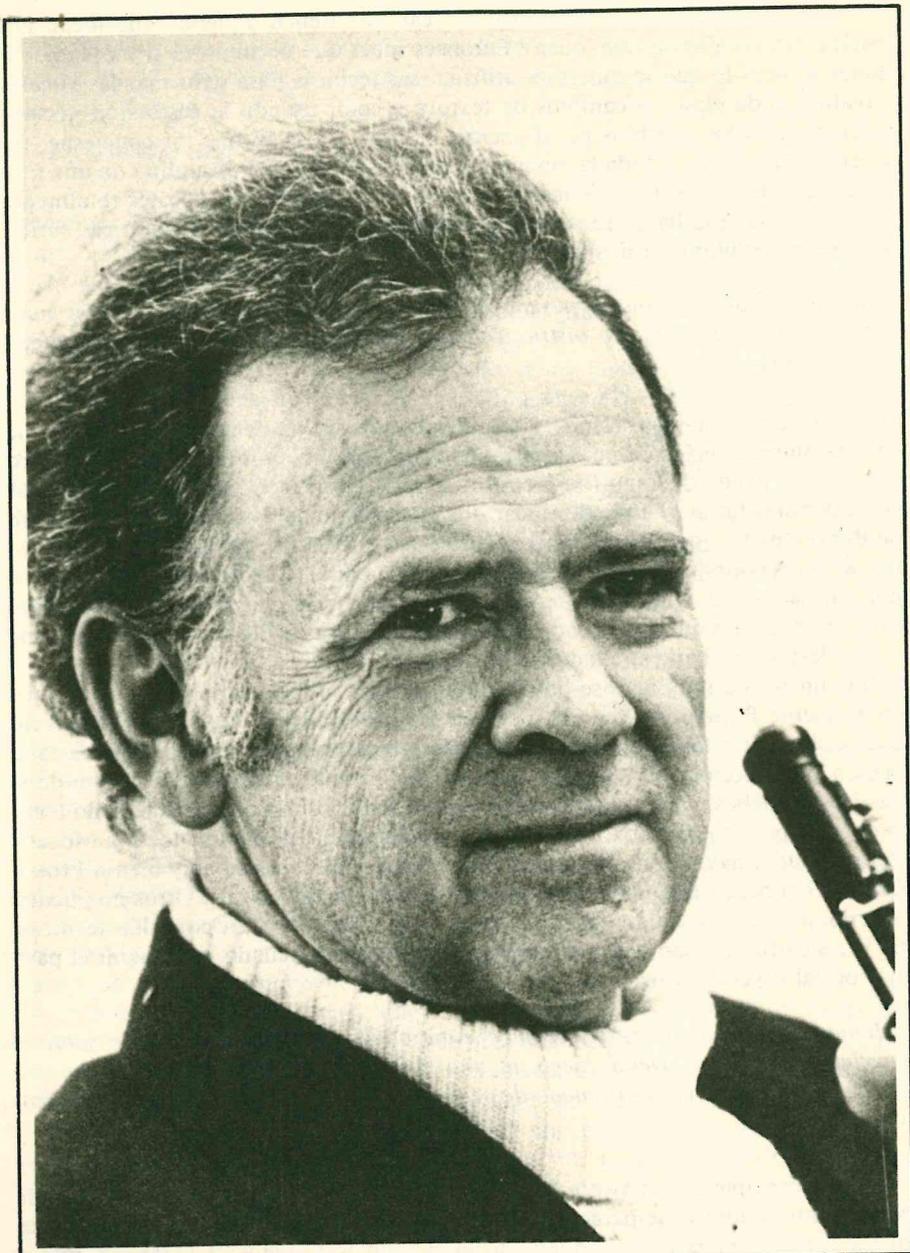
—En otras palabras, tu mantienes que la música de Mozart, aparte de factores puramente técnicos de dominio instrumental, es también una música para oboe con línea y articulación.

—Con línea, articulación, estilo y una increíble disciplina de afinación puesto que en esta música, incluso el más ignorante o ingenuo y bien intencionado miembro del público puede distinguir la menor distorsión de ritmo y afinación, o detectar si tocas notas falsas. Tu puedes tocar dos docenas de notas falsas en la *Secuencia* de Berio y nadie que no sea oboísta profesional que haya practicado la pieza cientos de horas podrá percatarse si has tocado alguna nota equivocada. En Mozart, las notas falsas brillan como soles morados. En la Sinfónica de Chicago hemos tenido casos de personas que han tocado Rajmaninov del mas brillante modo imaginable y que después se han estrellado en Mozart.

Hay un solista muy famoso que se distingue por su técnica perfecta. Grabamos un excelente Rajmaninov con él, pero un día decidió tocar Mozart y nos pareció que tocaba notas falsas en cada compás ya que en esa música puedes oír hasta la menor imperfección. No sólo eso, sino que resultó intimidado por la pureza de la técnica que debes tener para Mozart y se puso tan nervioso que apenas pudo tocar la obra en público. Bueno, desde entonces no ha vuelto a intentar tocar a Mozart. Por otro lado, hay ejecutantes como Brendel, que puede tocar muy bien a Prokofiev y Schönberg y que también es un gran ejecutante de Mozart. Otros no pueden hacerlo, pero eso no quiere decir que no puedan tocar a Mozart por fallas técnicas, tal vez signifique solamente que carecen del enfoque adecuado para lograr el paso al especial nivel de Mozart.

—Hemos hablado de Mozart y el oboe y me pregunto cuál es tu opinión sobre el concierto de Strauss. Desde luego, es una obra para virtuosos que no cualquiera puede tocar. Pero ¿cuál es tu modo de pensar sobre sus valores puramente artísticos y musicales?

—Bueno, principié a contarte cómo Reiner me pidió que tocara el *Concierto* de Strauss. Lo estudié y me pareció una obra demente que resultaba intocable. Así es que le escribí una carta en la que le decía, poco más o menos: 'Dr. Reiner, nunca



Ray Still

he tocado un *concierto* con ninguna orquesta, incluso cuando estaba en la secundaria. Ahora que toco en la Sinfónica de Chicago usted me pide que toque un *concierto*. Yo pensaría que es mejor que no principiara con el de Strauss a causa de su increíble dificultad, de sus necesidades de fuerza labial (en aquellos tiempos no tenía la fuerza labial que tengo ahora, no tocaba con la misma técnica y tanto mis labios como mi aliento no habrían resistido), así es que me gustaría principiar con uno de los breves *conciertos* de Handel para mi primera zambullida en el agua del concertismo solístico’.

El me contestó una carta que todavía conservo, una carta maravillosa, que dice algo como ésto: ‘Querido amigo Ray, recibí su carta sobre el *Concierto* de oboe de Strauss y su preferencia por el de Handel y debo decirle que conmigo un poco de Handel va perfectamente.’ Continuaba diciendo que, por supuesto, en ese año tocaríamos *El Mesías*, una obra maestra, pero pedía que le informara si podía tocar el *concierto* de Strauss y cuándo. En otras palabras, usted no tocará ningún *concierto* para oboe, mi cuate, si no toca el de Strauss.

Me puse a estudiar con alma y vida y un año después lo tocamos. Hice un par de cortes de cuatro compases cada uno aquí y allá, lo cual me permitió salvar esa terrible sección primera. Ahora puedo tocarlo sin cortes, a prácticamente cualquier velocidad razonable, sin problema ninguno, una vez que me pongo a estudiarlo varios meses, pero todavía debo estudiar concienzudamente para poder tocar fácilmente la sección inicial. El segundo movimiento es más difícil, pues hay que tocarlo con el cansancio producido por el primer movimiento y sin pausa por el *attacca* que los une.

No hay oportunidad de parar, dejar que entren los retrasados y hacer un poco de teatro mientras descansas y respiras, tienes que tocar de inmediato. Así es que hay que morder el larguísimo segundo movimiento que si es algo, es más difícil que el primero. Es como el *concierto* para violín de Brahms.

–Debo insistir en tu opinión acerca de los valores artísticos de la obra.

–Creo que es un *concierto* muy bueno. Mi antiguo maestro, Robert Bloom, decía que le gustaba el *Concierto* de Strauss y que le gustaba más el de Vaughan-Williams. Bueno, en mi opinión, el de Vaughan-Williams es un pedante enredo de spaguetti musical, una especie de chatarra, mientras que el de Strauss tiene realmente algún resultado artístico y va rumbo a una meta estética.

Francamente, en su *Concierto* para oboe, Strauss está mirando al pasado. El escribió una carta al Dr. Herbert Zipper, con quien lo toqué aquí en Chicago por segunda vez con la orquesta de cámara, varios años después de que lo hice con Reiner. Recuerdo que tocamos en dos noches consecutivas y en la segunda vi a Leinsdorf sentado en la primera fila. Zipper escribió a Strauss en 1948, justo antes del fallecimiento del compositor, preguntándole algo acerca del *Concierto* para oboe. Strauss le contestó que sabía de la existencia de gente que lo consideraba muy atrasado por escribir un *concierto* como éste, una de las últimas obras que

compuso, pero que, honestamente, deseaba dejar todas las actividades de la vanguardia a los jóvenes compositores. Lo cual me suena como mi ejecución del oboe, pues deseo dejar toda la música de vanguardia a los jóvenes oboístas. Dijo también, francamente, que miraba hacia atrás con una especie de nostalgia y que podía derivar un gran placer al escribir una obra como ésa, que suena verdaderamente como una pieza de la época de *El caballero de la rosa*. Recuerda ese tipo de lenguaje y no es de ninguna manera el formidable Strauss de la *Electra*, música llena de tremendo poderío. Es música de cámara, una obra muy agradable que puede ser una muy bella pieza lírica. Uno de sus pocos problemas es la repetición de sus frases, que hace imprescindible la variedad en la intención musical para tocarlo. No cometeré la estupidez de comparar a Mozart con Strauss, pero son los dos mejores *conciertos* para oboe que existen.

—Cuando los ejecutantes de instrumentos de aliento envejecen van perdiendo sus facultades y tocan cada vez más mal. ¿Cómo es que tú tocas cada vez mejor e incluso eres capaz de realizar hazañas que ni siquiera imaginabas cuando eras joven, como tocar tres conciertos en la misma noche como lo hicimos en México? ¿Cómo es posible hacer a los 64 años cosas que los oboístas de 32 no pueden hacer en términos de puro esfuerzo físico? Von Karajan y Solti se superan en el campo de la mente y el concepto, pero tu también te superas físicamente. ¿Cómo es eso?

—Los directores pueden desarrollar un esfuerzo físico menor según envejecen, pese a que Solti continúa utilizando el mismo y gran esfuerzo físico sin que parezca importar cuán viejo se vuelve; von Karajan probablemente mide más sus movimientos físicos. En el oboe, en cambio, siempre debes producir todo el resultado por tí mismo, nadie te ayuda a realizarlo. Conforme vas envejeciendo, tu cuerpo se va deteriorando. Conforme este deterioro, debes desarrollar mejores procedimientos técnicos para mejorar constantemente tu eficiencia y poder compensar esa pérdida de facultades físicas. Si eres beisbolista no puedes lograr esta meta, pero si eres un cantante, a veces puedes hacerlo. Ha habido tenores capaz de cantar bellamente hasta los 70 años de edad.

—Si, pero pierden gran parte de su virtuosismo; tú, en cambio eres un virtuoso deslumbrante, capaz de realizar toda clase de hazañas en tu instrumento.

—Creo que en mi caso encuentro lo que es severamente difícil en el oboe cada vez más fácil y me hallo cada vez más capaz de hacer más, únicamente porque estoy perfeccionando constantemente nuevas técnicas, que utilizo cotidianamente, y busco permanentemente nuevos patrones de ejecución. Ahora estoy haciendo todos los días ejercicios de vocalización en el oboe, los cuales piden cada vez más y más de mí mismo. Estas son técnicas que descubro en el campo vocal y las aplico al oboe. De este modo, con una técnica paralela que está constantemente a mi

lado, vigilo y exploro analógicamente la técnica vocal con la oboística, para reducir el esfuerzo y aumentar la efectividad. Esta exigencia de realizar todo de un modo cada vez más eficiente, significa que logro realizar cada vez más usando cada vez menos energía física. Mi índice de eficiencia, espero, se incrementa constantemente y creo que en gran parte esto se debe al uso de una técnica paralela de investigación en la que soy un simple aficionado, pero se refiere a la vocalización del canto, que práctico de dos a tres horas diarias. De suyo, estoy experimentando una nueva técnica con la voz aplicada al oboe. No canto en realidad mis canciones, sino que utilizo una técnica vocal paralela a mi técnica oboística. Estoy usando los mismos ejercicios vocales, cantando verdaderamente con la voz lo que estoy manejando en el oboe. Pero utilizo todo esto de modo exploratorio. Los elementos vocales que manejo son solamente la mitad o un tercio, incluso un cuarto, de los procedimientos respiratorios requeridos en el oboe. Explorando estas técnicas vocales, que utilizan sólo la cuarta parte de la fuerza empleada debajo de la glotis en el oboe, estoy re-examinando las técnicas que utilizo con un microscopio, de un modo ajeno y experimental en relación a la voz. Lo que uso está casi todo basado en la investigación personal que hago en el campo de la voz. He venido realizando esto en los últimos veinticinco años o más y me ha permitido progresar mucho.

—Además, no fumas.

—Además, no fumo. Las técnicas vocales que empleo son demenciales y hacen que todos en mi casa se suban por las paredes al oírlos, pero lo que he logrado es aprender cada vez más acerca del uso de mi aparato respiratorio, vocal, lingual y labial.

