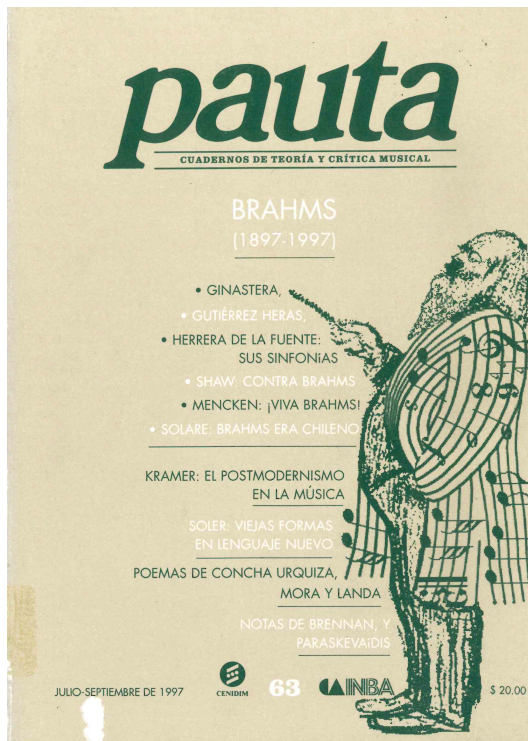


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 63. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio-septiembre de 1997, México:
Conaculta, INBA, Cendim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

BRAHMS (1897-1997)

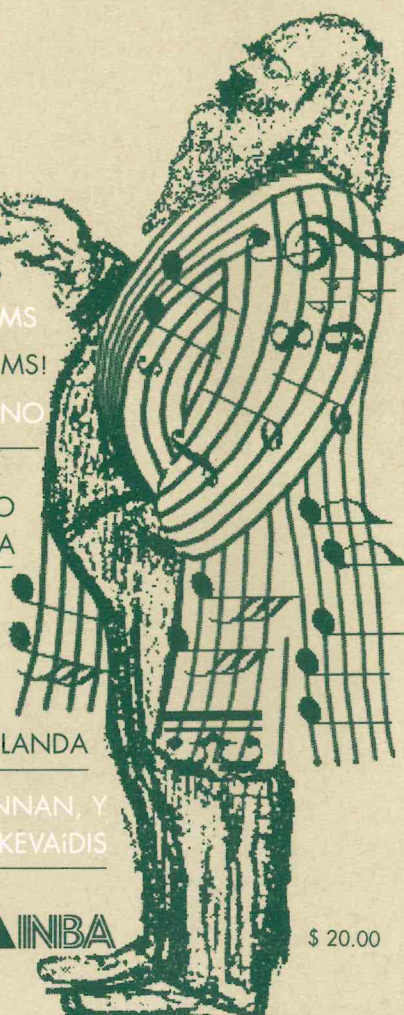
- GINASTERA,
 - GUTIÉRREZ HERAS,
 - HERRERA DE LA FUENTE:
SUS SINFONÍAS
 - SHAW: CONTRA BRAHMS
 - MENCKEN: ¡VIVA BRAHMS!
 - SOLARE: BRAHMS ERA CHILENO
-

KRAMER: EL POSTMODERNISMO
EN LA MÚSICA

SOLER: VIEJAS FORMAS
EN LENGUAJE NUEVO

POEMAS DE CONCHA URQUIZA,
MORA Y LANDA

NOTAS DE BRENNAN, Y
PARASKEVAÍDIS



JULIO-SEPTIEMBRE DE 1997



63



\$ 20.00

CONSEJO NACIONAL PARA LA
CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES

Gerardo Estrada
Director General

Fernando García Torres
Coordinador General de Música

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

pauta

Director: Mario Lavista

Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera

Consejo editorial: Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona /

Consuelo Carredano / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Rodolfo Halffter (†)
Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Juan Villoro

Diseño: Bernardo Recamier

Corrección: Marina Graf

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

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

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

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

CENIDIM
DIFUSION

Vol. XVI, No. 63, julio, agosto, septiembre de 1997

SUMARIO

Presentación	3	H. L. Mencken	
		Brahms	48
Jonathan D. Kramer			
Música y postmodernismo	5	Juan María Solare	
		Brahms y Mahler	53
Pablo Mora			
Tres poemas de radio	19	Edward Lockspeiser	
		Brahms y Debussy	54
Guillermo Landa			
Armonía de tercera menor	22	Luis Herrera de la Fuente	
		Cuarta Sinfonía de Brahms	56
Josep Soler			
Viejas formas en un nuevo lenguaje	23	Joaquín Gutiérrez Heras	
		Brahms: Sinfonía núm. 4	61
Concha Urquiza			
Dos poemas	36	Alberto Ginastera	
		Las sinfonías de Brahms	64

DOSSIER BRAHMS

Juan María Solare		Graciela Paraskevaïdis	
Brahms era chileno	39	Libros	72
George Bernard Shaw			
Notas sobre Brahms	45	Juan Arturo Brennan	
		Libros	74

NOTAS SIN MÚSICA

Tercera de forros:
Lección de música
por **Johannes Brahms**

MIDIMUS
LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan

Pautas de **Antonio Sierra**

COLABORADORES

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

Juan Rulfo, "Luvina".

PRESENTACIÓN



Esta entrega 63 prolonga el homenaje a Johannes Brahms (1833-1897) por su centenario luctuoso. Formidable constructor de formas, de nobleza bachiana, fuerza expresiva beethoveniana e inspiración lírica mozartiana, Brahms cierra el siglo XIX de manera monumental. Como observa Alberto Ginastera, en el artículo recogido en este número, el ciclo de cuatro sinfonías bastaría para asegurarle a Brahms un lugar preeminente en la historia de la música. Pero también se lo aseguraría su magnífica música de cámara —sonatas, tríos, cuartetos, quintetos, sextetos—, sus conciertos, su *Requiem alemán*, sus *lieder*, sus abundantes piezas para piano —por ejemplo, esos *Intermezzi* que alcanzan intimidad y ahondamiento extraordinarios—. Parece superada la época en que un sector de la crítica, al que perteneció el agudísimo y wagnerófilo George Bernard Shaw, ponía en duda el valor de Brahms. Hoy, si acaso, llega uno a encontrarse con oyentes a los que no les gusta Brahms —lo cual es tan legítimo, y discutible, como no gustar del mole— o con algún cronista de sociales que advierte que Brahms no lo conmueve y, a falta de bellezas brahmsianas en el Concierto para piano núm. 2, se dedica a buscarlas en las que fueron a escucharlo con elegantes vestidos, muy a la moda. Ya se sabe que la emoción no puede medirse en decibeles, pero si así fuera, la más alta intensidad alcanzarían creemos algunos, el tercer movimiento de ese Segundo Concierto —con pasajes *cantabile* para tres de los instrumentos más amados por Brahms: el cello, el clarinete, el piano—, el inicio, a latido de timbales, de la Sinfonía núm. 1 y tantas páginas memorables del

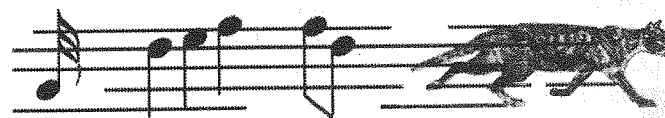
hermoso y grueso hombre que frecuentaba el Café del Erizo Rojo. Con mejor puntería que Shaw y otros de sus detractores ejercía la crítica a Brahms el propio Brahms, dando muestras de una humildad y un rigor que alcanzan los límites de lo patológico (véase "Lección de música").

Culminación de toda la tradición clásica y romántica, Brahms no tiene posible continuación ni ejerció mayor influencia. Por eso nos ha parecido interesante incluir anécdotas de Brahms con dos de los fundadores de la música del siglo XX: Debussy y Mahler.

Los ensayos de Jonathan Kramer y Josep Soler exploran y discuten precisamente esa fascinante problemática general: la de la convivencia y la renovación de formas y lenguajes en grandes compositores de este siglo como Ives, Nielsen, Mahler, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Berg o Shostakovich.

Luis Ignacio Helguera

MÚSICA Y POSTMODERNISMO



JONATHAN D. KRAMER

(Departamento de Música de la Universidad de Columbia)

Traducción de Eurídice Aguirre

"Postmodernismo" es un término enloquecedoramente impreciso. ¿Se refiere a un período o a una estética? ¿La música postmoderna está todavía tratando de definirse a sí misma, o ya pasó su hora? ¿Reacciona en contra del proyecto de música modernista, o lo continúa? ¿Es una fuerza positiva o negativa? ¿La música postmoderna es original o recicla la música más vieja? ¿Qué tan difundida está la estética postmoderna? ¿Por qué el postmodernismo parece adoptar muchos de los valores que previamente se creían opuestos tanto a las artes serias como al sentido común? ¿El arte postmoderno es serio o frívolo?

Para algunos críticos y hasta para algunos compositores, el rasgo característico del postmodernismo es su intención deliberada de alcanzar oyentes utilizando los procedimientos y materiales que, según se cree, esos oyentes aprecian. Esta nostalgia por los viejos tiempos no es tanto postmodernista como antimodernista, ya que en realidad se opone a ciertas tendencias del postmodernismo. El populismo de lo postmoderno está concebido en oposición al elitismo. Al contrario del antimodernismo, la música postmoderna de hoy no busca perpetuar el elitismo de la música clásica. Por lo tanto, un importante primer paso para entender el postmodernismo musical es alejarlo de los manifiestos y las obras de arte reaccionarias. Sólo en la música completamente conservadora se usan las sonoridades tradicionales, los gestos, las estructuras o los procedimientos equivalentes a un nostálgico retorno a estilos más antiguos. El postmodernismo no es simplemente conservador: no se dedica tanto a conservar sino a transformar radicalmente el pasado, como si al mismo tiempo aceptara y repudiara la historia.