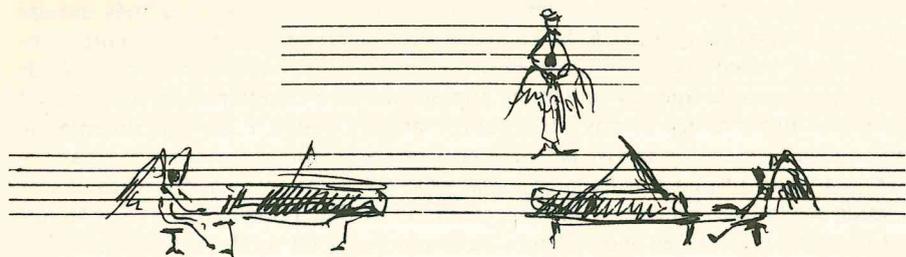
Lo que estoy haciendo es un uso más eficiente de mi armazón física, de mi cuerpo.

—¿Sabes de otros oboístas de fama mundial como solistas que hayan conservado su nivel después de los sesenta años?

—Solamente Debouchet, quien fue mi primera fuente de inspiración como ejecutante y que era también profesor de canto y enseñaba más voz que oboe. Fue un tenor y oboísta belga que siguió tocando hasta que llegó a los ochenta años de edad.



VILLANCICOS DE NUEVA ESPAÑA



JUAN JOSÉ ESCORZA

Pocas formas de la lírica española han corrido con la singular fortuna del villancico. A lo largo de su dilatada historia, el villancico ha sido cultivado con gran afecto por una amplia gama de artistas quienes han vertido en él no pocas muestras del más elevado ingenio poético y musical. Las actuales supervivencias folklóricas del villancico, así como las modernas creaciones de carácter tradicional, no hacen sino evidenciar que la forma ha perdurado a través de innumerables generaciones.

La más elemental definición de diccionario nos informa que el villancico es una breve poesía religiosa con estribillo, propia para su canto por Navidad, similar, en su sencillez exultante y especial asunto devoto, al *noel* francés, al *kolendi* polaco y al *carol* de lengua inglesa. Sin embargo, nada en estas afirmaciones permite sospechar el esplendor y riqueza que alguna vez tuviera el género.

Multiforme en lo literario y lo musical, el villancico florece con mayor vitalidad en un extenso periodo que va del siglo XV al XVIII, pero es quizá dentro de la peculiar sensibilidad del Barroco donde el villancico alcanzará la cúspide de su popularidad tanto en España como en la América española.

Los orígenes del villancico son difíciles de esclarecer. Todo induce a creer que en sus comienzos forma parte del mismo tronco popular de poesía amorosa al que pertenecen las jarchas y las cantigas de amigo de la tradición literaria hispánica. Con estas formas de la primigénea lírica en boca femenina, comparte el villancico no sólo contenidos y motivos temáticos de sorprendente analogía, también comparte estructuras formales de antiquísimo cuño basadas en la alternancia de estribillo y coplas.

De lo anterior se desprenden algunas consideraciones de importancia. En primer

lugar, el villancico nace lírico y secular a un tiempo; la transformación que lo convertirá en poesía religiosa será un fenómeno posterior. Por otra parte, aunque progresivamente más amplia y compleja, siempre conservará la forma básica de estribillo y coplas. Por último, el elemento popular, presente en sus inicios, pervivirá como una constante durante toda su existencia nutriendo al villancico poético y musicalmente; su propio nombre, de manera simbólica, enfatiza este rasgo recurrente.

El nombre villancico es un diminutivo de villano, término aplicado en el vocabulario feudal al habitante de una villa o aldea para diferenciarlo de hidalgo o noble. Con el andar del tiempo, la pastoril mentalidad renacentista designaría como villancico al canto, teñido o baile propio de este aldeano o rústico. La imitación de estas creaciones populares que consciente y artificiosamente realizaban los artistas eruditos recibió el mismo nombre. Idéntico proceso dio origen, en las regiones de Italia y Francia a las afines denominaciones de *villanella* y *villanelle*.

En su gran mayoría, los villancicos no hacen su aparición en manuscritos o impresos hasta fines del siglo XV. Su vida anterior, casi por entero confinada en los límites de lo folklórico, nos ha sido conservada parcialmente por medio de los cancioneros cortesanos. En mayor o menor medida, las cortes españolas del Renacimiento temprano realizaron, en el cultivo del villancico, algo más que practicar una efímera moda; dieron impulso a una tradición creativa y de gran vitalidad.

La actividad musical en la época de los Reyes Católicos es de singular importancia para la historia del villancico. El vasto y sugestivo *Cancionero musical de Palacio*, que reúne buena parte de la música vocal propia de los ambientes cortesanos, muestra ya un predominio abrumador del villancico sobre otros géneros. Escritos en un lenguaje polifónico austero, exentos de las complejas sutilezas del contrapunto, los villancicos del *Cancionero* respiran aires populares, tanto en su expresiva y sucinta construcción melódica y rítmica, como en muchos de sus estribillos que los poetas glosan graciosa y hábilmente. Aunque los compiladores del *Cancionero* registraron con preferencia villancicos de tópicos amoroso, satírico y carnavalesco, no olvidaron presentar la faceta religiosa del género. Curiosamente, los villancicos alusivos a la temporada navideña son numéricamente insignificantes.

Juan del Encina (1468-1529), bien representado como compositor musical en el *Cancionero*, supo sacar buen partido de las capacidades expresivas del villancico. Dramaturgo con desarrollado oído musical, acostumbraba rematar sus representaciones con villancicos que, más allá de ser elementos decorativos, refuerzan admirablemente multitud de situaciones. De la generación de Gil Vicente (1465-1536) a las generaciones de dramaturgos del Siglo de Oro, el teatro ibérico, sin excluir al religioso, utilizó con provecho el villancico. Baste recordar aquí el preponderante papel de estos cantarcillos populares que, reales o imitados, inundan el teatro de Lope de Vega.

El Siglo XVI cultiva aún con mayor afán el villancico. A los temas del amor humano que inundan los cancioneros literarios y hojas sueltas se añadirá, poco a poco, un nada desdeñable caudal de villancicos a lo divino. Por una extraña para-

doja, los primeros cancioneros musicales impresos en España: los libros de vihuela (1535-1576) y las obras (1551-1560) de Juan Vázquez, sólo tangencialmente incluyen villancicos de índole sagrada. Por el contrario, los poetas místicos y los no tan místicos, que trabajan en este mismo periodo nos han dejado delicadas muestras de villancicos religiosos.

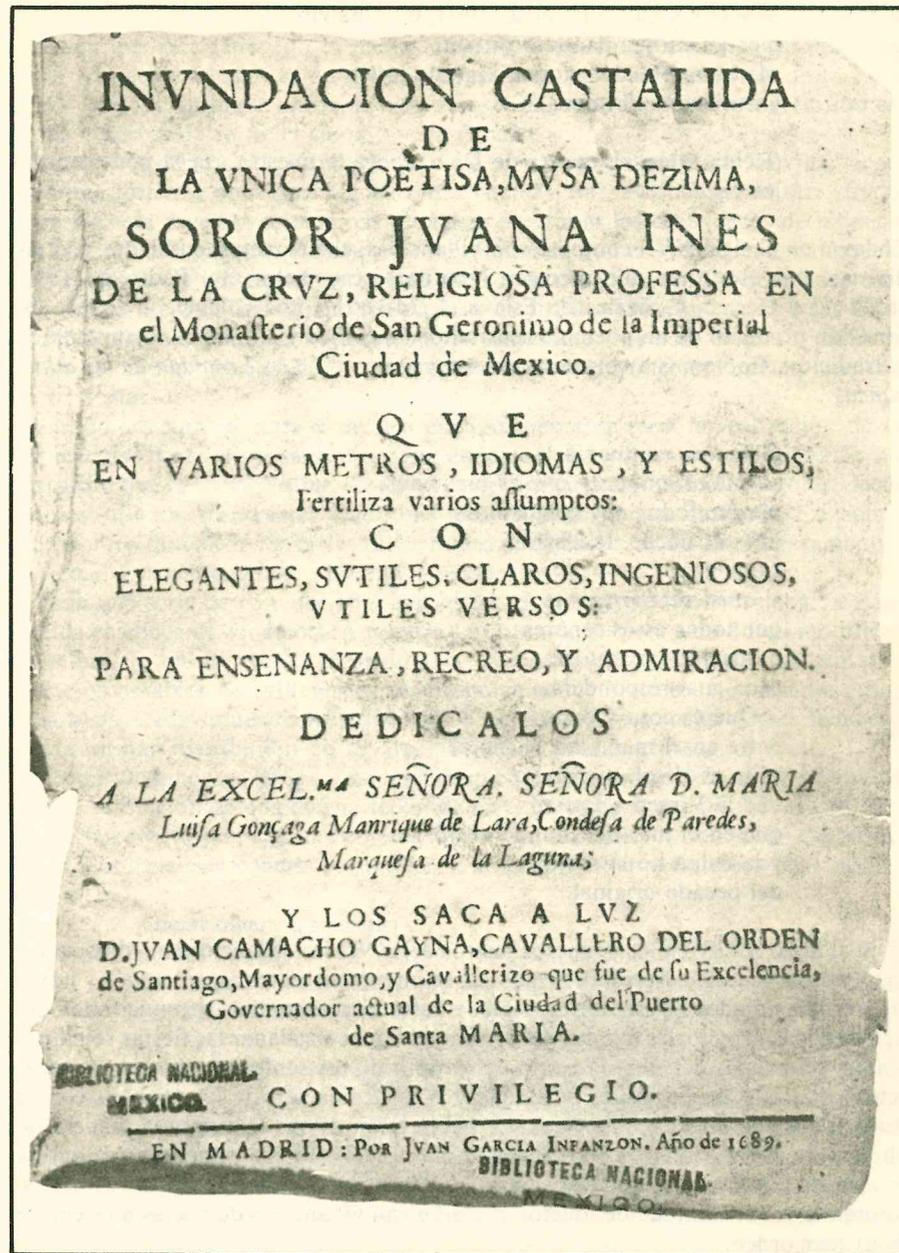
No está documentado con precisión el momento y las circunstancias de la inclusión del villancico en las fiestas religiosas. No obstante, es claro que ya desde el segundo tercio del siglo XVI nuestros cantos se intercalan en los Maitines del Oficio divino de las fiestas litúrgicas principales. Extraño destino de un género que en su vida secular había tocado los límites de lo erótico y lo procaz. Es en la vida religiosa, rivalizando en pompa con la solemne polifonía en latín, donde el villancico, presentando ahora el carácter de una serie o secuencia literaria, empleando los procedimientos de composición musical del Barroco y constituyendo en sí mismo una especie de espectáculo dramático no exento de bailes populares y hablas étnicas, va a conocer un no igualado periodo de esplendor tanto en España como en sus colonias americanas.

En México el villancico floreció con extraordinaria energía y desde época temprana. Salvo escasas muestras seculares, los villancicos novohispanos son religiosos. En términos generales, puede decirse que un tercio de ellos fueron compuestos para su uso en Navidad, los dos tercios restantes se escribieron para otras festividades del año litúrgico. Ya entre los primeros ejemplos de poesía novohispana hace su aparición un sencillo villancico. Dentro de las celebraciones del día de la Encarnación de 1539 en Tlaxcala, se representó en lengua indígena un auto titulado *La caída de nuestros primeros padres*. El coro de ángeles que remataba la obra salió "cantando por derechas, en canto de órgano, un villancico" castellano cuyo estribillo y primera glosa rezan:

¿Para qué comió
la primer casada,
para qué comió
la fruta vedada?
La primer casada,
ella y su marido,
a Dios ha traído
en pobre posada,
por haber comido
la fruta vedada.

Por variados testimonios sabemos que el gusto indígena también favoreció la ejecución y composición de villancicos. Para fortuna nuestra, algunas de esas composiciones, singulares muestras de mestizaje entre formas e ideas indígenas y europeas, se nos han conservado.

Sirvan como ejemplo las dos chanzonetas marianas en náhuatl del llamado Códice Valdez, la primera de las cuales, escrita a cinco voces, canta:



Portada de *Invndación Castálida* de Sor Juana Inés de la Cruz

Sancta María yn ilhuicac cihuapille tinatzin
dios yn titotempantlatocantzin.
Ma huel tehuatzin topan ximotla tolti
yn titlaconhuarimen.

(Reina celestial, madre de Dios, abogada nuestra, ruega por nosotros los pecadores).

Todavía en el siglo XVI, compusieron villancicos, chanzonetas, ensaladas y letras divinas, dos escritores que merecen recordarse especialmente: Pedro de Trejo (1534-¿?) y Hernán González de Eslava (1534-1601?) Los villancicos de este último son producto de un poeta de sensibilidad superior y amplio conocimiento de la tradición. Copiamos a continuación un fragmento de su *Ensalada de las adivinanzas*:

Generosa compañía,
al qué es, qué es y qué es juguemos,
porque todos nos holguemos
pues es noche de alegría.
Comenzá;
si quisieréis, preguntá
que todos estos señores
monacillos y cantores,
cada cual responderá.
-¿Qué es cosa y cosa,
entra en el mar y no se moja?
-Ese es el sol, pienso yo.
-Es la Virgen celestial
que en el mar del mundo entró
y la culpa no la mojó
del pecado original.

Si en el Siglo XVI y en los primeros lustros del XVII los villancicos novohispanos, siguiendo la general costumbre hispánica, se intercalan en autos, coloquios y novelas, desde mediados de este último siglo, y hasta bien entrada la segunda mitad del siguiente, las principales iglesias del virreinato van a engalanar las fiestas solemnes -tanto del propio del tiempo como del propio de los santos, y aún ciertos otros actos como alguna profesión de religiosa o la dedicación de un templo- con la composición de nuevos villancicos. La publicación de sus textos -a la manera de libretos de ópera- tomó proporciones desmesuradas. En un periodo en el que la escasez de papel era tal que impedía la publicación de obras científicas capitales, sorprende ver la cantidad de folletos que divulgan villancicos de poetas no siempre de primer orden.

Pero si ciertamente el fervor por la composición de villancicos se manifiesta a veces en mediocridades, no es menos cierto que en el otro extremo del espectro, brilla refulgente la aportación al género realizada por sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Una breve aproximación a sus villancicos ilustrará con precisión algunos aspectos de su práctica en Nueva España.

Entre 1676 y 1691, sor Juana compuso doce secuencias completas de villancicos, cada una formada por ocho, nueve o más poemas, además de algunas otras letras sagradas para diversas ceremonias. Si a esto añadimos los diez juegos de villancicos atribuibles a ella con toda probabilidad, resulta que el villancico es la especie poética cultivada con mayor asiduidad por sor Juana y la que más beneficios económicos le reportó. Sus villancicos estaban destinados principalmente a las catedrales de las diócesis más importantes del virreinato: México, Puebla y Oaxaca, donde el maestro de capilla en turno se encargaba de poner en "metro músico" tales poemas.

La composición de letra y música era indispensable para la realización de la espectacular fiesta religiosa destinataria de los villancicos; no menos necesario era el aparato que la hacía posible. Todo un conglomerado de músicos, cantores, decoradores, utileros, impresores y administradores intervenía en la fiesta. Era sufragado por los fondos de rentables fundaciones que habían instituido -seguramente- la piedad y ostentación de adinerados personajes.

Toda una serie de convenciones musicales, poéticas y litúrgicas estaba ya establecida en época de sor Juana. A nuestra Jerónima le hubiera sido difícil modificar esquemas; lo que sí realiza es insuflar a estas arcaicas formas de una gracia y elevación notables. Sus villancicos se interpolan en los Maitines y en algunos casos en la Misa. Cada secuencia está dedicada a un santo en particular y los villancicos que la forman distribuidos en los tres nocturnos usuales en este servicio.

Si consideramos la serie como una pequeña obra dramática, cada villancico cumple la función de una escena separada en el curso de la acción. Los villancicos del primer Nocturno pregonan el tema, convocan al público y establecen el escenario. Así lo hace esta concisa seguidilla de la fiesta de Santa Catarina en 1691:

¡Oigan oigan, que canto
de dos gitanas
los contrapuestos triunfos
que Egipto enlaza!

Normalmente uno de los villancicos en el segundo Nocturno, o en el tercero, se denomina jácara. Se trata de un villancico narrativo. Escrito en el lenguaje de los jaques -los valentones y pícaros- describe con detalle las proezas y hazañas del santo que está siendo rememorado. La ensalada o ensaladilla, colocada en la parte final de la secuencia, es un extenso poema constituido por una mezcla irregular de versos y estrofas. Salpimentada con bailes y coloquiales estribillos de tipo dialectal, en ella intervienen varios caracteres que representan los distintos grupos étni-

cos o tipos populares de la abigarrada sociedad hispana de la época. Así, "al son de un calabazo", un negrillo cantará un puerto rico:

¡Tumba, la-lá-la; tumba, la-lé-le;
que donde ya Pilico, esclava no quede!

¡Tumba, tumba, la-lé-le; tumba, la-lá-la,
que donde ya Pilico, no queda esclava!

o un indígena, "en una guitarra", cantará "un tocotín mestizo de español y mejicano":

Los Padres bendito

tiene on Redentor;

amo nic neltoca

quimati no Dios.

(...)

yo no lo creo,

lo sabe mi Dios).

No faltará el vizcaino que en su castellano con acento vascuence propondrá el siguiente estribillo:

¡Ay, que se va Galdunái

nere Bizi, guzico Galdunái!

(¡Ay, que se va, estoy perdido,

mi vida! ¡Estoy del todo, estoy perdido!),

o el payo mexicano que, con "solemne pompa", entona:

Dios te bendiga, ¡qué linda

hoy a ver a Dios te vas!

Cierto que me has parecido

lámina de Michoacán.

No cabe duda, el plato fuerte para el público lo constituían estas ensaladas que estratégicamente remataban la pieza con un poco de bufonería.

Por desgracia, la música de los villancicos de sor Juana está actualmente perdida. No obstante sabemos que cuatro compositores, maestros de capilla todos ellos, pusieron en música sus textos: Joseph de Agurto y Loaysa, su más estrecho colaborador, Miguel Mateo de Dallo y Lana, Mateo Vallados, y Antonio de Salazar, sin duda el más talentoso del grupo.

El villancico musical del siglo XVII en todo el mundo ibérico -dejando a un



Retrato de Sor Juana por Juan de Miranda

lado características locales y aquellas pertenecientes a subgéneros— podría describirse en términos generales como sigue: su textura cubre una amplia gama, de la voz sola a coros de seis a doce voces. El acompañamiento incluye obligatoriamente un instrumento para el bajo continuo —órgano generalmente— y multitud de instrumentos opcionales de aliento y cuerda que doblan las voces. El esquema formal básico consta de un estribillo normalmente cantado por una, dos o tres voces; le sigue una responsión o respuesta coral; a continuación se cantan las coplas por un solista y se vuelve al estribillo o a la responsión para repetir el ciclo o finalizarlo. En buena medida, las dos novedades técnicas del periodo, están presentes en el villancico: el procedimiento *concertante*, tal como puede verse por el juego entre solista(s) y coro, y la policoralidad, es decir, el empleo de dos o más coros que se mezclan y dialogan entre sí.

Por lo que se refiere al acompañamiento, es nuevamente sor Juana quien nos da pie para, especulando un tanto, intentar reconstruir las prácticas del periodo. En un estimable y delicioso villancico correspondiente al tercer Nocturno de los Maitines de la fiesta de San Pedro en 1691, sor Juana menciona quince instrumentos que formarían parte del grupo acompañante. Citamos el villancico *in extenso* por su alto valor documental y porque en ningún resumen puede hacer justicia a tan singular poema. (Los subrayados señalan los instrumentos):

—¡Qué bien la Iglesia Mayor
le hace fiesta a su Pastor!
Oíd los repiques: veréis cómo dan:
¡Tan tan, talán, tan, tan!
Oíd el *clarín*:
¡Tin tin, tilín, tin, tin!
—Mejor suena la *trompeta*,
el *sacabuche* y *corneta*,
el *órgano* y el *bajón*.
—¡Jesús, y qué confusión!
Con los repiques que dan,
templar no puedo el *violín*.
—¡Tan tan, talán, tan, tan!
—¡Tin tin, tilín, tin, tin!

De Pedro el sacro día,
para más lucimiento,
uno y otro instrumento
forma dulce armonía:
suene la *chirimía*
y acompañe el *violín*.
—¡Tin, tilín, tin, tin!
Porque el rumor se escuche,

retumbe la *trompeta*,
gorjee la *corneta*
y ayude el *sacabuche*:
una con otra luce,
voces que entrando van:
—¡Tan, talán, tan, tan!
rechine la *marina*
trompa, con el *violón*:
déles tono el *bajón*
y el eco que refina
la *guitarra*, que trina
apostando al *violín*:
—¡Tin, tilín, tin, tin!
El *tenor* gorgoree,
la *vihuela* discante,
el *rabelillo* encante,
la *bandurria* vocee,
el *arpa* gargantee,
que así el rumor harán:
—¡Tan, talán, tan, tan!

No sabemos si Antonio de Salazar, quien puso música al villancico, siguió con fidelidad las detalladas sugerencias de instrumentación y ejecución, pero podemos permitirnos suponer una estrecha colaboración entre poeta y músico y confirmar así el carácter colectivo de la creación de estos cantares. Lo que el villancico confirma, sin discusión, es la especial sensibilidad musical de nuestra monja.

Salpicados aquí y allá, en sonetos, romances y sobre todo en villancicos, encontramos muestras de una erudición musical poco acostumbrada en otros poetas. Por ejemplo, el famoso romance dirigido a la Condesa de Paredes es una extensa y docta confesión sobre la composición —por la propia Sor Juana— de un tratado musical titulado *Caracol*. Basados en este tipo de alusiones y en algunos datos más o menos fehacientes, ciertos biógrafos han exagerado la magnitud de las actividades musicales de sor Juana. Existe quien la ha hecho compositora. Menéndez Pelayo escribió que “quizá ella puso en música algunos de sus villancicos”. Tal aseveración no es verosímil; nuestra monja no fue precisamente una profesional de la música. En cambio, por su espíritu eminentemente intelectual y curiosidad insaciable, tuvo al menos intereses teóricos y filosóficos en música y la posibilidad de acceder a lo mejor del conocimiento musical que le permitían su tiempo y circunstancia.

De la biblioteca de la jerónima, aún sobrevive su personal copia —con insignificantes apostillas— de *El melopeo y maestro*, el enciclopédico tratado de Pedro Cerrone (1560-1625), quien sirviera en las capillas de Felipe II y Felipe III. Una de las sabias figuras admiradas y estudiadas por sor Juana fue el eminente jesuita Atha-

nasius Kircher (1601-1680). Aunque no contamos con evidencias contundentes, es claro que la madre Juana estaba familiarizada y utilizó los tratados musicales del polígrafo alemán. Otras obras musicales pudieron también formar parte de su biblioteca. Hacia 1680, la librería de Paula Benavides era la más importante de la ciudad de México. El inventario de las existencias de dicha librería, realizado en 1683, muestra dos títulos valiosos y sugestivos: el *Arte de canto llano* (Madrid, 1648) de Francisco Montanos y *El porqué de la música* (Alcalá de Henares, 1672) de Andrés Lorente. Según el padre Calleja, sor Juana ejerció labores de enseñanza musical dentro del claustro. ¿Acaso estos tratados fueron empleados en su magisterio?

Para la generación siguiente, la del notable discípulo de Salazar, Manuel Zumaya, el villancico, si bien conserva los esquemas formales básicos, se convierte en el equivalente hispánico *-mutatis mutandis-* de la cantata italiana. Conformado por recitativos y arias, penetrado de la cuidada factura melódico-armónica napolitana y utilizando un acompañamiento orquestal, el villancico vivirá su última esplendorosa etapa musical.

Aunque en algunos archivos mexicanos encontramos villancicos fechados en los últimos años del siglo XVIII, el género decae paulatinamente cuando las tendencias de la Ilustración van ganando terreno en la mentalidad de clérigos, poetas y músicos. No es necesario recordar aquí las múltiples críticas contra los excesos de la música en los templos; son bien conocidas. En todo caso, su influencia ocasiona un repliegue del villancico y propicia, sin proponérselo, un proceso de folklorización que llega hasta hoy. ¿Acaso los clásicos y neoclásicos *-feroces críticos del villancico-* produjeron obras que estéticamente puedan compararse? Creemos que no.

Bibliografía

- FRENK ALATORRE, Margit. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid, Castalia, 1978. 339 pp.
- MENDEZ PLANCARTE, Alfonso, ed. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz. II: Villancicos y letras sacras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952. 530 pp.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982. 631 pp.
- SANCHEZ ROMERALO, Antonio. *El villancico*. Madrid, Gredos, 1969. 615 pp.
- STEVENSON, Robert. *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkeley, University of California Press, 1974. 194 pp.

LA CATÁSTROFE: ANÁLISIS DEL TERCER ACTO DE WOZZECK



ANA LARA Y LUIS JAIME CORTEZ

"Cuando decidí escribir una ópera, no tenía otro plan que el de dar al teatro lo que es del teatro. Es decir, escribir la música de tal manera que nunca se desviara de su papel de seguidora del drama"

Alban Berg.

INTRODUCCIÓN

La ópera *Wozzeck*, escrita por el compositor vienés Alban Berg en la segunda década del siglo, es, junto con *Don Giovanni*, una de las más sorprendentes culminaciones de la música. Su perfección formal, su orquestación parecida a las pasiones humanas, su terrible dramatización de la voz, hacen de ella un momento privilegiado de eso que no sin indiferencia llaman historia de la música.

Analizar una obra de esta magnitud es más que un reto: es una decisión que, al establecer una perspectiva, acepta una pérdida. Explicar una obra de esta naturaleza es un fracaso lúcido, en el mejor de los casos.

No pretendemos hacer un análisis exhaustivo. El lector debe ver en nuestro breve trabajo un simple estudio de la relación entre la música y el drama¹ (en el sentido más sencillo de estas dos palabras).

Dirigimos nuestra atención hacia un punto muy específico: el tercer acto: *La catástrofe*. Es aquí donde se nos revela el destino de los personajes.

¹ El libreto está basado en el "Woyzeck" de Büchner. Escrito por el mismo Alban Berg, mejora sensiblemente la versión original.

Para leer este ensayo es preferible conocer la ópera y consultar la partitura constantemente. Nuestro intento ha sido dibujar una especie de mapa del tesoro.

Para empezar, presentamos un bosquejo del tercer acto:

- ESCENA 1. Lectura de la Biblia.
 Invención sobre un tema (siete variaciones y fuga)
- ESCENA 2. Muerte de María
 Invención sobre una nota (si)
- ESCENA 3. En la taberna
 Invención sobre un ritmo
- ESCENA 4. En el lago (muerte de Wozzeck)
 Invención sobre un acorde
- INTERLUDIO. Invención sobre una tonalidad (re menor)
- ESCENA 5. Los niños
 Invención sobre un ritmo regular en octavos

II

ESTUDIO DE LA ESCENA I.