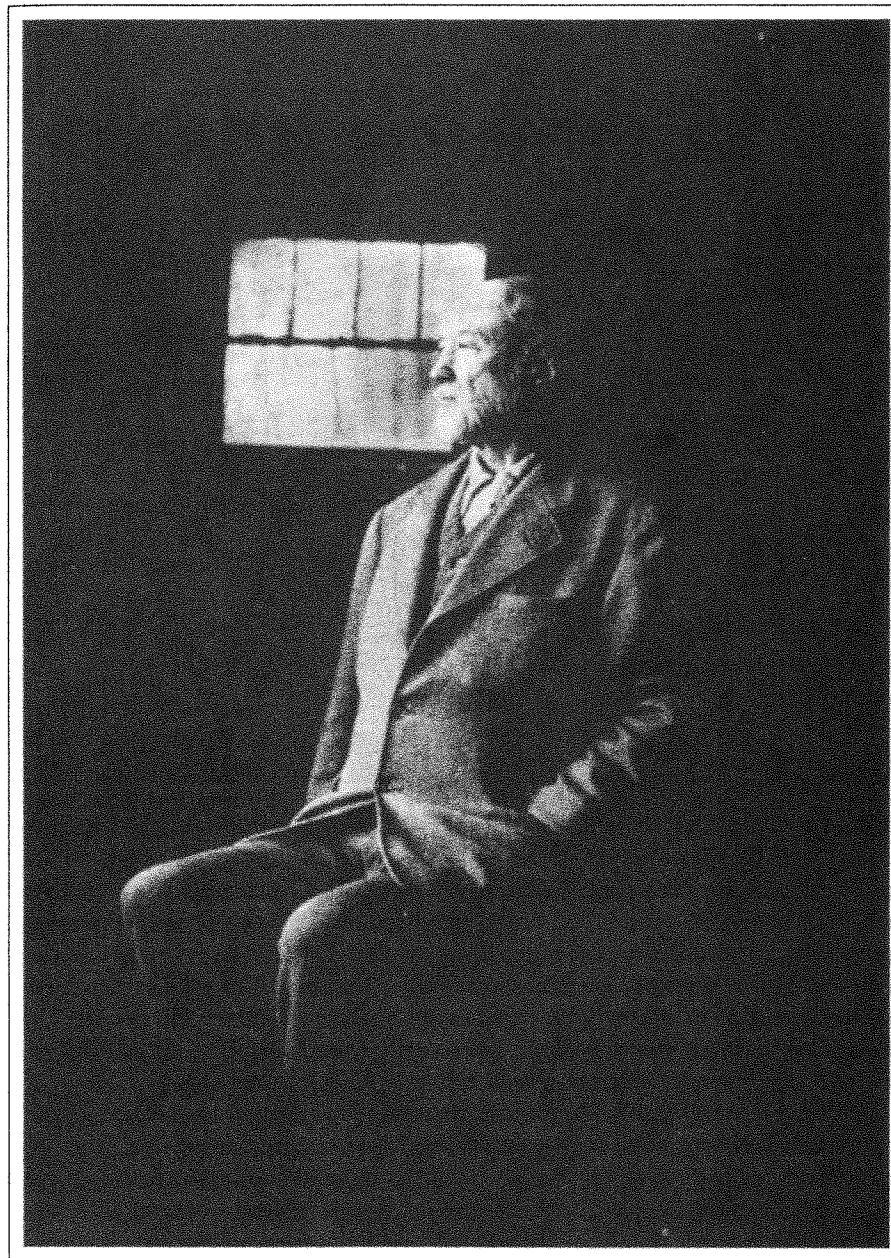
Uno de los factores que distinguen al antimodernismo del postmodernismo es su

actitud hacia la apreciada noción de la unidad musical. Para los antimodernistas, la unidad es el prerrequisito del sentido musical; para algunos postmodernistas la unidad es una opción. Creo que la unidad no es simplemente una característica de la música misma, sino algo más importante: una manera de entender la música, un valor proyectado en la música. Así su anterior condición de universalidad queda necesariamente degradada, ya no es la base narrativa de la estructura musical. Por lo tanto, muchos compositores postmodernos han aceptado el conflicto y la contradicción y por momentos han evadido la consistencia y la unidad. Yo soy uno de esos compositores.

Cierta música postmoderna emplea extraordinarias discontinuidades que van más allá del contraste y la variedad. Algunas piezas postmodernas desafían constantemente sus propios límites al redefinir sus contextos. Las referencias a estilos musicales de cualquier era o de cualquier cultura pueden aparecer inesperadamente. Se puede obtener un sentido dramático manejando diferentes grados de sorpresa. La música postmoderna es inclusiva, no exclusiva, acepta la diversidad musical del mundo. Se adueña de muchas otras músicas, incluyendo la del modernismo. Desafía la noción del pasado, porque la música de todos los tiempos y lugares es una fuerza viva —en parte gracias a la tecnología de grabación.

Mucho antes de que el postmodernismo fuera ampliamente reconocido, había piezas que yuxtaponían estilos. ¿Cómo difiere el eclecticismo de composiciones como los *Tres lugares en Nueva Inglaterra* de Ives, la *Séptima Sinfonía* de Mahler, o la *Sinfonía Semplice* de Nielsen de aquellas de los ochenta y los noventa? Es tentador considerar estas tempranas obras como precursoras (pero no necesariamente como influencias formativas) del postmodernismo de hoy (de igual manera que tempranas obras repetitivas, tales como el *Bolero* de Ravel o el primer movimiento de la *Sinfonía Leníngrado* de Shostakovich, pueden entenderse en retrospectiva como precursoras del minimalismo). Sin embargo hay una mejor manera de considerar aquellas piezas de Ives, Mahler y Nielsen: en realidad no son proto-postmodernas sino postmodernas.

Llamar postmoderna a una música que tiene casi cien años no es una necesidad voluntaria, sino más bien un reconocimiento de que el postmodernismo es más una actitud que un período histórico. Actitud de hoy que está relacionada con el entendimiento actual de la música de todos los tiempos. Umberto Eco ha escrito expresivamente: "El postmodernismo no es una tendencia para definirse cronológicamente, sino más bien una categoría ideal o, todavía mejor, un *Kunstsollen*, una manera de operar. Podríamos decir que cada período tiene su postmodernismo"¹. Jean-Francois Lyotard sugiere una paradoja todavía más irónica: "Una obra puede volverse moderna solamente si es primero postmoderna. El postmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado incipiente, y este estado es cons-



Charles Ives.



Gustav Mahler.

tante.”² Lyotard parece querer decir que antes de definir una obra como verdaderamente moderna, debe desafiar al modernismo anterior. Por lo tanto, en el ejemplo de Lyotard, Picasso y Braque son postmodernos porque su arte va más allá del modernismo de Cézanne. Una vez que el arte ha logrado este rompimiento postmoderno con el pasado se convierte en modernista. De igual forma, cierta música de Mahler, Ives y Nielsen (entre otros) se vuelve postmoderna al ir más allá del modernismo de compositores como Berlioz, Liszt y Wagner.

Definir la palabra “postmodernismo” es un reto importante. Este resbaladizo término —acuñado en los setentas del siglo pasado—³ se ha usado por los críticos de una gran variedad de maneras. En la música, su definición es particularmente problemática, ya que los críticos en la prensa popular han estado usando el término para referirse a la música que busca alternativas al modernismo y que ha molestado

a varios de ellos durante décadas. Del mismo modo, para muchos críticos y oyentes, el postmodernismo significa un retorno a las tonadas diatónicas, los compases regulares, los ritmos del tap, las tonalidades y/o armonías consonantes. Esa gente parece creer que una composición postmoderna es aquella que ha sido escrita recientemente pero que no lo parece. ¡“Premoderna” quizá sería una mejor etiqueta para esta música, en lugar de “postmoderna”! El uso que dan al término los compositores no es mucho más esclarecedor. La mayoría de los compositores que conozco usan “postmodernismo” en el sentido desvirtuado en que lo usan los críticos, mostrando una ignorancia que podría ser fingida, real o intencional del pensamiento de críticos teóricos como Lyotard, Jencks o Jameson. Sin embargo las ideas de estos escritores son relativas a la música clásica/seria/de concierto. La música nostálgica que rechaza el vanguardismo, la experimentación y la búsqueda de la originalidad tiene algo, pero no mucho, que ver con el postmodernismo de la teoría crítica.

A pesar de que la naturaleza misma del postmodernismo no admite una definición rigurosa del término, es posible enumerar las características de la música postmoderna:

1) No es simplemente la negación o la continuación del modernismo, sino que tiene ambos aspectos.

2) En algún grado y de alguna manera es irónica o, de hecho, paródica.

3) No respeta los límites entre las sonoridades y procedimientos del pasado y del presente.

4) Busca romper las barreras entre los estilos intelectuales y los populares.

5) Desdeña el hasta ahora valor incuestionable de la unidad estructural.

6) Se niega a aceptar la diferencia entre los valores elitistas y populares.

7) Evita las formas totalizadoras (es decir que no permite que toda una pieza sea tonal o serial o esté moldeada en una forma determinada).

8) Incluye citas o referencias a música perteneciente a muchas tradiciones y culturas.

9) Adopta contradicciones.



Retrato de Carl Nielsen.

- 10) Desconfía de las oposiciones binarias.
- 11) Incluye fragmentaciones y discontinuidades.
- 12) Abarca pluralismo y eclecticismo.
- 13) Presenta significados y temporalidades múltiples.
- 14) Coloca su significado e incluso su estructura en función de los oyentes reales (en contraste con los ideales), más que en función de las partituras, presentaciones o compositores.

No muchas piezas tienen todas esas características por lo que en general es frívolo etiquetar una obra como exclusivamente postmodernista o no. Pero hoy más que nunca, estas características están apareciendo en nuevas composiciones y están siendo cada vez más aceptadas por los compositores e incluso por algunos críticos, teóricos y analistas.

Aquellos que buscan explicaciones en la historia podrían verse tentados a preguntar cómo, cuando, dónde y por qué se originó el postmodernismo musical. Pero buscar antecedentes históricos que lleven hacia el postmodernismo es aceptar la subversiva meta-narrativa de la causalidad histórica. Los postmodernistas niegan la validez del concepto de la historia, o al menos de la linealidad del progreso histórico; sin embargo, las obras de arte postmodernas se refieren a la historia. ¿Cómo podemos entender tal paradoja? Como las citas y referencias en la música postmoderna se presentan con frecuencia sin distorsión, sin comentario, sin el distanciamiento del neoclasicismo, son tomadas simplemente como citas del presente que pueden usarse. Si un estilo musical de hace doscientos años se emplea de la misma forma —con el mismo grado de autenticidad y fe— que un estilo recientemente desarrollado, entonces se está ciertamente desafiando a la historia. Si el pasado es el presente, entonces el progreso histórico no tiene sentido. La vanguardia de principios del modernismo buscaba escapar a la historia, pero estaba irremediamente atrapada (aunque inconscientemente) en la meta-narrativa del desarrollo y la continuidad histórica. Estar en el filo es aceptar el progreso lineal de la historia.