María, sentada a la luz de una vela, hojea la Biblia y lee. Su hijo está cerca de ella. María busca y encuentra en el texto bíblico alusiones a su situación interior. Está escrita sobre la forma de un tema con siete variaciones que resuelven en una fuga.

El tema está formado por dos partes que se oponen violentamente (Ejemplo 1).

La parte A gira en torno a las escalas natural y melódica de sol menor. Son sus intervalos característicos la cuarta y las terceras y segundas mayores y menores (que además representan los intervalos básicos de todo el acto último). Sus valores rítmicos son largos, en tiempo lento.

La parte B contrasta agudamente con A. El movimiento rítmico se incrementa, se alcanzan registros más agudos, se abandona el procedimiento contrapuntístico, la orquestación cambia completamente: todo ello de un compás a otro. El intervalo más importante es la segunda menor, que es usado tanto vertical como horizontalmente. Además contiene un tritono.

La lectura de la Biblia, que María realiza en voz alta, está relacionada permanentemente con A: la partitura indica *Gesprochen* (hablar). Las expresiones de María dependen siempre de B; la partitura indica *Gesungen* (cantar, que en este caso resulta un canto dolorido).

La parte A es más precisa que la parte B, que más bien es reconocible por el ambiente creado con las segundas menores y el ritmo agitado. Tratamiento del texto de la primera escena completa (Ejemplo 1).

DRITTER AKT / ACT THREE

Vorhang auf. - 1. Szene Mariens Stube (Es ist Nacht, Kerzenlicht)
 1st Scene Marie's room (It is night. Candle-light)

Marie *allein, sitzt am Tisch und blättert in der Bibel.*
alone with her child, is sitting at the table, turning the pages of the Bible

Das Kind in der Nähe
The child near Marie

THEMA
 Grave (♩ = 56)

1 Solo Violine*) m.D.
 1 Solo Viola*) m.D.
 1 Solo Violoncello*) m.D.

Dieser 1. Takt (Vorhang) entspricht den letzten zwei 3/4 Takten des zweiten Aktes.
 Dieser 2. Takt (mit Couronne) entspricht den dritten und vierteletzten 3/4 Takten (mit Couronne) des zweiten Aktes.

1.Fl.
 1.Kl. in B
 1.Hr. in F m.D.
 Marie
 Solo 1.Vl. m.D.
 Solo Vla m.D.
 Solo Vcl. m.D.

liest darin *and reading*
p

(gesprochen) Und ist kein Be-trug in sei-nem Mun-de er-fun-den wor-den...
 (parlanto) and out of His mouth there came forth nei-ther de-veil nor false-hood

rit.

*) Diese 4 ersten Solisten (Viol., Viola und Vcl.) und der 2. Solo Violinspieler und 1. Kontrabassist behalten während der ganzen Szene den Dämpfer auf. Alle übrigen Streicher durchwegs ohne Dämpfer.

a tempo, ma appassionato rall. - - -

1. Fl.
 3. A. Kl. in Es
 1. Kl. in B
 1. 2.
 Fg.
 3.
 Org.

1. Hr. in F m. D.
 1.
 Trp. in F m. D.
 3.

gesungen
 singing
 poco f

Herr = Gott, ... Herr = Gott! Sieh mich nicht an!
 Lord = God, ... Lord = God! Look not on me!

a tempo, ma appassionato rall. - - -

Solo m. D.
 1. VI.
 d. Übrig. o. D.
 2. VI. o. D.
 Solo m. D.
 Via
 d. Übrig. o. D.
 Solo m. D.
 Vic.
 d. Übrig. o. D.
 Kb. o. D.

TEMA

A

“Y en su boca no había
falsedad alguna...”

B

SEÑOR, SEÑOR, no me mires

VAR. I

“Y los fariseos trajeron
a una mujer que vivía en
adulterio...”

Jesús le dijo: ‘Tampoco yo
te condeno,

VAR. II

Ve, y no peques más’ “

¡SEÑOR! ¡DIOS!

VAR. III

El niño me rompe el
corazón. ¡Vete!

VAR. IV

¡Que se muestre al sol!

¡No, ven, ven aquí!
¡Acércate!

VAR. V

‘ Había una vez un pobre
niño y no tenía padre
ni madre, todos
estaban muertos

y no tenía a nadie en el
mundo, y tenía hambre y
lloraba día y noche.

VAR. VI

Y como no tenía a nadie
en el mundo...”

Franz no ha venido, ni
ayer ni hoy...
¿Qué hay escrito María
Magdalena?...

VAR. VII

FUGA

“Y empezó a lavar sus pies
y a besarlos y a lavarlos
con lágrimas y a ungrirlos
con aceites”.

¡SEÑOR! Necesito ungrir
tus pies. ¡SEÑOR, tuviste
misericordia de ella,
ténme misericordia!

VARIACION 1. María únicamente lee la Biblia. Por tanto, no hay ningún contraste pronunciado entre A y B.

VARIACION 2. Volvemos a encontrar el agudo contraste entre las dos partes, que han sido reducidas a un compás cada una. Cada vez que María dice “Señor

Dios" ("Herr Gott"), ya desde el tema, alcanza una nota mucho más aguda, y al alcanzarla, como fatigada del esfuerzo, desciende una segunda menor, solo para dar otro salto ascendente, más angustioso aún.

VARIACION 3. La parte A ocupa los tres primeros compases, y la parte B, haciendo elisión con ella, ocupa hasta el séptimo. Aparece un nuevo ritmo que verticalmente se apoya en segundas menores y, horizontalmente, en cuartas. La relación entre estas dos coordenadas se logra por medio de terceras menores. En la parte A María no interviene.

En B la voz hace lo mismo que el arpa y termina en un si bemol que identifica a María cuando habla de sí misma (hecho que puede notarse desde la presentación del tema).

El tema aparece transportado una segunda menor abajo del tema original. VARIACION 4. La parte A es reducida a dos compases. Los valores rítmicos disminuyen y son los mismos durante toda la variación, por lo que A tiene aquí el carácter de B. Esto se ve reforzado por la voz de María, quién habla en lugar de leer. La única diferencia es que en A los instrumentos que no llevan el tema oscilan entre el sol y el si bemol, mientras que en la parte B van configurando el tema.

Arrepentida de haber golpeado a su hijo (Var. 3), María lo llama y se acerca cantando una melodía en intervalos de cuarta. Al hacerlo, el ritmo va paulatinamente reteniéndose... y cuando dice "ven"... ("Komm Zumir") llega una vez más al si bemol.

VARIACION 5. En la variación cinco se resuelve la tensión de la anterior en un sorprendente acorde de fa menor.

Aparece el tema transportada una segunda menor descendente, en relación con la variación 3.

Aunque María no lee, no habla ella misma: está contando un cuento.

Por ello, el carácter de toda la variación es de A, aunque puedan observarse elementos de B.

En esta escena María relata, sin saberlo, la historia de su hijo.

VARIACION 6. La primera parte es la continuación tanto tímbrica como de carácter de la variación 5, y es hasta aquí que María termina su relato.

En B vuelve a sentirse el contraste abrupto con A: se inicia cuando María vuelve a la realidad (dice: "Franz no ha venido, ni ayer ni hoy")

VARIACION 7. Está construida únicamente con elementos de B.

María pregunta: "¿Qué hay escrito sobre Magdalena?", y llega a su nota más baja.

Es de notarse que María hace la pregunta con una entonación descendente, que contradice la entonación natural que el *habla* da a las preguntas.

Al mismo tiempo, los instrumentos van alcanzando gradualmente una nota más aguda.

FUGA. María continúa leyendo la Biblia y expone, con su voz solitaria, el primer sujeto de la fuga, que es la parte A del tema (Ejemplo 2).

El movimiento se suspende. Se expone entonces el segundo sujeto, parte B del tema (Ejemplo 3).

FUGA
Tempo I (♩ = 56)
liest (mit etwas Gesangstimme)
she reads

Maria: Und knie-te hin zu sei-nen Fü-ßen und wein-te und küß-te sei-ne Fü-ße und
"And fall-ing on her knees be-fore Him and weep-ing, she kiss-ed His feet and washed them, and

Solo 1. Vl. m. D.
Solo 2. Vl. m. D.
Solo Vla. m. D.
Solo 1. Vl. m. D.
Solo 2. Vl. m. D.
Solo Vla. m. D.
Solo 1. Vl. m. D.
Solo 2. Vl. m. D.
Solo Vla. m. D.
Solo Kb. m. D.

Griffbrett
rit.
Dpf. ab
Dpf. ab
Dpf. ab
Griffbrett

55

netz-te sie mit Trä-nen und salb-te sie mit Sal-ben...
washed them with her tears, — an-oint-ing them with oint-ment...

Hacia el final de esta exposición, María alcanza la mayor tensión vocal de la escena. Empezamos a escuchar entonces en la orquesta el primer sujeto. Este nos conducirá al interludio, que es el cuerpo de la fuga.

En el interludio escuchamos simultáneamente, por vez primera, las dos partes del tema. Es el momento de mayor dramatismo de toda la escena: la orquesta nos dice que la situación interior de María y el texto bíblico se han unido en un instante de gracia.

Pero la duda de la vida retoma su curso. La eliminación del tema se efectúa rápidamente: primero con una figura cromática descendente (donde reconocemos el ambiente del lago); luego, con rápidas figuraciones cada vez más lejana del tema. La orquestación se aclara, se llena de luz. Hay en ella algo irreal, infantil.

Repentinamente, bajo la orquesta, muy lejos, se escucha una nota. Una nota

absolutamente extraña, negra. Es una aparición, un sí profundamente grave. Parece decir: de la experiencia del amor surge la experiencia de la muerte. El momento ha llegado, el momento invisible que una vida y destino.

ESTUDIO DE LA ESCENA II. Muerte de María.

Tiene lugar en el bosque, cerca de un lago.

Es una invención sobre una nota: sí.

El sí, última nota de la gama de Do, puede tener, dentro de un simbolismo sonoro, el sentido de un límite, de un extremo infranqueable. Sin duda es por eso que ha sido elegida para dar la significación más subterránea de toda la ópera. La nota se encuentra en todos lados, existe en todos los instantes... Es un sonido inmutable, fijo: el sonido sagrado. El sí es la imagen misma de la muerte.

María la evita siempre. Para Wozzeck, por el contrario, esta nota es una obsesión. Llega a ella, por ejemplo, en las siguientes frases: "no debes seguirte lastimando los pies"; "y tan oscuro"; "qué dulces labios tienes, María"; "nada"; "como un acero ensangrentado"; "muerte".

Un momento especialmente importante se da en el compás 96 (Ejemplo 4).

Con la orquesta en silencio, escuchamos la voz de Wozzeck que dice: "nada". Enseguida se escucha el sí por vez primera en las cuerdas. Un compás más tarde, María dice: "¡Qué roja está la luna!" y Wozzeck responde: "como un acero ensangrentado".

Termina su frase en un sí natural, y decide sacar el cuchillo, al que María alude con el intervalo de tercera menor. Ella se resiste a cantar el sí: su voz gira en torno a él.

"¿Qué quieres?", pregunta María, alarmada (describe nuevamente el intervalo de tercera). "Yo nada, María. Ni tampoco ningún otro", contesta Wozzeck, que en este momento alcanza su registro más agudo, y las voces de él y de María están

Es el ruido que escuchan el doctor y el capitán al acercarse al lago, y que, al morir Wozzeck, desaparece poco a poco.

INTERLUDIO. En este interludio aparecen claramente los temas del doctor, el capitán, el Tambor Mayor, y, hacia el final, el de Wozzeck.

Berg logra una síntesis de los principales elementos de la ópera, como si la historia ya hubiese terminado y sólo nos quedase su recuerdo.

La presencia de María no es evidente en este último interludio.

Los tonos enteros del principio nos recuerdan a Wozzeck, y no es casual que el final del interludio sea similar a su principio.

El último motivo del tema del doctor se convierte en el primero del tema del capitán, y, al enlazarlos, Berg enfatiza el hecho de que ambos habían estado siempre relacionados.

El tema del Tambor Mayor conduce al punto de mayor tensión del interludio, y resuelve en el tema de Wozzeck.

En el último compás escuchamos un acorde de re menor (con novena), con el cual Berg hubiera podido terminar la ópera; pero, cuando pensamos que ese acorde es el último, un *glissando* nos conduce sorpresivamente a la escena final.

ESCENA V. Los niños. La última escena resuelve la forma en un final abierto que rompe los límites de la ópera con la realidad.

Esta basada en una figura rítmica regular en 12/8, que le otorga una fluidez particular a la invención, en forma de movimiento perpetuo.

Esta homogeneidad rítmica produce un efecto psicológico particular: coloca a la escena en un plano distinto, pues el resto de la ópera se distingue por una complejidad rítmica permanente que aquí se abandona.

La orquestación también se hace muy clara en esta escena y se construye básicamente sobre los colores de la celesta y de los alientos. Las cuerdas funcionan sólo como apoyo, y toman gradualmente importancia (cuando uno de los niños dice "¡Oye! Tu madre ha muerto").

Cuando los niños hablan de María, la orquesta recuerda las segundas menores descendentes, formando armonías por cuartas (que es una manera de ligar el canto de juego del hijo de María con el recuerdo de ella).

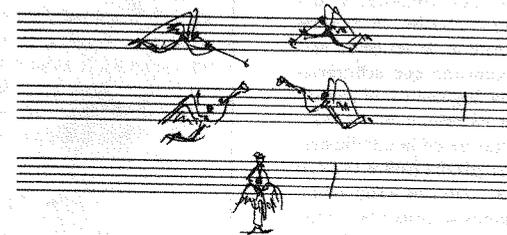
El tema de los niños también está formado básicamente por cuartas, y permanece envuelto en el ritmo general de la invención.

Al final de la ópera, el hijo de María está indeciso entre ir, o no, al lago: Berg interpreta este titubeo con la siguiente indicación: (rit...acc...rit...acc...), que acaba cuando el niño decide ir.

Lo último que escuchamos es una figura estática en los alientos y la celesta, simultáneamente con las quintas de las cuerdas.

Como la *Suite lírica*, la ópera no termina: cesa.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Graciela Paraskevaïdis

Se cumple este año el 150. aniversario de la desaparición física de Juan Carlos Paz (Argentina, 1897 ó 1901-1972), compositor, teórico, pionero de la música contemporánea.

En la Argentina, su figura —siempre polémica y controvertida— es homenajeada diversamente, también con dos publicaciones. En primer lugar, la edición póstuma del volumen II de sus "*Memorias (Alturas, tensiones, ataques, intensidades)*" por Ediciones de la Flor (la misma editora del volumen I) y "gracias al generoso aporte de la Fundación Antorchas y de la comisión 'Amigos de Juan Carlos Paz'".

Para el que haya leído el volumen I, abrir este segundo con la avidez, curiosidad y satisfacción con que se devoró el anterior, conducirá indefectiblemente al desencanto. No se indica si se trata de una selección a posterior y quién la realizó, o si —tal como está— fue armado por Paz. En todo caso, habría más de un párrafo, más de un aforismo, más de alguna consideración pasajera que el propio maestro —en sus esplendores mordaces

y críticos— hubiera filtrado y alejado de este conjunto, con su proverbial rigor y exigencia.

El segundo homenaje bibliográfico se titula "*Cartas a Juan Carlos Paz*", selección y traducción de Lucía Maranca, edición de la Agrupación Nueva Música, Buenos Aires, 1987. Maranca es cantante, pianista y pedagoga, y se ha especializado en música contemporánea. Actualmente es la presidente de dicha Agrupación, de la que —habiendo sido su fundador en 1937— Paz se alejara antes de su muerte.

De tener la posibilidad de hojear esta publicación, el maestro se estremecería (y no precisamente de orgullo). Veamos sólo algunos detalles para fundamentarlo. La lista de los corresponsales reúne una cantidad importante (seguramente son muchos más) de nombres vinculados al quehacer musical, pero la confesión del listado y de los datos biográficos complementarios adolece de varios errores, poco aceptables hasta para el diletantismo criollo. Ausente un mínimo de rigor metodológico en el caos alfabético y cronológico y presente un número de erratas serias: Karl Wiener (por Wiener), cuya firma es, sin embargo, reproducida —sin errores— en la carátula; la fundación del Grupo Musical Viva (uno de los núcleos más fermentales de vanguardia musical en nuestro continente) por Hans-Joachim Koellreutter en 1939, figura como si hubiera tenido lugar en Berlín, siendo que este compositor debió emigrar

al Brasil debido a la persecución política de los nazis. Desde el Brasil entabló una estrecha relación con Paz, documentada por una frondosa correspondencia mutua. En el contexto de lo poco citado de Koellreutter en este volumen, se detecta otra errata importante: Zhdaov, en lugar de Zhdánov. En cuanto al criterio de selección empleado, se ignora el mecanismo que arbitrariamente tijeretea aquí y allá fragmentos de una sin duda frondosa y jugosa correspondencia, para tratar sólo de dejar constancia de la administración y respeto de que Paz gozaba (sobre todo en el exterior), pero cercando contextos y suplantándolos con demasiados puntos suspensivos, y repitiendo apologías que, por previsible, sólo logran saturar la información.

Es triste comprobar aquí la presencia de lo que el propio Paz combatió toda su vida: la falta de seriedad y de rigor. Estas actitudes traicionan una y otra vez la existencia de nuestros verdaderos creadores y estudiosos. Entre ellos, y desde lejos, Paz sonríe, burlescamente a sus homenajeados.

Montevideo, Agosto 1987



MURIÓ MORTON FELDMAN

Ha muerto uno de los más destacados compositores del siglo XX (véase el artículo que el compositor argentino Mariano Etkin le dedica en este número). Morton Feldman tenía 61 años y falleció en Buffalo, Nueva York, víctima de cáncer. John Cage definió a Feldman como un "extremista poético". Pocos compositores de nuestro tiempo han realizado ejercicios tan radicales para lograr una música contemplativa; sin embargo, Morton Feldman no sólo se empeñó en lograr sonidos idóneos para la meditación, sino que compuso obras para despertar, alertar, sobresaltar a los espectadores, como su segundo *Cuarteto para Cuerdas*, estrenado recientemente en Toronto por el Cuarteto Kronos.



Juan Carlos Paz

SEGUNDO CENTENARIO DE DON GIOVANNI

El tema del don Juan fue tratado por Tirso de Molina, Moliere y José Zorrilla, pero sin duda alcanzó su cima con la ópera de Mozart, sobre el libreto de Daponte (corregido, según se rumora, por Giacomo Casanova). Como es natural, los 200 años del estreno de *Don Giovanni* acarrearán toda suerte de homenajes. En México, el teatro de Bellas Artes se abarrotó para ver la deslumbrante interpretación del grupo teatral Divas, bajo la dirección de Jesusa Rodríguez. En Salzburgo, el festival tradicional contó con Herbert von Karajan, y el contrafestival con Jesusa y sus Divas. Praga no se podía quedar al margen de los festejos, no sólo porque fue la ciudad que mejor trató a Mozart en vida, sino porque ahí se estrenó *Don Giovanni*. El 29 de octubre, doscientos años después del estreno, se inició una serie de festejos encabezada por la Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Claudio Abbado. Doscientos años después, Mozart goza de cabal salud.

DA CAPO EN EL CERVANTINO

El grupo de música contemporánea Da Capo, que ya rebasó los cinco años de existencia, presentó en el Festival Cervantino obras de Federico Ibarra, Joaquín Gutiérrez Heras, Mario Lavista, Kazimierz Serocki, Max Lifchitz y George Crumb. El concierto tuvo lugar el 21 de octubre en el Templo de San Diego y significó una importante presencia de la música del siglo XX en la XV edición del Festival Cervantino.

OTRO BORGES DESTACADO

Por si no nos bastara con el inmenso Jorge Luis Borges y el excelente pintor Jacobo Borges, ha aparecido un compositor de talento que responde al nombre de Joaquín Borges. Lo primero que sorprende (y nos hace sentir culpables) es que este Borges es mexicano y no sabíamos de su existencia. Ya en 1981 había obtenido un premio de composición en Viena y en 1983 una Mención honorífica en el Concurso Musical Reina Sofía, de España. Ahora, Joaquín Borges se alzó con la quinta edición del Premio de Composición de Ópera y Ballet organizado por el Ayuntamiento de Ginebra y la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. El jurado estuvo presidido por Hugo de Waart, director de la Orquesta de la Suisse Romande. Joaquín Borges estudió en Viena y se ha especializado en obras para zarzuela y teatro musical. Actualmente dirige a su propia orquesta en la comedia Robinson Crusoe. Esperemos que se trate de un director-compositor (clásico y popular) a la Leonard Bernstein. Por el momento *Pauta* lo felicita calurosamente.

JUAN SORIANO PREMIO NACIONAL DE ARTES

El Pintor Juan Soriano, autor de las pautas que ilustran nuestro número 17, recibió, mercedisimamente, el Premio Nacional de Artes. La distinción llega en un momento en que Soriano se encuentra más activo que nunca. Recientemente presentó en Tabasco una nueva exposición y esculpió un toro monumental que se colocará al centro de la laguna Garrido Canaval. *Pauta* felicita al infatigable artista.

ANGELES PAUTADOS

El 29 de octubre (justo en los 200 años de *Don Giovanni*) Carmen Parra, presentó en el Palacio de Bellas Artes su exposición "Ángeles Pautados". Se trata de una muestra de especial interés, no sólo por la calidad de la artista, sino porque está destinada a recordar a la pianista y compositora Alicia Urreta.

HOMENAJE A JULIETA GOLDSCHWARTZ

El Conservatorio Nacional de Música rindió homenaje a la clavecinista Julieta Goldschwartz en el noveno aniversario de su fallecimiento. Del 9 al 11 de diciembre se celebraron conciertos en el auditorio "Silvestre Revueltas" con la participación de los clavecinistas Dulce María García, Pablo Esteban Rosenbluth, Miguélina Valdez, Agueda González, Manuel Gómez, Blanca Lara, Lidia Guerberof y Lucero Enríquez. Excelente manera de recordar a una interprete excepcional.

La música no tiene dueño. Pues los que van a ella no la poseen nunca. Han sido primero por ella poseídos, después iniciados. Yo no sabía que una persona pudiera ser así, al modo de la música, que posee porque penetra mientras se desprende de su fuente, también en una herida. Se abre la música sólo en algunos lugares inesperadamente, cuando errante el alma sola se siente desfallecer sin dueño.

María Zambrano, *Diótima de Mantinea* (1979)

LIBROS

Juan Arturo Brennan

Con singular dedicación, el CENIDIM continúa llevando a cabo sus proyectos de publicaciones, y nos ha hecho llegar las tres últimas. La primera de ellas es una recopilación de textos de José Antonio Alcaraz, agrupados bajo el título de *...en una música estelar*, que debe ser una cita de López Velarde, poeta que ya ha dado títulos a obras anteriores de Alcaraz. Los textos recogidos en este libro provienen de dos fuentes: notas de programas escritas por el autor para diversos conciertos (varias de ellas para estrenos), y notas discográficas. Lo fundamental de esta recopilación es que todos los textos se refieren a obras de compositores mexicanos, y es bien sabido que textos de este tipo no abundan en nuestro medio. Dieciséis compositores, desde Ricardo Castro hasta Federico Alvarez del Toro, están representados en el libro de Alcaraz. Ahí está Miguel Bernal, y Julián Carrillo antes y después del microtonalismo, y Galindo, Huízar, Cosío y Catán. El autor dedica especial atención a la música de Manuel Enriquez, Julio Estrada, Rodolfo Halffter y Federico Ibarra, a quienes define, a través de los textos, como pilares fundamentales de nuestra música contemporánea. Como suele suceder en casi todo aquello que Alcaraz escribe, no falta la vocación de lo heterodoxo, que en este caso se hace manifiesta en la incursión de Sergio Cárdenas y Luis Herrera de la Fuente como compositores. Lo que unifica los textos de este libro es el hecho de que cada uno se refiere concretamente a una obra específica del compositor en cuestión: no hay ensayos generalizadores ni digresiones globales. La concreción misma del modo de abordar los textos convierte a esta recopilación en una interesante especie de guía a la música mexicana de concierto, cosa que no deja de ser interesante si se considera que existen muchísimos textos de este tipo publicados en otras lenguas al respecto de los grandes compositores europeos. Las notas de Alcaraz tienen una virtud especial: no son meramente descriptivas, sino que incluyen el ámbito crítico indispensable para este tipo de trabajo. Están redactadas en el peculiar estilo del autor, llenas de referencias cronológicas, de citas poéticas y literarias, del tradicional

sarcasmo, de las necesarias puyas a los parásitos de la comunidad musical mexicana y, por supuesto, de las cartas a la tía Cristeta. El mismo espíritu crítico de los textos de Alcaraz invita en ocasiones a la polémica y a la discrepancia, pero ello no es sino un valor positivo de esta recopilación, que se perfila como una interesante adición a la memoria por escrito de nuestra música de concierto.

...en una música estelar

José Antonio Alcaraz
Colección Ensayos No. 5
SEP/INBA/CENIDIM/DIDA, México, 1987

Una de las partes más interesantes del reciente libro de Aurelio Tello sobre Salvador Contreras es la introducción, por cuanto apunta (y acierta) a dar un panorama amplio y a la vez conciso de las condiciones y circunstancias de su investigación y, al mismo tiempo, pone el dedo en algunas llagas de nuestro ámbito musicológico. La primera parte de este estudio sobre Contreras está dedicada a una prolija biografía del compositor, llena de datos interesantes que, en su conjunto, pintan un retrato muy completo del hombre y del músico que, como dato curioso, reprochaba los cursos del lenguaje mientras aprobaba los de solfeo. De la parte biográfica del libro de Tello, se antoja que lo más interesante es la parte dedicada a explorar la posición de Contreras dentro del Grupo de los Cuatro, importante hito en la música nacionalista de México, y la relación del compositor con sus tres colegas: Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Daniel Ayala. Por cierto, no deja de llamar la atención una cita a una nota de época en la que se afirmaba que el más notable de los Cuatro era Daniel Ayala. Como dicen por ahí, tiempo al tiempo...