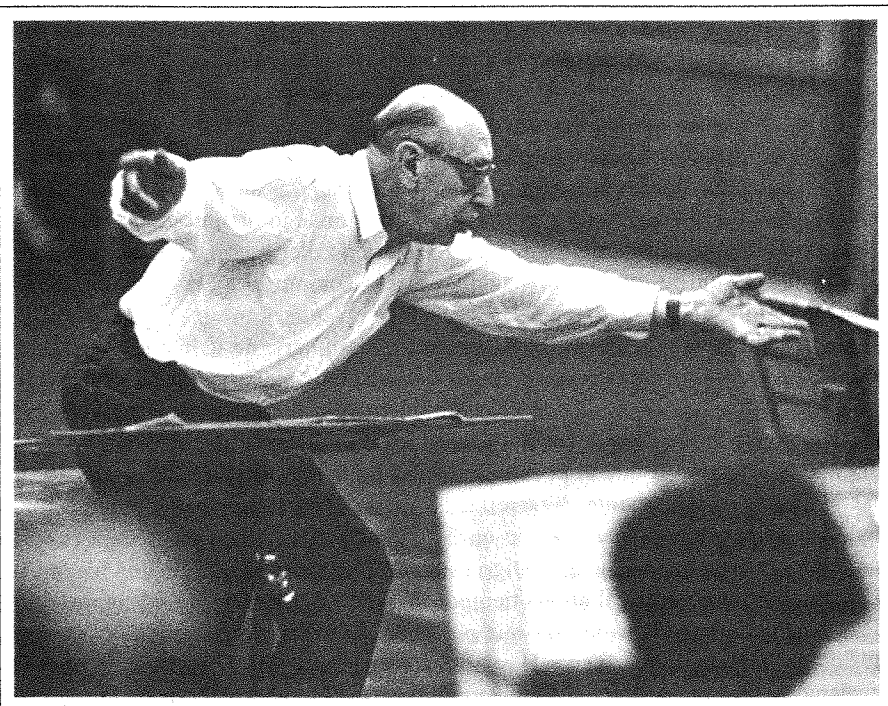
El postmodernismo se alejó de la dialéctica entre el pasado y el presente que preocupaba a los primeros modernistas tales como Schoenberg, Stravinsky y Webern, y que continuó siendo una plaga para sus descendientes de mitad de siglo como Boulez, Stockhausen, Nono, Cage, Carter y Babbitt. Porque reconocían a la historia como una meta-narrativa y por lo tanto como una construcción cultural, los postmodernistas podrían entrar en una coexistencia pacífica con el pasado, en vez de confrontarlo como hicieron los modernistas de los últimos días. La situación para los modernistas era y es edípica: están en conflicto con sus antecesores, a quienes reinterpretan para poseer, dar forma y controlar su herencia. Los modernistas buscan desplazar a las principales figuras de su pasado, porque están en competencia con ellas a pesar de deberles su propia existencia artística.

Los postmodernistas son más adolescentes que niños: han superado sus conflictos edípicos y han resuelto los conflictos fundamentales con sus “padres”, aunque todavía tienen una relación difícil con ellos. Sienten que pueden ser cualquier cosa que deseen. Su música puede reconocer el pasado con felicidad, sin tener que demostrar superioridad. Comprenden que su música es diferente a la del modernismo, pero pueden también incluir estilos modernistas y antiguos sin sentirse en deuda con ellos, distorsionarlos, o transformarlos en algo distinto de lo que eran o relegarlos al status inferior de artefactos históricos. Pero, como los adolescentes, pueden tener sentimientos ambivalentes hacia los modernistas, a quienes ven como sus padres.

¿De verdad podemos creer completamente en la muerte de la historia, aun cuando no buscamos el origen de las actitudes que tratan de alejarnos de la historia? Podemos estar dispuestos a aceptar el postmodernismo porque existe, pero también estamos conscientes de que hubo tiempos en que no existía. ¿Qué pasó?, ¿Qué cambió? Si aceptamos que el postmodernismo ha tenido causas,⁴ deberíamos estudiar las ideas recientemente desarrolladas (o por lo menos recientemente aceptadas), quizás con mayor penetración en Estados Unidos que en otros lugares, para entender sus orígenes musicales. Digo esto con plena conciencia de que he situado al postmodernismo musical en los tiempos de Ives y Mahler e incluso creo que hay ideas postmodernas embrionarias que pueden encontrarse (o proyectarse) en cierta música de Berlioz, Beethoven y Haydn. Sin embargo, ya que considero al postmodernismo como una actitud, más que como un período histórico, y como creo que un aspecto importante de esa actitud es la colocación del significado en el oyente, es razonable sugerir que el postmodernismo se originó muy recientemente y luego se extendió a ciertas obras del pasado.

Por lo tanto, la historia no es el mejor lugar para buscar los orígenes del postmodernismo. Es una equivocación buscar en esas obras pre-contemporáneas, que he llamado postmodernistas, las influencias de las actitudes postmodernistas de hoy o verlas como fuentes del tipo de pensamiento postmodernista que se ha difundido con amplitud recientemente. El postmodernismo es un fenómeno reciente. Sólo actualmente —una vez que existe, que ha sido experimentado y en cierto grado asimilado y entendido— tiene sentido escuchar música como el *Putnam's Camp* de Ives, *La Séptima Sinfonía* de Mahler o la *Sinfonía Semplice* de Nielsen de una manera postmoderna. Pero estas obras y otras parecidas no son fuentes del postmodernismo.

Una fuente del postmodernismo de hoy, como es de suponer, es el tono psicológico y sociológico de nuestro mundo saturado por la tecnología. La tecnología ha creado un mundo de fragmentación, cortos períodos de concentración que llevan a constantes discontinuidades y multiplicidades —todas estas son características no



Igor Stravinski dirigiendo.

sólo de la sociedad contemporánea sino también del pensamiento postmodernista—. En su libro *The Saturated Self*, el psicólogo Kenneth J. Gergen penetra en las dimensiones psicológicas del postmodernismo. Gergen investiga los cambiantes conceptos de la identidad desde la era romántica (cuando se pensaba que cada persona poseía una profunda “pasión, alma y creatividad”),⁵ a través de la época modernista (que valoró especialmente la lógica, la racionalidad y las intenciones conscientes) hasta la actual “era del postmodernismo”, que se caracteriza por “la saturación social”.

Con “saturación social” Gergen quiere decir esta condición en la que continuamente recibimos mensajes de todo tipo, que provienen (con frecuencia gracias a la electrónica) de muchos rincones del mundo, todos rivalizando por atraer nuestra atención y dedicación. No hay tiempo para reflexionar, saborear, contemplar o profundizar. Fuerzas conflictivas sobre nuestra atención, así como un constante bombardeo de información, nos llevan a una sensibilidad fragmentada asociada con las actitudes postmodernas. Gergen escribe:

La condición postmoderna (...) está marcada por una pluralidad de voces rivalizando por el derecho a la realidad —a ser aceptadas como expresiones legítimas de la verdad y del bien—. Cuando las voces se expanden en poder y presencia, todo lo que parecía adecuado, recto y bien entendido es trastocado. En el mundo postmoderno cada vez nos damos más cuenta de que los objetos de los que hablamos no están tanto “en el mundo” sino más bien son productos de la perspectiva. Así, funciones como la emoción y el razonamiento dejan de ser esencias reales y significantes de las personas, y más bien, a la luz del pluralismo los percibimos como impostados, consecuencia de nuestras maneras de conceptualizarlos. Bajo las condiciones impuestas por el postmodernismo, las personas existen en un estado de construcción y reconstrucción continuas; es un mundo en donde todo puede ser negociado. Cada realidad existente permite el cuestionamiento reflexivo, la ironía y por último un humorístico sondeo de incluso otra realidad.⁶

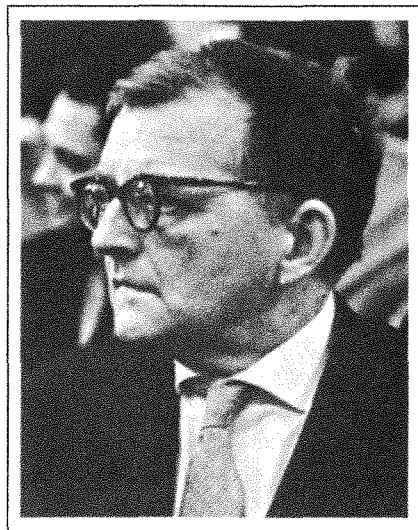
El concepto de Gergen de la identidad saturada concuerda con mis propias experiencias. Una tarde determinada puedo encontrarme sentado en mi oficina comunicándome por medio del fax o del correo electrónico con colegas profesionales en Londres y en Perth, aconsejando a antiguos estudiantes en Varsovia o en Taipeh, mandando correspondencia per-



Ravel en la costa vasca.

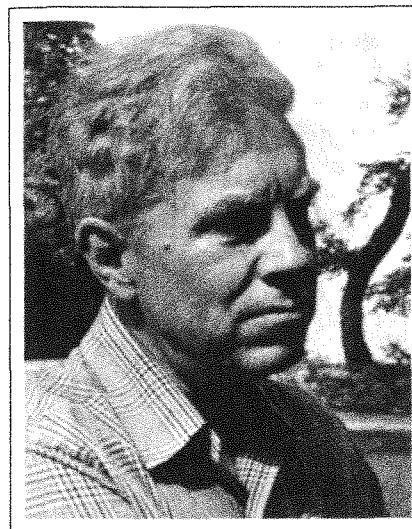


Anton Webern.