Después viene el análisis de Contreras como compositor, por épocas y por estilos, con profusión de ejemplos musicales, y una interesante pesquisa musicológica del avance de Contreras al paso del tiempo. De especial interés es el análisis de sus obras más claramente nacionalistas, en particular lo que se refiere a las fuentes y elaboración de sus *Corridos*. La parte que Tello dedica a las conclusiones destaca por el hecho de que el autor logra, a partir de consideraciones particula-

res sobre Contreras y su tiempo, generalizaciones muy válidas para ser aplicadas al medio musical mexicano de hoy. Se aprecia la intención de Tello de dar a su trabajo un enfoque crítico interesante, a partir del cual quedan planteadas cuestiones fundamentales sobre la posteridad, el reconocimiento tardío y otros tópicos similares. La obra, muy bien organizada, termina con el catálogo de las obras de Contreras (muchas de ellas sin estrenar todavía) por orden cronológico y por géneros, y un suplemento gráfico con buenas fotografías y facsímiles de documentos pertinentes a la investigación, además de un buen índice de fuentes. Así, el lector puede consultar, de primera mano, cartas, reseñas, críticas, programas, documentos oficiales y otros papeles sobre Contreras, lo cual hace la lectura del libro mucho más atractiva. Como de costumbre, Aurelio Tello ha utilizado para su texto un estilo sobrio pero no solemne que pone al lector en la posición de receptor de una plática y no de un sermón, posición que otros autores musicológicos han olvidado para desgracia suya y de quienes los leemos.

SALVADOR CONTRERAS: VIDA Y OBRA

Aurelio Tello
Colección de Estudios Musicológicos, No. 1
SEP/INBA/CENIDIM, México, 1987

La tercera publicación del CENIDIM que nos ocupa es un cuadernillo titulado *Sones para violín* que representa el primer esfuerzo de lo que parece ser un interesante proyecto: el empleo de la música tradicional mexicana para fines didácticos específicos. En este caso, el cuadernillo ofrece 32 breves sonos enfocados específicamente para la enseñanza de la primera posición en el violín. Es evidente que el proyecto se ha realizado con atención a cuestiones musicológicas fundamentales, ya que en su elaboración han participado varios especialistas: uno en la investigación (Federico Hernández Rincón), otro en la asesoría técnica del violín (Arón Bitrán) y otro en audiotranscripción y análisis musical (Hiram Dordelly). En la introducción al cuadernillo se mencionan varios elementos importantes del origen del proyecto, el más interesante de los cuales, sin duda, el que se refiere al hecho de que

"Entre los ruidos, empecé a oír fragmentos de una melodía concisa, muy remota... Dejé de oírla y pensé que había sido como esas figuras que, según Leonardo, aparecen cuando miramos un rato las manchas de humedad. Volvió la música y yo estuve con los ojos nublados, complacido por su armonía, convulso antes de aterrorizarme del todo."

Adolfo Bioy Casares

estos sonos contienen elementos rítmicos, melódicos y estructurales que no existen en las composiciones didácticas europeas que se usan tradicionalmente en la enseñanza del violín. Por la forma como está planteado este proyecto, parece ser una auténtica muestra de interés musical nacional, que no nacionalista. Este es el primer volumen de una colección, y es de esperarse que haya continuidad en la serie.

SONES PARA VIOLIN

Cuadernos de Música Tradicional Mexicana, Vol. 1
Federico Hernández Rincón, Arón Bitrán, Hiram Dordelly
SEP/INBA/CENIDIM/DIDA, México, 1986

La casa editora Salvat ha puesto al alcance del público lector una colección de biografías en la que han aparecido alrededor de un centenar de volúmenes. La colección en cuestión ofrece, entre muchas otras, las biografías de algunos compositores: Verdi, Falla, Casals, Beethoven, Wagner, Bach, Mozart, Stravinsky, Mahler. Como suele ocurrir con tales colecciones, se les puede hallar en los lugares más inverosímiles, como en los anaques del supermercado reservados para las revistas de modas y confidencias. Dos de los li-

bro de la serie (Mahler, Wagner) aparecieron, polvosos y olvidados, en un puesto de periódicos de la calle Balderas. A 700 pesos cada uno, se antojaban ofertas imposibles de rechazar. La biografía de Wagner, cuyo autor es Charles Osborne, transita por caminos más o menos conocidos, explorando cronológicamente la vida del compositor y su desarrollo musical. Los capítulos más interesantes del libro son los que Osborne dedica a las primeras obras de Wagner, y a la amistad del compositor con el rey Ludwig de Baviera. El autor no puede resistir la tentación de titular *Muerte en Venecia* el último capítulo de su libro, pero se redime un poco más adelante al incluir una interesante serie de testimonios sobre Wagner, obra de personajes tan distintos como Liszt, Mann, Tchaikovsky, Nietzsche, Verdi y Mahler.

La biografía de Mahler ha sido escrita por José Luis Pérez de Arteaga, y sigue más o menos el mismo molde que la de Osborne sobre Wagner, aunque por la riqueza misma del personaje, se antoja más atractiva que la anterior. Un elemento llamativo de este trabajo sobre Mahler es el hecho (pocas veces visto en biografías de este tipo) de que el autor incluye como un apéndice las traducciones al español de alguno de los textos más significativos de las obras vocales de Mahler. Considerando la afinidad de Mahler con cuestiones literarias y filosóficas, la inclusión de estos textos es un buen complemento a la narración biográfica. No son éstas grandes y brillantes biografías, pero tienen un aceptable nivel de calidad, sobre todo si se considera que forman parte de una serie de divulgación masiva y a precios bastante accesibles.

WAGNER

Charles Osborne
Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, No. 51
Salvat, Barcelona, 1985

MAHLER

José Luis Pérez de Arteaga
Biblioteca Salvat de Grandes Biografías, No. 98
Salvat, Barcelona, 1986

Difícilmente puede uno convertirse en musicólogo después de leer un libro de 220 páginas, pero ciertamente se puede aprender mucho de esta fascinante profesión a través del libro que

"Era como un músico que es un individuo vulgar y odioso en la vida corriente, desprovisto de tacto y gusto, pero que oye una nota falsa con destreza diabólica."

Vladimir Nabokov

Denis Stevens dedica al tema dentro de la serie de guías musicales cuyo editor general es Yehudi Menuhin. Publicado en Inglaterra, el libro de Stevens es una aproximación a la vez sencilla y profunda a los conceptos básicos de la musicología moderna, con muchas ideas fundamentales sobre el uso de las diversas fuentes de estudio musicológico. Con la autoridad especial que le confiere su estrecha relación con la música antigua, Stevens dedica algunos capítulos al análisis de la música anterior a la época clásica, y es en estos capítulos donde el lector encuentra lo más interesante de este libro. Hay, además, secciones dedicadas al correcto uso de diccionarios y catálogos musicales, y un capítulo dedicado a la exploración de los textos literarios relativos a obras musicales. La ornamentación, las cartas de los compositores, las partituras facsimilares, la instrumentación, el análisis de publicaciones periódicas y muchos otros temas, son tratados por Stevens en un tono profesional pero accesible que da como resultado una gran claridad en los conceptos explicados. Los ejemplos musicales son analizados de manera igualmente comprensible para el músico profesional que para el melómano con afanes de superación, y la lucidez general del texto confirma a Denis Stevens como uno de los principales musicólogos de nuestro tiempo.

MUSICOLOGY: A PRACTICAL GUIDE

Denis Stevens
Yehudi Menuhin Music Guides
Macdonald Futura Publishers, Londres, 1980



NUEVAS OBRAS PARA CUARTETO DE CUERDAS

El Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano estrenó seis obras de compositores mexicanos en cuatro salas de la ciudad de México. Los compositores no podían ser más variados. Al lado de compositores jóvenes como Mariana Villanueva y Jorge Córdoba, se presentó el consagrado —aunque no por eso menos audaz— Julio Estrada, y junto a ellos los compositores jazzistas Eugenio Toussaint e Hilario Sánchez. Otra importante actividad del imprescindible Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano.

LA GUITARRA EN MÉXICO

Este fue el título del ciclo de conciertos celebrado en la Casa de la Paz de octubre de 1986 a julio de 1987. En él participaron los guitarristas Julio César Oliva, Héctor Saavedra, Guillermo Flores Méndez, Selvio Carrizosa, Gerardo Tamez, Gonzalo Salazar, Miguel Alcazar, Marco Antonio Anguiano, el Octeto Guitarte y la vihuelista Isabella Villey. Este es el tercer ciclo que se realiza con el afán de mostrar el trabajo de los guitarristas mexicanos. Se trata, a no dudarlo, de uno de los acontecimientos musicales más importantes de nuestro país.

LA CONSONANCIA NORTE/SUR

El compositor Max Lifchitz ha organizado la edición 1987-88 de la "North/South Consonance". Los conciertos, que se llevarán a cabo en Nueva York, incluyen obras de compositores contemporáneos del continente americano. Entre ellos, Aurelio de la Vega, Eduardo Mata, Manuel Enriquez, Will Ogdon, Daniel Kessner, Michael Horwood y el propio Max Lifchitz.

CONCURSO INTERNACIONAL DE FAGOT EN TOULON

Se han abierto las convocatorias para la edición número 13 del Concurso Internacional del Festival de Música de Toulon. El concurso se llevará a cabo del 25 de mayo al 1 de junio de 1988, y está abierto a instrumentistas de todas las nacionalidades, siempre y cuando sean mayores de 18 años y menores de 30. Los tres premios suman un total de 32 000 francos franceses. Para obtener las reglas de competencia se debe escribir a: Secrétariat du Concours International du Festival de Musique de Toulon/Palais de la Bourse, Avenue Jean-Moulin/F-83000 Toulon/FRANCIA. Las formas de aplicación deberán entregarse a más tardar el 1 de marzo de 1988. En 1989 se llevará a cabo el concurso de trombón, y en 1990 el de oboe.

EL CUARTETO DE CUERDAS LATINOAMERICANO EN PITTSBURGH

La Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh ha iniciado una serie de importantes actividades con el Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. Además de dar clases en la Universidad, el 5 de noviembre el Cuarteto ofreció un concierto. El programa estuvo integrado por tres mexicanos (Revueltas, Lavista y Enriquez), un norteamericano (Gershwin) y un alemán (Beethoven). La variedad de repertorio y el brio interpretativo del Cuarteto han hecho que en Pittsburgh se hable de algo más que la otrora célebre "Cortina de hierro".

COAHUILA EN ACCIÓN

La Universidad Autónoma de Coahuila presentó su primera temporada de Música con Valores Coahuilenses. Por si alguien no lo había notado, la capital de Saltillo cuenta con intérpretes de la talla de la flautista Marielena Arizpe, los pianistas María Teresa Rodríguez y Salvador Neira Zúgasti y el guitarrista Santiago Chio Zulaica. Ellos se presentaron en su patria chica durante el mes de septiembre. Ojalá otros estados de la república realizaran temporadas semejantes.

FESTIVAL DE GUITARRA EN PUERTO RICO

Del 13 de octubre al 7 de noviembre se llevó a cabo el Festival Internacional de Guitarra de Puerto Rico. En él participaron guitarristas de la talla del venezolano Alirio Díaz, el checoslovaco Vladimir Mikulka y el norteamericano John Holmquist. El festival comprueba que la guitarra sigue siendo uno de los instrumentos predilectos de América Latina.

TEMPORADA DEL QUINTETO "ANASTASIO FLORES"

De septiembre a octubre, el Quinteto de Alientos Anastasio Flores ofreció cuatro conciertos en la sala Carlos Chávez de la UNAM. Los programas combinaron atinadamente la música clásica y la contemporánea. Así, el público pudo escuchar obras en un amplio espectro que iba de Mozart y Beethoven a Ligeti y Jiménez Mabarak, pasando por Debussy. El coordinador artístico del Quinteto es el clarinetista Luis Humberto Ramos.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Desde Brasil nos llega, en manos de Mario Lavista, un interesante disco de música vocal que bien pudiera situarse en el terreno intermedio entre lo popular y la música de concierto. El disco en cuestión contiene doce arias de compositor anónimo, sobre poemas de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), conocido como Dirceu (ningún parentesco con el futbolista brasileño homónimo), y detrás de quien hay una historia bien interesante. Los textos de estas arias forman parte de un poemario titulado *Marília de Dirceu* colección de *liras* dedicadas por Gonzaga a su amada Marília. Viajes, conjuras, prisión, amores, guerras e intrigas en Portugal y en Brasil colonial son el marco de la historia de Gonzaga. Habiéndose perdido los acompañamientos musicales originales a los poemas, los intérpretes de esta interesante grabación han hecho una reconstrucción musicológica basada en la usanza musical

de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Lo que han obtenido a través de la voz femenina, la viola y la guitarra, es un conjunto de piezas vocales que parecen una síntesis de muchas influencias musicales. Ahí están algunos giros melódicos típicos de la ópera dieciochesca, y ciertas reminiscencias del romance español del siglo XVI, y ciertos ritmos que bien pudieran asociarse con el origen del fado y otras formas populares de Portugal. La impresión global es de una música fresca, ligera y muy arraigada en las raíces culturales portuguesas que definieron el arte musical brasileño en los siglos XVIII y XIX. Las interpretaciones son claras y ligeras, con cierto sabor rústico adecuado al material. El disco está muy bien presentado y las notas (en portugués) son prolifas, detalladas y llenas de información sobre el poeta, sus poemas, la música misma y la labor musicológica aplicada a las reconstrucciones de los acompañamientos originales. En suma, un interesante disco brasileño, de buen sonido y buena factura, cuya producción fue patrocinada por Petrobrás, la paraestatal brasileña del petróleo. Por si alguien quiere tomar nota.

MARILIA DE DIRCEU Arias anónimas sobre poemas de Tomás Antonio Gonzaga
Ana María Kieffer, voz; Gisela Nogueira, viola y guitarra; Edelson Gloeden, guitarra.
TACAPE T-016

P. D.: La *viola* que toca Gisela Nogueira en este disco no es la *viola* orquestal que conocemos, sino un instrumento de cuerdas punteadas, descendientes de la vihuela de mano. J.A.B.

Que levanten la mano aquellos que conozcan otra obra de Felipe Villanueva además del *Vals poético*. Quienes no hayan levantado la mano (este redactor incluido) pueden consultar, para remediar ese estado de cosas, el disco en el que el pianista Edison Quintana ha grabado quince obras del compositor mexiquense. La audición del disco (que trae un poco de ruido de fondo) permite por una parte descubrir algo más del talento musical de Villanueva y por la otra, confirmar sus definidas filiaciones francesas en cuanto a las formas musicales abordadas y en cuanto al estilo aplicado a ellas. Lo primero que se antoja sacar a la luz, como cada vez que de un composi-

tor mexicano se habla, es el olvido, el abandono en el que se suele tener la producción musical de nuestros creadores. No hace falta hacerlo aquí, ya que José Antonio Alcaraz se encarga de ello en su lúcida y muy bien informada nota discográfica, que sin duda arroja mucha luz sobre la personalidad de Villanueva y sobre su música pianística. Ya conocido el *Vals poético*, las mazurkas, minuets, schotisses y valsos grabados por Edison Quintana no representan sorpresa alguna en cuanto al alcance del lenguaje musical de Villanueva. Sin embargo, en las breves *Danzas humorísticas* que cierran el disco, Villanueva se deja escuchar en una vena que abandona la languidez afrancesada para acercarse un poco a un ámbito más dinámico y lúdico en el que se siente (a diferencia de las otras piezas) el perfil de una música mucho más cercana a la Alameda Central que a los Campos Eliseos. Las interpretaciones de Edison Quintana son claras y precisas, y destaca sobre todo la diferencia de enfoque entre los movimientos de danza y las piezas humorísticas, diferencia que marca bien el contraste de ideas entre unas y otras. El disco está bien presentado en general, aunque no se ha erradicado del todo la presencia de las erratas en las notas.

FELIPE VILLANUEVA: Obras para piano
Edison Quintana, piano
LUZAM MA-563

Cuatro obras de Manuel Enríquez, tres de Mario Lavista y cuatro de Federico Ibarra, han sido grabadas en un álbum doble que, de sentar precedente, podría iniciar un interesante proyecto discográfico. Se trata del primer volumen de una colección que lleva por título genérico *Compositores-intérpretes* y que parte de una idea fundamentalmente buena. En la nota discográfica se hace referencia histórica a grandes compositores que a la vez han sido grandes intérpretes, de su propia música y de la de sus colegas. El disco en cuestión actualiza el concepto y propone once obras de música mexicana contemporánea interpretadas por Federico Ibarra y Mario Lavista al piano, y por Manuel Enríquez al violín con la colaboración de la flautista Marielena Arizpe. En el caso particular de estos tres compositores, las obras grabadas permiten confirmar las cualidades y características individuales de cada uno de

ellos en cuanto a su conocimiento del instrumental musical. Así, en *Díptico II* se confirma el profundo conocimiento que Manuel Enríquez tiene del violín, aplicado aquí como compositor-intérprete, y evidenciado también en la interpretación de los espléndidos *Cinco manuscritos pnakóticos* de Ibarra, con el compositor al piano. Las obras de Ibarra, por otra parte, son una clara muestra de inteligente *pianismo* que el compositor ha desarrollado, búsqueda siempre exitosa de los sonidos idóneos para la expresión de determinadas ideas musicales. Así, asistimos al rigor formal de su *Sonata*, interpretada por Mario Lavista, y a la evocativa magia sonora de *Los cuatro soles*, ejecutada por Ibarra y Lavista a cuatro manos. En el caso de Mario Lavista, a través de la presencia en este álbum de *Lamento y Canto del alba*, se reafirma el hecho de que si bien el piano es su instrumento, su preocupación fundamental ha sido la de explorar las posibilidades de otros instrumentos, como lo ha demostrado recientemente en obras como *Cuicani*, *Dusk*, *Nocturno*, *Marsias*, *Cante y Ofrenda*, en las que oboe, guitarra, flauta, contrabajo, clarinete y flauta de pico dan cuerpo a las ideas de Lavista sobre el renacimiento instrumental de nuestro tiempo.

Lo que hace interesante a este álbum es el hecho de que, dada la larga historia de colaboración que ha habido entre estos compositores intérpretes en los últimos años, puede pensarse que estas versiones de sus obras son las más auténticas que puedan hallarse, y esto incluye las obras, de Lavista para flauta, que fueron escritas en estrecha colaboración con Marielena Arizpe. Sobre todo, es importante el hecho de que un sólo proyecto discográfico contenga once obras mexicanas contemporáneas, cosa muy poco usual. Habrá que desear que la colección crezca y que sus futuros proyectos gocen de una mejor impresión de las matrices que, nuevamente, han ido a dar a pasta muy ruidosa y de calidad menos que impecable. Finalmente, no deja de ser un dato significativo el hecho de que los créditos informan que las grabaciones se hicieron en 1981, y el disco apareció en septiembre de 1987. ¿Por qué tardarán tanto en fructificar estos proyectos de grabación? Lo mismo ha sucedido con los discos dedicados a la música para órgano de Joseph de Torres y la música de cámara de Salvador Contreras, cuya elaboración lleva ya muchos meses y que esperamos poder reseñar en el próximo número de *Pauta*.

MANUEL ENRIQUEZ: *Díptico II, 1 x 4, Para Alicia, Díptico I*
MARIO LAVISTA: *Canto del alba, Lamento, Pieza para dos pianistas y un piano*
FEDERICO IBARRA: *Sonata, Toccata, Los solos negros, Cinco manuscritos prakóticos*
 Mario Lavista, Federico Ibarra, piano; Manuel Enriquez, violín; Marielena Arizpe, flautas.
 Colección Compositores-Intérpretes
 INBA-SACM (sin número de serie)

De un disco con música italiana para contrabajo, protagonizado por Stefano Scodanibbio, puede decirse que tan interesante como la música misma es la nota discográfica que, en pocas pero elocuentes palabras, describe certeramente la historia del contrabajo y el estado actual del instrumento y su música.

Es bien sabido que la presencia de Scodanibbio en Italia, como la de Bertram Turetzky en los Estados Unidos, ha impulsado a varios compositores a escribir piezas contrabajísticas especialmente dedicadas a él. Entre ellos pueden mencionarse algunos nombres que gozan ya de un sólido prestigio: Franco Donatoni, Luigi Nono, Giacinto Scelsi, Salvatore Sciarrino, Silvano Bussotti. Lo llamativo de este disco es que contiene seis obras de otros tantos compositores italianos, de menor renombre quizá pero que, a juzgar por lo que se escucha, son de una gran solidez en su oficio. De la media docena de obras grabadas (muy bien, por cierto) en el disco por Scodanibbio, tres merecen especial mención.

La primera, el *Notturmo* de Fernando Mencherini, que desde su título alude a una forma arcaica, a la que da un tratamiento novedoso y muy interesante. La segunda, de Arduino Gottardo, se titula *Bizarre*, y es una miniatura nerviosa, divertida, escrita con gran inteligencia y con admirable concisión y economía de medios.

La tercera es obra de Giancarlo Schiaffini. Lleva por título *Minimis itineribus* y es un interesante ejercicio en la construcción musical alrededor de una sola nota. Schiaffini inicia su obra con una secuencia sincopada de *pizzicati* que sin duda moverían a levantar la ceja al mismísimo Charlie Haden.

Las interpretaciones de Scodanibbio son, como sus ejecuciones en vivo, claras, contundentes y no exentas del elemento poético que algunos han querido negarle al contrabajo, sobre todo aque-

llos compositores e intérpretes que erróneamente han intentado tratarlo como un violoncello con acromegalia.

STEFANO SCODANIBBIO, contrabajo
 Obras de Tonino Tesei, Fernando Mencherini, Joanne Maria Pini, Arduino Gottardo, Fausto Razzi y Giancarlo Schiaffini
 EDIPAN PAN PRC S20-35

Con motivo de los sesenta años de vida de Manuel Enriquez, la Academia de Artes patrocinó la producción de un disco con cuatro obras del compositor, disco muy interesante por su contenido musical y por lo que significa como una edición importante a la discografía de la música mexicana contemporánea. Lo más llamativo del disco es el hecho de que contiene tres obras orquestales de Enriquez, y ello se antoja como un triunfo en un medio en el que a duras penas se logra la grabación de música de cámara con un puñado de ejecutantes. Las tres obras orquestales en cuestión son *Ixamal*, el *Concierto para piano y orquesta*, y *El y... ellos*, para violín y orquesta. Aquí cabe la aclaración de que estas tres obras fueron grabadas originalmente en el extranjero, con orquestas extranjeras, y las matrices resultantes fueron procesadas y prensadas en México. En una primera aproximación a este disco, se impone quizá una comparación entre la obra para piano y la pieza para violín porque, como es ya tradicional en la música de Enriquez, el violín recibe un tratamiento mucho más exhaustivo que el piano y, curiosamente, aunque *El y... ellos* no es precisamente un concierto, en algunos pasajes da la impresión de ser una obra más concertante que el *Concierto para piano*. Destaca también en estas dos obras, y aún más en *Ixamal*, la tradicional amplitud de la escritura orquestal de Enriquez, en la que la alternancia entre secciones escritas y secciones abiertas produce un contraste que es ya un hito inconfundible en su música sinfónica. La cuarta obra del disco es el *Díptico I* para flauta y piano, y su presencia en este acetato permite hacer dos consideraciones, ambas referidas al hecho de que esta obra también está grabada en el disco *Compositores-Intérpretes* reseñado más arriba. Por una parte, se impone mencionar que es un hecho casi insólito que existan ya dos versiones en disco de una obra mexicana contemporánea. Por la otra, se hace irresis-

tible la tentación de analizar comparativamente ambas versiones, no sólo por cuestiones interpretativas puramente técnicas, sino por el hecho de que frente a la austeridad sonora de la versión Arizpe-Lavista de aquel disco, la versión Swiatek-Kaczynski de esta grabación incluye cierta medida de procesamiento electrónico del sonido instrumental que, en determinados pasajes, resulta muy sugerente. En general, la calidad sonora de este disco es superior a la de otras grabaciones análogas aparecidas recientemente, y es posible escucharlo sin enloquecer por el exceso de ruidos de fondo.

MANUEL ENRIQUEZ: *Ixamal; Concierto para piano: El y... ellos Díptico I*
 Jocy de Oliveira, piano; Hermilo Novelo, violín; Bárbara Swiatek, flauta; Adam Kaczynski, piano.
 Orquesta de la Radio Polaca, Katowice; Orquesta Sinfónica de la Radio del Suroeste Alemán, Baden-Baden; Orquesta Filarmónica de la ORFT.
 Eleazar de Carvalho, Ernst Bour, Eduardo Mata, directores.
 EMI (productos Especiales) LME-290

RESTOS MORTALES Y MOZART RENÉ CHAR

Al alba, una sola vez, la vieja nube rosa deshabitada ha de volar por encima de los ojos, distantes a partir de ahora, con la majestad de su libre lentitud; luego vendrá el frío, inmenso inquilino, luego el Tiempo que no tiene lugar.

Sobre la extensión de sus dos labios, en tierra común, de pronto el allegro, desafío de aquel sacro desaire, se abre paso y refluye hacia los vivos, hacia la totalidad de los hombres y de las mujeres en duelo de patria íntima que, errabundos para no ser semejantes, van, a través de Mozart, a ponerse secretamente a prueba.

—Amada, cuando sueñas en voz alta y pronuncias al azar mi nombre, tierno vencedor de nuestros espantos conjugados, de mi solitario descrédito, la noche que cruzamos es clara.

Traducción de José Luis Rivas

Instituto Goethe y por la embajada de la República Federal de Alemania en el Uruguay.

Así, en el primer cassette hallamos de especial interés *Magma VII* de Graciela Paraskevaïdis, intensa exploración tímbrica e interválica con instrumentos de aliento, y unas piezas para piano de Miguel Marozzi en las que la claridad no está reñida con el lenguaje contemporáneo. Lo más destacado de este cassette son las *Cuatro piezas pequeñas* de Fernando Condon, en las que un estatismo dinámico aparente da lugar a fascinantes campos armónicos en el quinteto de alientos. El segundo cassette nos ofrece, en uno de sus lados, una interesante, sólida pieza de Coriún Aharonián, para grupo de cámara, y una obra más o menos convencional para flauta sola, de Juan José Iturrberry, cuyo mayor atractivo está en su título: *La auto-reflatación de Bloñilco*. En el otro lado del cassette, hallamos *Lamentos*, para flauta dulce, de Ulises Ferretti, interpretada por el autor. La pieza demuestra que no son suficientes los multifónicos, los microintervalos y los *glissandi* para generar un contorno musical dramático y coherente (cf. el *Lamento* de Mario Lavista) y que la flauta dulce en nuestro tiempo requiere, como los demás instrumentos, intérpretes de gran solidez para sacar provecho de su gran

rango expresivo (cf. las interpretaciones de Horacio Franco.)

La grabación concluye con *Integración 7* de la compositora Renée Pietrafesa, en la que voz, grupo instrumental y cinta conforman un interesante *continuum* sonoro, sin aristas definidas, que funciona bien en los momentos en que la grabación magnetofónica no se "come" al resto del conjunto.

Por el formato y el esquema de producción, estos cassettes carecen de las indispensables notas sobre los autores y las obras, pero en sus propios términos son una buena opción para crear la memoria de la música nueva de Latinoamérica.