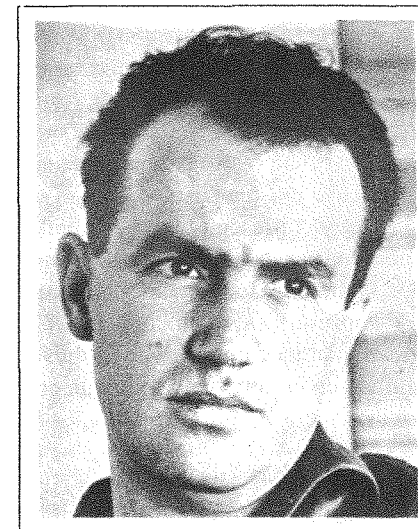


Dmitri Shostakovich.

sonal a amigos de Evanston y Seattle. Después podría dirigir mi atención hacia algunos artículos de revistas o a libros que raramente se leen completos y varios de los cuales me encuentro estudiando más o menos simultáneamente. Puedo recibir llamadas telefónicas o mensajes en el correo de voz de colegas que están lejos, viejos amigos, futuros estudiantes, ejecutantes que ensayan mi música en ciudades distantes, alguien que quiere invitarme a dar una conferencia. Cada llamada reinicia la continuidad de horas, días, semanas e incluso de varios años que se interrumpieron en el pasado, o por lo contrario inicia una relación que continuará en el futuro. Puede que pase un tiempo pensando en mi próxima clase, planeando mi tiempo para concluir todo lo que necesito hacer, o pensando en la representación teatral a la que iré esta noche. Puedo dedicar unos minutos a una solicitud de beca pendiente. Podría incluso tener tiempo para escribir en la computadora parte de mi última composición o para afinar un capítulo del libro que estoy escribiendo. También podría pagar mis cuentas, llenar los papeles de mi seguro, o quejarme a la compañía de teléfonos, planear una visita a uno de mis hijos, pensar cómo compartiremos mi esposa y yo las tareas para preparar la cena por la noche. Esas actividades, que continuamente se superponen, podrían luego ser interrumpidas por un toquido en mi puerta. ¿Un estudiante que necesita ayuda? ¿Un representante de ventas de una editorial de libros de texto que trata de convencerme de que use cierto libro en mi clase de armonía? ¿Un técnico que quiere arreglar el aire acondicionado? Todo esto, y otros días, todavía más, ¡en un espacio de dos o tres horas! Fragmentación.



Elliot Carter.



Luigi Nono.

Discontinuidad. Falta de conexión. Falta de lógica lineal. Postmodernismo. Como escribe Gergen:

Actualmente somos bombardeados con más intensidad que nunca por las imágenes y acciones de los otros, nuestra variedad de participación social se está expandiendo exponencialmente.

Mientras absorbemos los puntos de vista, los valores y visiones de otros y vivimos las múltiples intrigas en las que estamos enredados, entramos en la conciencia postmoderna. Es un mundo en el que ya no tenemos seguridad en nosotros mismos y en el que se duda cada vez más de la premisa de una identidad limitada con atributos tangibles.⁷

Ya que la tecnología me permite estar en contacto con gente que conozco en diferentes contextos y con aquellos que conocí en varios períodos de mi pasado, el pasado ya no es tan remoto como sería si viviera antes de la existencia del teléfono, el correo electrónico, el fax, los aviones, coches o trenes. Como señala Gergen, hace doscientos años la gente se trasladaba mucho menos y mantenía muchos menos contactos de los que se mantienen hoy. Cuando alguien se cambiaba de una comunidad a otra, perdía sus amistades. Eso no necesariamente sucede hoy. Sigo en contacto con mi primer amigo (del jardín de niños), con mis compañeros de secundaria, con los de preparatoria y con mis colegas de la universidad, con muchos

de mis antiguos maestros y estudiantes y con gente que he conocido dando conferencias en varios países. Mi pasado vive en mi presente.

No creo ser el único que tenga estas experiencias. No todos eligen mantener tan diversos contactos, pero todos tenemos la posibilidad de hacerlo y muchos de nosotros aprovechamos estas posibilidades. No debería sorprenderme que yo, un compositor cuya música postmodernista se niega a reconocer una rígida distinción entre el pasado y el presente, lleve una vida en la que el pasado (y ciertamente el futuro: se necesita un gran esfuerzo de planeación para continuar con los malabares que exige la multiplicidad de mi vida) continúa existiendo en el presente.⁸

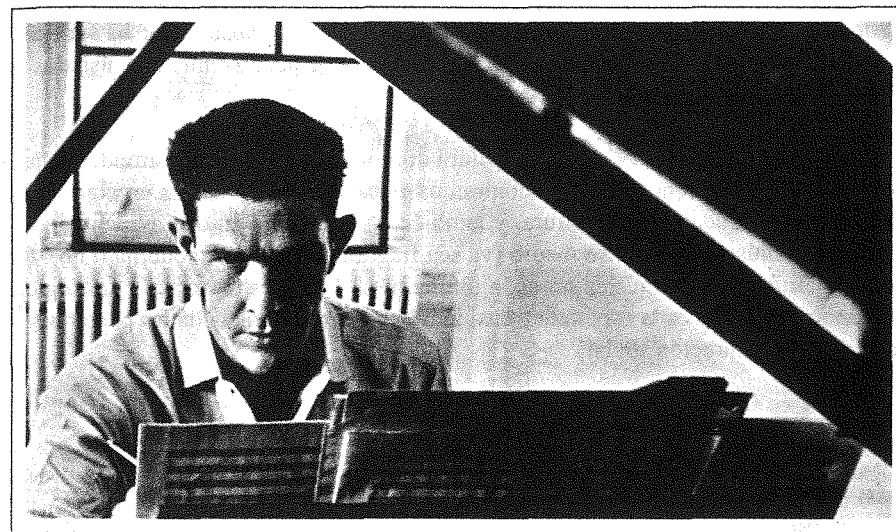
Lo confuso de la distinción entre el pasado y el presente es un valor que la cultura postmoderna comparte con la música postmoderna. Hay otros. Gergen cita como resultado de la saturación social un creciente sentido del pastiche y la otredad (similar a la manera en que la música postmoderna hace referencia a otra música). La intertextualidad no es únicamente una condición de la literatura o de la música postmodernas, sino también de la identidad postmoderna. La gente entra en contacto con tantas otras personas de caracteres y valores tan divergentes, que la identidad está en constante fluctuación, siempre inclinándose ante las influencias de los otros.

Como producto de la saturación social nos convertimos en pastiches, collages en los que nos imitamos los unos a los otros. En la memoria llevamos otras formas de estar con nosotros. Cada uno de nosotros se convierte en el otro, un representante o un sustituto. Para ampliar el concepto, mientras avanza el siglo, las personas están cada vez más habitadas con los caracteres de los otros.⁹

Otros aspectos que la saturación social comparte con el arte postmoderno son la multiplicidad y la desunión. Cito a Gergen de nuevo:

Cada vez surgimos como los poseedores de muchas voces. Cada identidad contiene una multiplicidad de otros... Estas voces no necesariamente armonizan... Para el punto de vista modernista era central un fuerte compromiso con un objetivo y con un mundo conocido... Aunque al comenzar a incorporar las tendencias de varios otros a los que estamos expuestos, somos capaces de asumir sus posiciones, adoptar sus actitudes, hablar su lenguaje, representar sus papeles. De hecho, nuestro ser queda habitado por otros. El resultado es una constante y creciente sensación de duda sobre la objetividad de cualquier posición que sostengamos.¹⁰

No discutiré que la saturación social, si bien es una fuerza potente en las sociedades occidentales contemporáneas, lleva inevitablemente a la creación del arte postmoderno. Siempre queda la posibilidad de protestar. Algunos (¡en realidad mu-



John Cage.

chos!) pensarán que la saturación es un enemigo y buscarán antídotos, alternativas o escapes. La persistencia del modernismo en las artes —y el resurgimiento del tradicionalismo— puede ser entendido en parte como una resistencia a la saturación social. Pero las fuerzas que están transformando la identidad de una entidad modernista a otra postmodernista son innegables. Que algunos artistas creen obras que expresan una personalidad saturada, con o sin intención, es poco sorprendente. Los compositores, como otros que viven en una sociedad saturada, bien pueden tener personalidades formadas en parte por sus contextos sociales. Aquellos que dependen del teléfono, el fax y el correo electrónico para permanecer en contacto con sus colegas profesionales de varias ciudades deben entender la personalidad postmoderna bastante bien, ya sea que elijan o no reflejarla en su música.

Robert Morgan ha escrito perceptivamente sobre el modo en que las fuerzas sociales pueden dar forma a la música postmoderna.

La pluralidad de estilos, técnicas y niveles de expresión parece creíble y significativa en un mundo que muda constantemente sus creencias comunes y costumbres compartidas, donde ya no existe una sola "realidad" dada sino sólo transmutación, realidades múltiples, provisionalmente construidas con los desconectados pedazos y partes desprendidas de un mundo despojado de toda atadura. Si la tonalidad tradicional...reflejó adecuadamente una cultura caracterizada por propósitos comunes y un bien desarrollado sistema de orden social y

de regulación interpersonal, su pérdida y la atomización musical que ha surgido, refleja un mundo fragmentado y desfasado de acontecimientos aislados y confrontaciones abruptas.¹¹

Ya que en Occidente vivimos una cultura dominada por valores postmodernistas, no deberíamos sorprendernos si encontramos estos valores reflejados en algo de la música que produce nuestra cultura, y también en la manera en que escuchamos y estudiamos música en nuestro medio (ya sea flagrantemente postmoderna o no). El postmodernismo en la música no es la última moda, y no es un regreso nostálgico al pasado. Más bien es la esperada y casi inevitable consecuencia de las penetrantes fuerzas de la saturación social.

Notas

¹ Umberto Eco, *Postscript to the Name of Rose* (Nueva York y Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1984), p. 67. De manera similar, Kathleen Higgins escribe: "El término 'postmodernismo' tiene un sonido oximorónico. ¿Cómo, si la palabra moderno se refiere al presente, puede la gente vivir actualmente lo 'postmoderno'? La pregunta surge casi como reacción natural. La palabra parece un poco extraña. Un 'postmodernista' podría ser un muerto viviente o un no nacido que vive. O quizás simplemente nuestro sentido de la temporalidad está afectado. Podemos citar a Kurt Vonnegut y concebir a los postmodernistas como 'suspendidos en el tiempo'". "Nietzsche y la subjetividad Postmoderna," en Clayton Koelb (ed.), *Nietzsche as Postmodernist: Essays Pro and Contra* (Albany: prensa de la Universidad del Estado de Nueva York, 1990), p. 189.

² Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington y Brian Massumi (Minneapolis: Prensa de la Universidad de Minnesota, 1984), p. 79.

³ Charles Jencks, "The Post-Modern Agenda" en Jencks (ed.), *The Post-Modern Reader* (Nueva York, Prensa de Saint Martin: 1992), p. 17.

⁴ De alguna manera, es ingenuo considerar que solamente los factores culturales "causaron" el desarrollo del postmodernismo. El postmodernismo dio forma a algunas ideas culturales occidentales, que al mismo tiempo ayudaron a formar al postmodernismo.