COMPOSITORES DEL URUGUAY, VOL. 1

Obras de Fernando Condon, Miguel Marozzi, Leo Masliah, Graciela Paraskevaïdis y Elbio Rodríguez

Intérpretes varios

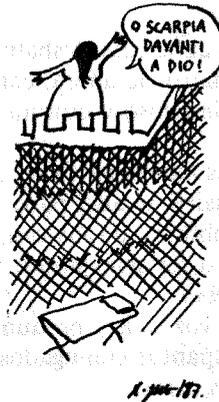
TACUABE T/E 17K

COMPOSITORES DEL URUGUAY, VOL. 2

Obras de Coriún Aharonián, Ulises Ferretti, Juan José Iturrberry y Renée Pietrafesa

Intérpretes varios

TACUABE T/E 18K



1. juu-177.

José Balza nació en 1939 en San Rafael, Venezuela. Desde la publicación de su primera novela, *Marzo anterior*, que le valió el Premio Municipal de Prosa en 1966, Balza no ha dejado de escribir relatos, novelas y ensayos sobre literatura, pintura y música. Sus obras de ficción *Largo. Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, *Un rostro absolutamente* y *Delta* ocupan un sitio destacado en la literatura latinoamericana contemporánea. Recientemente, el Fondo de Cultura Económica publicó su excepcional libro de ensayos *Este mar narrativo*.

Manuel Bandeira (1899-1974) es uno de los excelentes poetas de Brasil. De él comenta José Luis Rivas: "Sus lazos con la poesía francesa son múltiples: la lectura de Charles Cross hizo posible su *Declaración sobre los derechos del verso libre*: en el sanatorio de Davos se hizo amigo de Paul Eluard; en uno de sus poemas trata de recuperar la escritura debussyste; con *Libertinaje* se sirve de un título de Louis Aragon. Como Villon, Bandeira participó en una larga cofradía con la muerte."

El escritor Manuel Capetillo fue becario del Centro Mexicano de Escritores. Ha sido articulista del periódico *unomásuno*. La editorial Faber & Row publicó su trilogía *Plaza de Santo Domingo*.

Ana Lara nació en la Ciudad de México y es egresada del Conservatorio Nacional de Música; actualmente radica en Polonia, donde prosigue sus estudios de composición.

El poeta Eduardo Lizalde nació en la Ciudad de México en 1928. Sus libros son: *La mala hora*, *El tigre en la casa*, *La zorra enferma*, *Caza mayor* y la antología *Memoria del tigre*.

Leopoldo Lugones nació en Córdoba, Argentina, en 1874, y murió en una de las islas del Tigre, cerca de Buenos Aires, en 1938. "Junto con Rubén Darío y otros cómplices" —para usar su

expresión— emprendió la aventura poética del modernismo. Como ensayista, su obra fundamental es *El imperio jesuítico*, sobre las misiones paraguayas de la Compañía de Jesús. En palabras del imprescindible Jorge Luis Borges: "Hombre de convicciones y de pasiones elementales, Lugones forjó un estilo complejo, que influyó benéfica-mente en López Velarde y en Ezequiel Martínez Estrada". Otros de sus libros son *Los crepúsculos del jardín*, *El payador*, *Las fuerzas extrañas* y *Lunario sentimental*.

José Juan Tablada nació en la Ciudad de México en 1871 y murió en Nueva York en 1945. Aficionado a cocinar huahuzontles, a cultivar *haikai* y jardines de arena, admirador del arte zapoteca y los *ukiyo-e* del periodo Edo, conocedor de la música nueva y de los vericuetos del francés y del inglés, Tablada aparece como un esplendente cosmopolita en tiempos de Revolución. Orozco se deslumbra cuando el informadísimo Tablada lo pone en contacto con reproducciones de Picasso, Derain, Brancusi y Archipenko; los escritores de su generación lo ven transitar de Apollinaire a Cendrars con la soltura de quien lleva años viviendo en París, y hablar con idéntica autoridad de budismo, máximas latinas y bastones michoacanos. Entre sus obras figuran *Bestiario piadoso*, *El florilegio*, *Al sol y bajo la luna*, *Li-Pó y otros poemas*, *Un día...* y *El jarro de flores*. Recientemente Guillermo Sheridan ha dado a conocer fragmentos del diario de Tablada que algún día publicará la UNAM.

Juan Arturo Brennan, véase cualquier *Pauta*.

Alejo Carpentier, véanse *Pauta* 3, 7 y 21.

Luis Jaime Cortez, véase *Pauta* 16.

Mariano Etkin, véase *Pauta* 20.

Juan José Escorza, véase *Pauta* 22.

Juan Vicente Melo, véanse *Pauta* 3, 6 y 8.

Graciela Paraskevaïdis, véanse *Pauta* 14 y 17.

Tomás Segovia, véase *Pauta* 1.

Jorge Velazco, véase *Pauta* 22.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

presentará, entre otros materiales

- José Antonio Alcaraz: La música mexicana
- Luis Jaime Cortez: Revueltas
- Guillermo Cabrera Infante: El concierto para el pie izquierdo de Ravelli
- Papini: Músicos
- Eliud Porras. De números, música e ideas
- Joaquín Orellana: Paisaje Sonoro
- Aurelio Tello entrevista a Arturo Márquez
- Entrevista a Luigi Nono
- José Balza: Sobre Antonio Estevez (2ª y última parte)
- Poesía de José Kozer y Francisco Cervantes



Ediciones del Equilibrista

Diego: *Ventiséis Poemas Recientes*
Mutis: *Un Homenaje y Siete Nocturnos*
García Ascot: *Del Tiempo y unas Gentes*
García Márquez: ... *El Rastro de tu Sangre en la nieve*
Pellicer: *Cuaderno de Viaje*
Gaztelu: *Gradual de Laudes*
Villaurrutia: *Nocturno de los Angeles*

A la venta en las siguientes librerías: El Juglar, Librería Francesa, Librería del Fondo, Librería del Palacio de Bellas Artes y Librería Hermanos Porrúa (centro).



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS PÚBLICAS POR EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C., EN 1987.

- *Bosquejos* para dos guitarras, de Francisco Núñez
- *Tres Madrigales* para coro a cappella, de Luis Sandi
- *Páginas verdes y la luna esta encarcelada* para canto y piano, de Blas Galindo
- *Trio* para oboe, clarinete y fagot, de Joaquín Gutiérrez Heras
- *Amatzinac* para flauta y orquesta de cuerda, de José Pablo Moncayo
- *Paquiliztli* para siete percussionistas, de Rodolfo Halffter (2a. edición)
- *Huapango*, de José Pablo Moncayo (2a. edición)
- *Cinco piezas bailables* para piano, de Eduardo Hernández M. (2a. edición)
- *Canto de amor y de muerte* para coro a cappella, de Luis Sandi (2a. edición)
- *Partituras de Orquesta Impresas en Colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México. Colección de Música Sinfónica Mexicana*
Coordinador: Rodolfo Halffter
- *Ficciones*, de Mario Lavista
- *La madrugada del panadero*, de Rodolfo Halffter
- *Sisifo*, de Simón Tapia Colman
- *Antares*, de Leonardo Velázquez

ALGUNOS TÍTULOS DE NUESTRO CATÁLOGO SOBRE MÚSICA

David P. Appleby
La música de Brasil

Jesús Bal y Gay
Chopin

Joachim Ernst Berendt
El jazz.
Su origen y desarrollo

Alejo Carpentier
La música en Cuba

Pablo Castellanos
Horizontes de
la música precortesiana

Aaron Copland
Cómo escuchar la música

Carlos Chávez
El pensamiento musical

Johann Nikolaus Forkel
Juan Sebastián Bach

*María Angeles González
y Leonora Saavedra*
La música contemporánea en México

Juan Carlos Paz
La música en los Estados Unidos

José Ferrés
Freud y la ópera

Adolfo Salazar
La música como proceso histórico

La música orquestal en
el siglo XX

Thomas Stanford
El son mexicano

Max Steinitzer
Beethoven

La versada de Arcadio Hidalgo
Edición de Gilberto Gutiérrez
y Juan Pascoe



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA



El teatro, la ópera y la música han tenido su espacio
y su resonancia en el Palacio de Bellas Artes
Una obra en tres volúmenes documenta esas
representaciones en sus momentos más altos:

Palacio de Bellas Artes: 50 años de teatro, música y ópera

En venta en las librerías del Instituto Nacional de
Bellas Artes: Palacio de Bellas Artes, Museo de San Carlos
y Museo de Arte Moderno



SOP

La música de México

JULIO ESTRADA, EDITOR



PARTICIPANTES
AUTORES

I. HISTORIA

- 1 *Periodo prehispánico*
Susana Dultzin Dubin
José Antonio Guzmán B.
José Antonio Nava Gómez T.
E. Thomas Stanford
- 2 *Periodo virreinal*
José Antonio Guzmán B.
Robert Stevenson
- 3 *Periodo de la Independencia a la Revolución*
Gloria Carmona
- 4 *Periodo nacionalista*
Julio Estrada
Luis Alfonso Estrada

Aurelio de los Reyes
Luis Sandi

- 5 *Periodo contemporáneo*
José Antonio Alcaráz
Julio Estrada
Luis Alfonso Estrada
E. Thomas Stanford

II. GUÍA BIBLIOGRÁFICA

Sylvana Young Osorio

- ## III. ANTOLOGÍA
- Miguel Alcázar
Gloria Carmona
J. Jesús Estrada
Julio Estrada
E. Thomas Stanford

COLABORADORES

Fotografías

Don R. Allen, Francisco García Crespo,
José Antonio Guzmán B., Kal Müller, E.
Thomas Stanford

Coordinación partituras y originales
Velia Nieto

Dibujo partituras

Alfonso Flores, José González

Coordinación fotografías

Susana Dultzin Dubin, Rosa M. García

Índices analíticos

Gloria Carmona, Julio Estrada

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

De venta en las librerías universitarias y casas de música

heterofonía

REVISTA MUSICAL TRIMESTRAL
Fundada en 1968

Directora: ESPERANZA PULIDO

En su Segunda Epoca. Organó del Conservatorio Nacional de Música

- Artículos de Destacados Musicólogos Nacionales e Internacionales
- Crónicas y Noticias Musicales de Interés General
- Información Sobre la Vida y Actividades del Conservatorio Nacional de Música

Suscripciones al Apartado Postal 105-164, México 5, D.F. o directamente a Masaryk 582.
México 5, D.F. Teléfono: 520-10-13

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

Vuelta

REVISTA MENSUAL

Director: Octavio Paz

Consejo de Redacción: Julieta Campos, José de la Colina, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Ulalume González de León, Alejandro Rossi, Tomás Segovia, Gabriel Zaid.

Subdirector: Enrique Krauze

OFICINAS: LEONARDO DA VINCI 17 BIS COL. MIXCOAC DELEG. BENITO JUAREZ
03910 MEXICO, D. F. TELEFONOS 563 84 29 y 568 37 43

Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta Vuelta

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

PAPINI:
EL PIANISTA
CÉLEBRE

MELO
PÉREZ
PRADO

STEVENSON:
LA FLAUTA
DE PAN



SEIS POETAS MEXICANOS:
BLANCO / HUERTA / BELLINGHATISEN
HERNÁNDEZ / PULIDO / SERRANO

ENTREVISTA
CON LAURIE
ANDERSON

TOLKIEN:
LA MÚSICA
DE LOS AINUR

TORRÓN:
LAS SINFONÍAS
DE CHAZZ

ANSERMET:
EL COMPOSITOR
AMERICANO

LANDOWSKA
BACH

TELO:
FORO DE
MÚSICA
NUEVA

BRENNAN
LIBROS / DISCOS

PARQUE SINFÓNICA
LIBRO NOCHE
DE LA ÓPERA

23

LECCIÓN DE MÚSICA

No era la primera vez que oía yo a Bach (su Toccata y Fuga, por ejemplo, estaba hasta en la sopa de *Fantasia*), pero no había oído antes ninguno de los conciertos de Brandeburgo, compuestos para hacer dormir a un gran hombre, y mucho menos sus suites sonoras. Ahora la orquesta de CMQ iba a estrenar —la música barroca en el trópico— el concierto de Brandeburgo número 4 y la suite número 3. Para mí fueron estos ensayos momentos memorables, [...] no sólo por la revelación de la música (desde entonces el concierto de Brandeburgo número 4 es una de mis fugas favoritas) sino porque en uno de los ensayos (tenían lugar casi siempre por la tarde, cuando el estudio quedaba vacío) que duró hasta la noche, se apareció (y ésa es la palabra: fue una aparición) Carmina, catulia, vestida con una bata blanca con un escote que permitía ver casi la mitad de sus senos y por reflexión imaginarse la otra media esfera. Dejé a Haroldo en un descanso del ensayo y me acerqué a ella (no recuerdo si estaba sola o acompañada, pero no la veo más que a ella en este radiante recuerdo) y me sonrió su hermosa, ancha sonrisa, que era casi una risa, dientes en sordina, una carcajada silenciosa entonces. [...] No hizo un solo comentario que pudiera considerarse cursi ni dijo un malapropismo ni llamó al poeta con su musa de mármol (poluta) Juan Clemente Zanaco. Solamente en un momento musical comentó: “Creo que Bach va a convertirse en un músico famoso”. ¿Qué decir después de esto? [...] Esa noche yo estaba más enamorado que nunca de Carmina.

Guillermo Cabrera Infante
La Habana para un infante difunto.



7 501537 608385

PAUTA (REV. Y CRITICA MUSICAL)

\$20 00.

7C1F

INBA-R002-7



CENIDM

ESTADO LIBRE ASOCIADO
DE PUERTO RICO
INBA

Instituto Nacional de Bellas Artes/ SEP