⁵ Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life* (Basic Books), 1991, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

⁸ Gergen habla de la "perseverancia del pasado" y la "aceleración del futuro", pp. 62-65.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 83-85.

¹¹ Robert P. Morgan, "Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age", in Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman (ed) *Disciplining Music: Musicology and its canons* (Chicago: University of Chicago, 1992), p. 58.

PABLO MORA

TRES POEMAS DE RADIO

Aunque no haya nadie al lado del camino
y sólo las vías angostas sean una posibilidad
para encontrarse o perderse,
el camino teje con el mismo punto,
enlaza montículos, hierba, superficies
por el andador del puente.
Es un primer piso de horas lo que nos sostiene,
es la pista que no deja de techar Louisiana
y vagar entre los ruidos del río.
Pero con la radio podemos seguir otros acordes,
una historia que aun destila cada faena;
es el afluyente mayor o rampa en el pantano
lo que bien reúne calles, caminos, interestatales,
y luego nos desmonta, de tramo en tramo, de este desnivel
para tocar la base, reconocer náufragas mujeres
—babies, honeys vocativas—,
porches del sur como ofrendas
o protagonistas atadas al muelle de la radio
como marea en plataformas y astilleros.

Es la resaca del golfo, del río, del camino
que no se rinde.

and the Cadillac would be my bed

No hay forma de evitar el agua,
el andador del río y los esteros,
el pantano que ablanda el porche; tampoco
hay forma de olvidar la puerta,
la salida sin acentos,
la inevitable desembocadura;
y esa mujer que asiste y se alarga
como un teléfono, una enredadera que vence
el muro y dobla:

¿quién tiende este piso gris que cubre?

¿y quién lleva en el pecho el acordeón y toca
adentro de esa forma, nos acompaña?

Desciende el número en millas

y un buick blindado y paralelo dura con nosotros,
se aleja cada vez más,

de donde tanto queremos acercarnos.

Techan puentes la ciudad y son las cuerdas

para pasar el puerto, cruzar la entrada

y seguir hasta el otro extremo o

descender en una cuadra lenta y vieja

donde el mismo lunes se oye tan distinto.

¿Quién se muda a estas horas y prolonga con su coche
la autopista, va contracorriente, emigra para el norte?

¿Quién desliza sobre el río su balsa,
y atraviesa el fondo de la cuadra flotando:

—hace cirugía discreta del afluyente?

—Sopla su armónica la calle en ciertas puertas.

¿Qué hora es esta de ensayos prenupciales
e intermitencias que empiezan
como electros de aparador o latidos
de una orquesta que se afina mientras muere?

Son ya días lo que nos une en este Mercury,
millas en las que poco reparamos porque aún
hay cuenta que llevar, talonarios, deudas;
carpas del cielo que se entregan a la radio y ceden:

toma posesión por debajo,
no deja de sonar por ciertas calles,
es la plataforma que ayuda a partir o a llegar,
el vigía y el velador que suena para
seguir hasta el final:
las caderas del Mississippi.

GUILLERMO LANDA

ARMONÍA DE TERCERA MENOR

Bajo el signo de Aramara,
venerada en la roca Washiewe
frente a San Blas,
en su trémolo tensa Alcionea
este cuerpo y este neuma,
que entrambos se encuerdan, míos,
de la calmería alrededor,
cuando el *sid-sid*
de sonajas enfloradas
de súbito susurrea
y un céfiro blando pulsa
mórbida lira
con su *tuang-tuang*,
mientras el árbol teponaztli
agita sus ramas templadas
con tonos tiernos y patéticos



VIEJAS FORMAS EN UN NUEVO LENGUAJE*



JOSEP SOLER

El título del libro viene seguido por un subtítulo “Viejas formas en un nuevo lenguaje”; esto supone una tesis en el autor, positiva o no, pero ya anteriormente debatida, sobre si la adopción de las “viejas” formas dentro de la música, “atonal” primero y dodecafónica después, significó una contradicción irreductible o más bien era un gesto integrador y, en la perspectiva de una larga evolución cultural, absolutamente necesario y definitivo; la “conjunctio oppositorum” se realizaba en esta especie de bodas del cielo y la tierra; todo era unidad. Esta tesis, realmente importante al intentar hacer un análisis de la historia del arte en nuestro siglo, se debate y discute en este libro.

¿Pero son viejas formas aquellas a las que se alude en el libro: sonata, variación, rondó, canon, fuga...? ¿Y es un nuevo lenguaje el que aparece a través de las obras dodecafónicas de Webern, es decir, a partir del *Op. 17* (1924) y hasta su última obra, el *Op. 31* (1943)? ¿O el que sí es nuevo es el “lenguaje” que surgió, a través de las obras y las teorías de Arnold Schönberg, organizándose y codificándose a partir —por decir una fecha más o menos concreta— de los años veinte? ¿Y en las obras que éste compuso desde comienzos de siglo y que ya anunciaban, con tanta radicalidad, todo lo que después vendría, tanto en sus conceptos y en sus composiciones como en las obras de sus discípulos, Alban Berg y Anton Webern, o en las de otros compositores fuera de su órbita, como podrían ser Scriabin y Roslavetz, en Rusia, o Ives, en Norteamérica?

* Por el interés de este artículo y su relación con el de Kramer que abre el número, lo publicamos aún sin disponer, lamentablemente, de la ficha bibliográfica del libro que comenta Soler. Prometemos proporcionarla en nuestra próxima entrega.

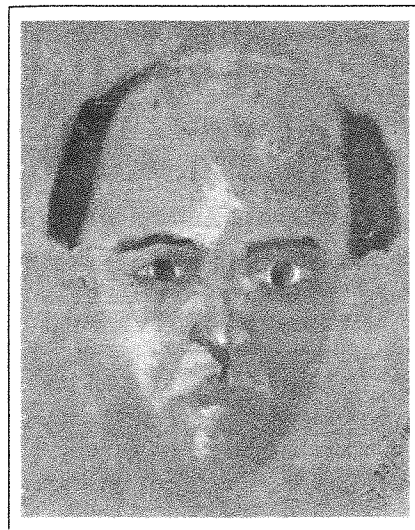
Los temas que plantean estas preguntas son enormemente importantes para una mirada crítica sobre la evolución de la música y, en especial, aquella que se escribió desde la segunda mitad del siglo XX; pero hay algo que ahora, a fines de siglo, comienza a ser evidente: la Escuela de Viena, en sí, no fue una revolución, fue un final; final de un ciclo cultural, final de un largo evolucionar en el que la modalidad adoptó las formas tonales y finalmente atonales o dodecafónicas, pero nunca sin dejar de ser un canto, el gran canto que surgió en Occidente, como embellecimiento de la liturgia de la Iglesia y que, poco a poco, derivó hacia estructuras cada vez más complejas y estrictamente formales para organizar, finalmente, la emoción del enorme y hermosísimo corpus musical del área de Occidente.

Proporciones numéricas

Y en Occidente, el deseo de determinar y fijar la forma es muy fuerte entre sus máximos compositores y les obliga a buscar una ley que les permita expresarse a través de sus imperativos: Debussy, que nos habla de su ansia de “organizar el terror”, se estructura a partir de las proporciones numéricas; Schönberg lo hará a través de series de doce notas y sus posibles combinaciones; pero ya Webern, en una conferencia (2 de marzo de 1932; citado por la autora del libro de que ahora hablamos, pág. 418, nota 1), nos advierte: «La serie de doce notas “es” una regla, no un “tema”».

Una “regla”; y esta regla es la que desde los comienzos fue organizando la monodía e incorporó, “para embellecer el servicio divino”, la simultaneidad de diversas melodías y creó el gran arte de la polifonía de Occidente; esta regla significó, asimismo, una continuidad en su larga evolución; nada de ella y en todo su desarrollo orgánico presupone que deba romperse su estructura interna y todo lo que en su interior, como potencial, se halla ínsito para ir evolucionando y potenciar y posibilitar la obra de los compositores del futuro: era “inevitable” que de la modalidad, surgieran las estructuras polifónicas de Nôtre Dame, y de éstas las de Ars Nova o las complejas y difíciles manipulaciones de los posteriores autores flamencos.

Y así, era asimismo inevitable que surgieran, como espléndido momento y ejemplo, las estructuras para tecla de los “tientos” españoles —desde Cabezón hasta Correa—, y con ellos, por citar uno de los más importantes cauces por los que discurre la regla, se iba deslizándose toda la “información” que se hallaba escondida en la modalidad hasta que Monteverdi la supo organizar como estructura dramática, y Rameau y Bach lo hicieron finalmente, como estructura estrictamente musical, como organización en la manera de combinar, juntar o enfrentar entre sí las áreas con que, por afinidad, se agrupaban los sonidos; en otras palabras: las evoluciones, atracciones y repulsiones del nuevo —y tan antiguo— mundo de la “tonalidad”.



Arnold Schoenberg. Autorretrato.



Claude Debussy.

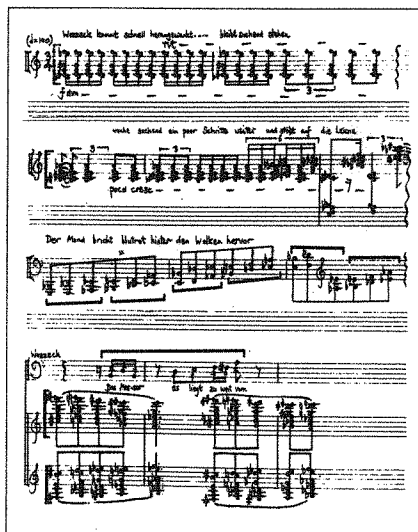
Regla en evolución

Pero ésta no pudo ni podía detenerse, porque la regla que se habían fijado los compositores —los “organistas” (a organizadores) del siglo de San Luis y todos sus herederos— era una regla siempre en evolución, siempre mostrando, como un inacabable caleidoscopio, sus infinitas facetas de detalle, pero el inevitable avance, lógico y, en cierto aspecto, siempre “el mismo”, de su potencial: modo, tonalidad, a-tonalidad, dodecafonismo, mostraba con claridad como su cuerpo visto globalmente y en toda su amplitud, conformaba un ser y una unidad en el que todo era “lo mismo” y ésta se extendía y se extiende a través y a lo largo de una fascinante evolución.

Schönberg, en un texto de 1937 (carta a N. Slonimsky y en junio de este año), especifica claramente que, después de muchas tentativas de carácter temático, como en el scherzo de una sinfonía, fragmentos de la cual se utilizaron más tarde para el oratorio *La Escala de Jacob*, una de sus absolutas obras maestras (ca. 1914-1915), llegó a la idea de «...fundar la estructura de la música “conscientemente” a partir de una idea unificadora y que debía engendrar no sólo las ideas de la obra, sino también sus líneas melódicas y sus acordes sus “armonías”...»: esta idea unificadora comportaba la utilización del total cromático con un orden y unas manipulaciones determinadas y rigiéndose, asimismo, por unas leyes —por una “regla”— determinadas.



Alban Berg.



Berg: cuarta escena del Tercer Acto de *Wozzeck*; invención sobre un acorde.

Esta “idea unificadora” perseguía a los “organistas” de Occidente desde sus más arcaicas manifestaciones —sí así se les puede llamar— “a la persecución de la unidad”. Esto es lo que, más o menos conscientemente, impulsó a los autores de “organa” desde el siglo IX al XIII, o lo que llevó a la organización de formas, en extremo refinadas y complejas en los siguientes siglos, en particular al XIV cuando Machaut escribe su *Hochet* David no sólo eleva a nivel artístico una manera peculiarísima de manejar el material musical —tan semejante al que siglos más tarde usará Webern y, antes que él, Schönberg—, sino que este “hipo”, esta destrucción del continuo melódico, entrecortándolo en sus líneas y distribuyendo la desintegración melódica en las distintas voces y en los distintos timbres, parece que se concibió para ser integradas dentro de un “organum” a tres voces de Perotinus (“Alleluia. Nativitas... Virginis Mariae... ex stirpe David...”), y en éste, la pronunciación de la palabra David viene sustituida por un “hipo” de tres instrumentos pero la “obra” —concebida, seguramente, por motivos estrictamente litúrgicos— posee su propia “forma”, sus propias manipulaciones (uso generalizado del isorritmo; intercambios melódicos —“Stimmtausch”—; repeticiones de una línea melódica —“talea”—; repeticiones rítmicas —“color”— que, aplicadas a las “taleae”, alteraban completamente la imagen musical pero sin cambiar en absoluto su línea en este caso, 8 “taleae” y 3 “colores”, etc. Estas son unas de las tantas operaciones, manejos formales

y estructurales con las que trabajaba el “compositor” y que, a través de los teóricos, pasaron a los compositores del siglo siguiente, sufrieron las modificaciones que éstos creyeron necesarias por su concepto de la escritura y su momento personal social, y así prosiguieron su camino: el transporte y la transmisión de la “regla” (con todas las dificultades y dudas que se quiera: como ejemplo concreto, los teóricos del siglo XIV no estaban de acuerdo sobre cuál era la exacta definición de “color” y “talea” y en cuál de los dos era el ritmo o la línea melódica la que estaba afectada; esto es cierto, pero, a pesar de estas dificultades, los conceptos básicos se mantuvieron y pudieron transmitirse a las siguientes generaciones).

En 1990 se publica, dentro del *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, la segunda parte del *Choralis Constantinus*, de Heinrich Isaac (ca. 1450-1517), que incluye como texto la tesis doctoral de Webern: en él comenta, entre otras cosas, que “...Isaac ha conseguido de modo admirable el ideal de una conducción de las voces de la máxima libertad e independencia. Cada voz posee su propio desarrollo y es una unidad estructural con sentido propio, comprensible vista por separado y dotada de una propia vida... independiente, entidad altamente individual... Para conseguirlo, Isaac le dedica todos los artificios del contrapunto...”. Webern sigue comentando los artificios que usa Isaac en su obra, cánones a dos, tres y cuatro voces, canon cancrizante, imitaciones, “stretti”, etc., y se admira asimismo del conocimiento que Isaac tiene de “la coloración de los varios registros de la voz humana”. Pero por encima de todo debemos retener su profundo interés, tan poco frecuente en su época —y menos en la nuestra—, por la música y técnica medievales o del Renacimiento; no sólo con ello se siente integrado y ligado al antiguo saber, sino que, con la adopción de estas y otras técnicas, muy complejas, de los “organistas” medievales o del Ars Nova, seguía patentizando, como lo harán los más grandes músicos de nuestro siglo, que en la base de la música de Occidente, como vertebradora de ésta y sustentadora de su “emoción”, seguía y sigue rigiendo el “número” y la combinación de estructuras: la organización consciente del material en objetos que poseen vida propia y son autosuficientes por su propia operación.

Conciencia de la polifonía

El interés de Webern no es único, como es evidente (bastaría señalar los dos enormes corpus de fugas escritos por Hindemith —*Ludus Tonalis*, 1942— y Shostakovich —24 *Preludios* y *Fugas*, Op. 87; 1950-1951— o los notables experimentos en isorritmo de Alban Berg en *Der Wein* o en *Lulu*); en todo caso, es en la obra de Webern (y seguramente en el futuro también se acabarán de descubrir todas las sutilezas del arte de Berg y Schönberg y se podrá decir —confirmar— aquello que ya Leibowitz había anunciado en 1947 —en *Schönberg et son école*—; en ellos está la

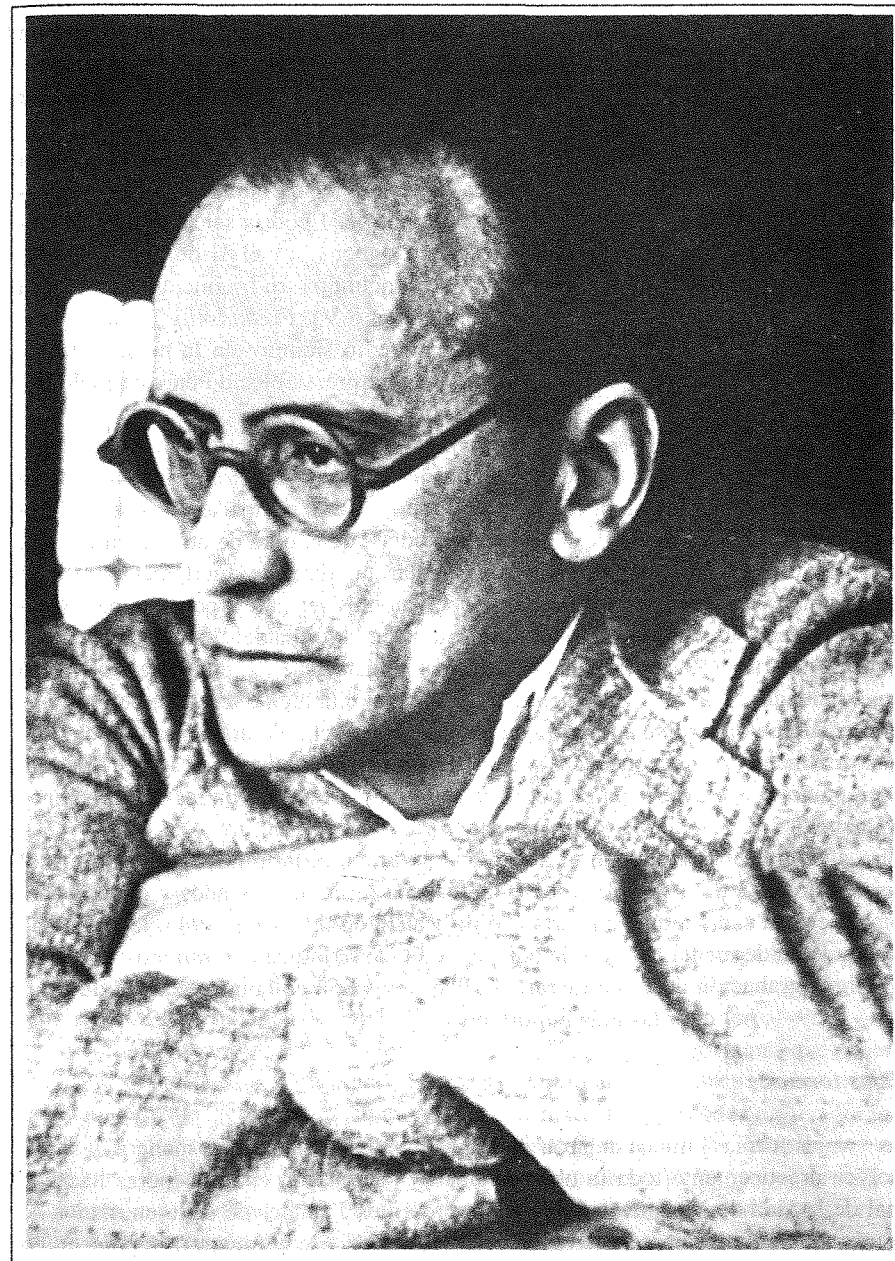
conciencia de la polifonía en la música del siglo XX, y sin que esto disminuya el valor y la conciencia polifónica —el sentido de la “regla”, con otra expresión y concepto— que se halla en los otros grandes nombres de nuestro tiempo; Debussy, Strauss y Mahler), es en la obra de Webern donde las complejidades y difíciles operaciones de la “regla” se manifiestan en mayor grado y de forma más sutil y fascinante como resultado.

El 4 de septiembre de 1942, Webern escribe a Willi Reich (ob. cit., pág. 133) refiriéndose al sexto movimiento de su *Segunda Cantata*, Op. 31 (1943): “...la segunda voz —contralto— canta los sonidos (“Töne”) de la primera —tenor—, pero en movimiento retrogradado; la tercera —soprano— presenta la inversión de la segunda, y la cuarta voz —el bajo— es la inversión de la primera y, al mismo tiempo, es recurrente, retrogradado, de la tercera. Aquí hay un doble entrecruzamiento entre uno y cuatro, así como entre dos y tres (relación de inversión de los intervalos), y también entre uno y dos, así como tres y cuatro (movimiento por retrogradación)...”. ¡Qué complejos se nos aparece todo esto y cuán lejos estamos, en la audición, de poder comprender o descubrir alguna de estas operaciones! Y, con todo, allí están y cumplen su función organizadora, tal como sucede con la gran cantidad de “formas” que Berg usa en *Wozzeck* y en *Lulu* y de las que, arrastrados por la enorme fuerza dramática de su música —e incluso intentando oírla fríamente—, jamás nos percatamos de ellas.

Webern escribe a Hildegard Jone, el 25 de julio de 1942, hablándole de su Op. 31; refiriéndose al quinto movimiento le explica que “...aquello que antes ya hemos escuchado, ahora se repite por movimiento recurrente (cancrizante)”. Se “repite”; “Todas las formas son semejantes, pero ninguna es igual a otra”; ¡y así, el coro accede a una ley secreta, a un sacro misterio! Webern sigue diciendo en su carta: “Ya conoces este texto de Goethe...”, indicando que pertenece a *La Metamorfosis (de las plantas)*, elegía que éste escribió en su juventud en 1790 (como apéndice de su *Versuch, die Metamorphosen der Pflanzen*), y que se incluye en el volumen 17 de las *Sämtliche-Werke*, págs. 90 y ss., líneas 5 y ss. (Zurich, 1977); la autora del libro que nos ocupa cita estos textos en la página 130 y observa que Webern “obviamente los tenía que encontrar fascinantes” (nota 59, página 427).

Principio serial

Por otra parte, otra alusión a Goethe, en carta a Willi Reich —del 23 de agosto de 1941—, nos dice (hablando de las plantas —texto que se supone procede de las citadas *Metamorfosis*—): “...entonces, con este modelo y la llave adjunta (...“und dem Schlüssel dazu”), se pueden todavía idear, formar, encontrar (“erfinden”) plantas hasta el infinito... la misma ley se puede aplicar a todos los otros seres vi-



Anton Webern.

vientes". Y Webern continúa: "¿No es esto, acaso, el sentido más profundo de nuestro principio serial ("Reihengesetzes")?"

Pero unas líneas antes, en un texto esencial, ha escrito: "...He leído en Platón que "nomos" (regla, ley, "Gesetz") significa asimismo "modo" (melodía, "Weise" que, como "modo de ser" —"Wesen"— indica, quizá, que el modo de ser de la regla es el modo de ser de la "melodía"); la melodía que canta la soprano solista como introducción —recitativo— (en el Op. 31, movimiento IV) podría ser la regla ("Gesetz, Nomos"—) para todas aquellas cosas que siguen...": y el 31 de julio de 1942, aunque casi un año más tarde, continúa «...he concluido otro fragmento... es un aria para soprano, coro y orquesta (Op. 31, movimiento V), *Freundselig ist das Wort*: una voz, la soprano, formula la ley... ¡Así sucedió siempre en la música de los maestros!... En mi caso, ¡nada sucede que no esté preestablecido en esta melodía! Esta es la regla, es decir, realmente, el "nomos"..."»

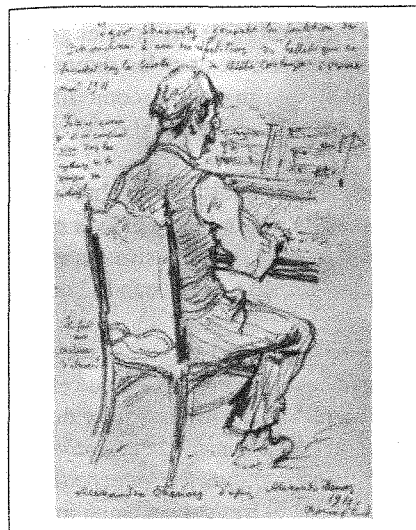
"Todas las cosas son semejantes, pero ninguna es igual a otra... Con el "modelo" y la llave que permita operarlo se pueden formar plantas —objetos artísticos— hasta el infinito: la misma ley se puede aplicar a todo el resto de los seres vivientes"; la "regla" es, asimismo, modo de ser de la "melodía", de la obra de arte. Y en la carta del 31 de julio advierte que, en su caso particular, tan directa y fuertemente influido por las músicas medievales y renacentistas, el "nomos" es la ley, pero es una ley canónica; es decir, con una base asentada casi toda en la forma del "canon".

Por otra parte, Webern emplea en sus obras la técnica serial, e insistiendo en ello sigue diciendo: "...la serie representa, en sí misma, una ley ("Gesetz"); pero no por ello tiene que convertirse en melodía ("Weise"); el hecho de que, en mi caso particular, realmente lo sea, concede a la serie un significado muy destacado, situándola en un plano más elevado, parecido al de las melodías corales en las elaboraciones de Bach..."

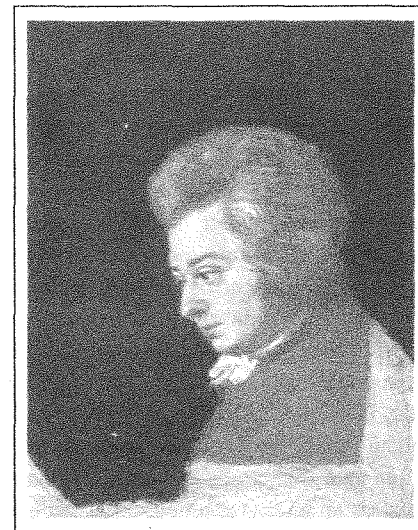
En abril de 1943 comenzó el segundo movimiento, terminándolo en julio del mismo año; el 3 de noviembre de 1943 acababa la obra: ¡dos años y medio! para componer una cantata que, en carta a Willi Reich, en febrero de 1944, le dice tiene una duración de media hora (en la partitura editada se indican 16 minutos; 10.30 en la antigua grabación de Robert Craft —1956— y 13.54 en la más reciente de Boulez —1969—, por citar las más importantes).

Viejas formas

Las "viejas formas" nunca dejaron de estar vigentes de una u otra manera, y si envuelven prácticamente toda la obra de Bach y surgen con enorme fuerza hacia el final de la vida de Mozart, también están presentes a finales de siglo en manos de Bruckner o, anteriormente, en Wagner: en el período de entreguerras aparecen en



Igor Stravinsky ensayando *Petrushka*. Dibujo de Benois, 1911.



Wolfgang Amadeus Mozart.

todas las operaciones canónicas en las que, casi en exclusiva, se entrega Webern en sus obras dodecafónicas, surgen en tantas y tantas obras de Schönberg o, más tarde, en las manipulaciones rítmicas y canónicas de Stravinsky —espléndido ejemplo en la *Elegía Tertia* de sus *Threni* (1958)— y aparecen, asimismo, en la violencia dramática de *Lulu* acompañando a su irreal protagonista en su pasión y muerte con la insistente pulsación del isorritmo o la complejidad del canon; y, de una manera más o menos discreta, pero siempre presente, las viejas formas medievales surgen asimismo, afloran a través de la carne y el torrente sangrante de las grandes obras que escriben, ya Debussy en Francia (con los coros maravillosos de *El Martirio de San Sebastián*), ya los vieneses en Centroeuropa.

Webern pudo asistir en Viena, el 11 de abril de 1929, en la Wiener Burgkapelle, al "reestreno", después de setecientos años, del gran organum *Sederunt Principes*, transcrito por los cuidados de Rudolf Ficker y editado, al siguiente año, por la Universal vienesa; caso de haber estado allí y conocer la partitura, cosa más que probable, ¿qué debió pensar ante aquel inmenso monumento de Perotinus en el que, "conscientemente", con una escritura de un rigor matemático, la idea unificadora se aplicaba al total de ésta, "serializando", si así puede decirse, todos sus parámetros, incluido también, nos atreveríamos a decir, el espasmo emocional que ha llevado al "organista" a estructurar esta "obra" de manera que el devenir sonoro, como forma, siempre es semejante, aunque ningún "compás" es igual a otro? ¿Pudo quedarse

deslumbrado por las sutiles gradaciones de color, en el cambio de las vocales sobre la que los solistas cantan las voces organales, siempre diferentes por las diferentes tesituras en las que éstas se mueven? ¿O el continuo en que se desliza, como un río majestuoso, el canto de las voces, en el que sólo la articulación musical o del texto permite hacer una pausa o introducir un silencio?

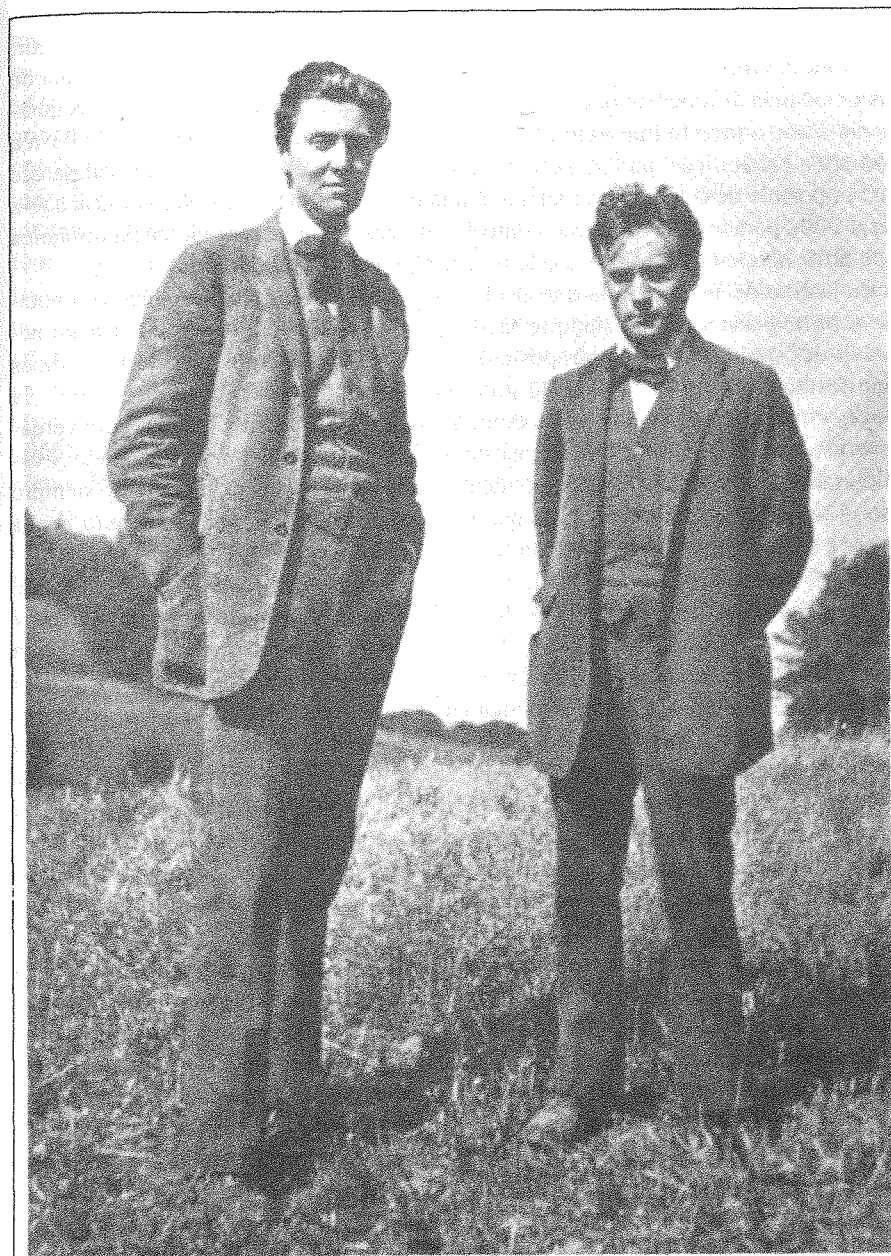
A él, que parecía tan fascinado por las tramas delgadas, sutiles, casi quebradizas, pudo enseñarle que el “silencio” no está en la alternancia de sonidos y pausas o deteniendo la sucesión de sonidos, sino en la operación interior de la música, en el recogerse hacia adentro, callando pero, aunque sea paradójico “balbuceando” como el profeta, con palabras inconexas.

Es notable, precisamente, que este músico, al que se le considera como si sólo hubiese escrito casi exclusivamente silencios, en realidad concibe obras en las que el sonido, el continuo del material sonoro, débil o muy agitado, suavísimo o muy dulce, delgado y frágil o grueso, eso no importa, nunca deja de fluir y sonar; en la *Cantata* de la que antes hablamos “siempre” suena música, el flujo sonoro nunca se detiene (aunque existan pausas que necesariamente deben aparecer con el fraseo usual, que implica tomas de aliento, el remarcar los finales de frase, períodos, “suspiros”; palabra ésta que surge con cierta frecuencia en la música de la escuela de Viena: “wie ein Hauch”, escribe Schönberg en el último compás de sus piezas para piano. Op. 19. etc.)

Algo diferente sucede en la segunda y la sexta de estas piezas para piano: la dialéctica con el silencio, el integrar a éste como partícipe del espacio musical, está considerado desde otro ángulo: el silencio, aquí, es expresivo, es el costado negativo, el “otro” aspecto del sonido. Con todo, la necesidad, o el temor, de que el espacio quede demasiado pleno o saturado de sonidos, o el miedo de que el vacío sea “demasiado” atemorizante, obliga a estos compositores a llenar de música el continuo: así lo hará Schönberg en la tercera e inacabada pieza para orquesta de cámara (1910) —iniciadora, seguramente, del tipo de escritura weberniano—, en la que el acorde tenido del armonium, “en su registro más dulce”, no cesa en todo el fragmento escrito; en los *Altenberg Lieder*. Op. 4 (1912), de Alban Berg, jamás cesa el flujo de sonidos; ni una sola pausa en toda la obra (el acorde pedal de armonium surge nuevamente en los seis últimos compases de la primera canción); el cuarto lied incluye, como conclusión —después de que el canto haya finalizado—, dos corcheas que cierran el compás.

Dialéctica del silencio

En Webern, tomando al azar una de sus obras, el Trío de cuerdas, Op. 20 (1927), no encontramos, en ninguno de sus dos movimientos, una dialéctica del silencio: hasta llegar al último sonido de la obra —el “pizz, pianísimo” de la viola que cierra



Berg y Webern.

a ésta—, los tres instrumentos no cesan en su fulgurante y casi despiadado percutir; la autora del libro que nos lleva a estas consideraciones nos dice que “...es una de sus obras más difíciles de poder seguir (como forma)...” (págs. 155-163), y seguramente sea así, pero lo importante es constatar que su “necesidad interior” le lleva a Webern a escribir casi un “perpetuum mobile” en el que el material musical parece casi imposible de dominar: semejante a una explosión incontrolable, la música —a pesar de la paradoja de su férreo control— no cesa jamás en su violencia dinámica y su feroz agresividad: el silencio le parece algo extraño a su manera de ser.

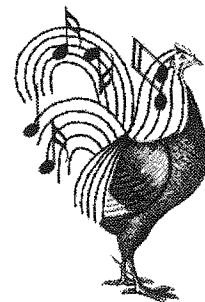
En la obra de Webern, a la que el libro que comentamos nos introduce con notable acierto y discusión no siempre fácil, más que el silencio —como hermano negativo del sonido, como contraposición de éste— detectamos una de las últimas manifestaciones en Occidente de cómo saber organizar y operar la “regla”, la “ley”; y esta organización le lleva, como a tantos otros, ahora y antaño, a un verdadero vértigo de manipulaciones, casi de alquimias, pero siempre ordenando y estructurando los sonidos y el espacio ideal en que éstos se nos manifiestan y siempre con el temor, que imaginamos, de que el sonido se detenga, que el silencio pueda llegar a ser más importante que aquello que suena.

Estas operaciones, en la Escuela de Viena, llegan al extremo —no en Webern, que sepamos, sino en Schönberg— de hacer oír el tiempo hacia atrás, de escribir y hacer tocar una música que antes ya hemos oído, pero que ahora se nos presenta, a la audición, comenzando por su final y acabando por sus comienzos: ya Machaut había concebido tan extraordinaria idea en el “rondeaux” *Ma fin est mon commencement*, y Schönberg en la canción 18 —*Der Mondfleck*— del *Pierrot Lunaire*, así como Hindemith en la tercera fuga del *Ludus Tonalis*, escribieron músicas que usan de tan extraño efecto: a la mitad de la obra, la música parece volver sobre sí misma y se retrograda sonando hacia atrás, llegando así hasta su comienzo que podría continuar sonando, si se repite la operación, sin detenerse jamás ni jamás poder hallar su final definitivo a menos que, por un determinado artificio, la obliguemos a concluir.

Caso aún más extraordinario sería el de Berg, que aquí no podemos analizar en toda su complejidad, pero que llega a retrogradar no ya un fragmento instrumental de su *Suite Lírica*, sino todo un comentario sinfónico a una acción dramática en el segundo acto de *Lulu*: ¿cómo puede el músico empujar el tiempo hacia atrás e invertir el suceso dramático, aunque sea únicamente en su valor musical, para describir unos acontecimientos que, en su valor real, duraron varios días y que aquí, al ser referidos por la música, ésta llega al extremo de retrotraerse e invertir el curso de su descripción?

En otra carta a Willi Reich (24 de febrero de 1944), Webern le escribe: «...según Hölderlin, vivir significa defender una “forma” (“eine ‘Form’”)», y expresa su ad-

miración por este poeta que “le interesa muy intensamente; su comentario prosigue: “...imagina qué impresión me produjo leer, en los comentarios de Hölderlin a su traducción del *Edipo* de Sófocles, este texto: “...comparadas con las obras de los griegos, a muchas de las actuales les falta la firmeza” (lit.: —poder sufrir— la prueba de su resistencia: “Zuverlässigkeit”); por lo menos, hasta ahora, han sido juzgadas más por la impresión que producen que no en base al cálculo de las leyes internas (“gesetzlichen Kalkul”) por medio de las cuales se produce la belleza”; la forma, la “ley”, se manifiesta en infinitos modos y sale al encuentro del artista en las expresiones más diversas; la manera como éstas puedan ser consideradas o sentidas por el compositor, en este caso, son innumerables e incluso desconcertantes; en la página 243 de su libro, la autora nos cita, procedente del cuaderno de sketches de Webern (pág. 54; equivale a la lámina XII, procedente del primer volumen de sketches del compositor, publicado en *Webern. Sketches, 1926-1945*, New York, 1968), el sentimiento, las imágenes o las visiones del paisaje que surgían en la mente del compositor al iniciar una obra —en este caso, el Cuarteto Op. 22 (1928-1930)— y cómo éstas determinaban su composición; así el tema principal I —del segundo tiempo de la obra—, para Webern es “la frescura del aire de comienzos de la primavera, primeras flores, anémonas... flores de Pascua...”: un II tema secundario viene definido por “repetición del primer tema secundario esfera de las rosas alpinas”; el tema IV y la coda: “Mirada a las más altas regiones”, Willi Reich nos comenta, en el epílogo de su edición de los escritos de Webern, que el segundo movimiento de su Cuarteto está formalmente construido según el esquema del scherzo de la Sonata, Op. 14 no. 2, de Beethoven: así, imagen y estructura se mezclan, conviven y se fecundan mutuamente en la imaginación del artista y dan paso a la presencia de la “regla” que, desde siempre, articula y organiza el material artístico.



CONCHA URQUIZA

DOS POEMAS

UN RECUERDO

Tierra adentro, Cupatitzio,
me sonarán tus canciones,
como un serpeante gemido
que encienda en ritmos la noche.
Oirán tu voz, Cupatitzio,
los crepúsculos del norte;
por los áridos caminos
me llevaré tus canciones;
las estrellas solitarias
padecerán tus dolores,
y el polvo blanco y ardiente
te mojará con tu nombre.

LA CANCIÓN INTRASCENDENTE

Tonadilla de viajero:
del corazón a la boca,
y de la boca, al sendero.

Siembra los rumbos del viento
y quién sabe
si vayas a hacer granero
en la garganta de un ave.

Por los valles y los montes
anda a robar tu fortuna:
los cabellos de los pinos
huelen a viento y a luna.

El río tiene su flauta
y la fuente sus espejos:
quédate y canta con ellos,
nosotros vamos más lejos.

Tu padre no quiere oírte
después de haberte engendrado:
no eres más que una canción
que el viento se habrá llevado.

Viajeros somos, viajeros
que andamos nuestro camino:
luna y monte, monte y luna,
manta y silbo, pan y vino.

Y como es recio el camino,
llevamos por equipaje:
en el pecho, el corazón,
y en la boca una canción
para el viaje.

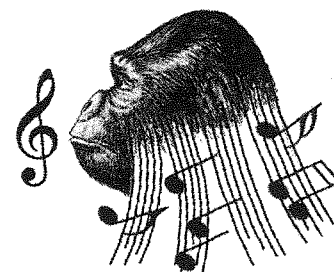
13 de junio, 1940

DOSSIER BRAHMS



Johannes Brahms.

BRAHMS ERA CHILENO



JUAN MARÍA SOLARE

El padre del compositor, Johann Jakob Brahms (Heide/Holstein, 1806-1872), procedente de un ambiente campesino, fue el primero de la familia que tomó resueltamente la música como profesión, a pesar de la fuerte oposición paterna y contrariando la tradición comercial familiar.

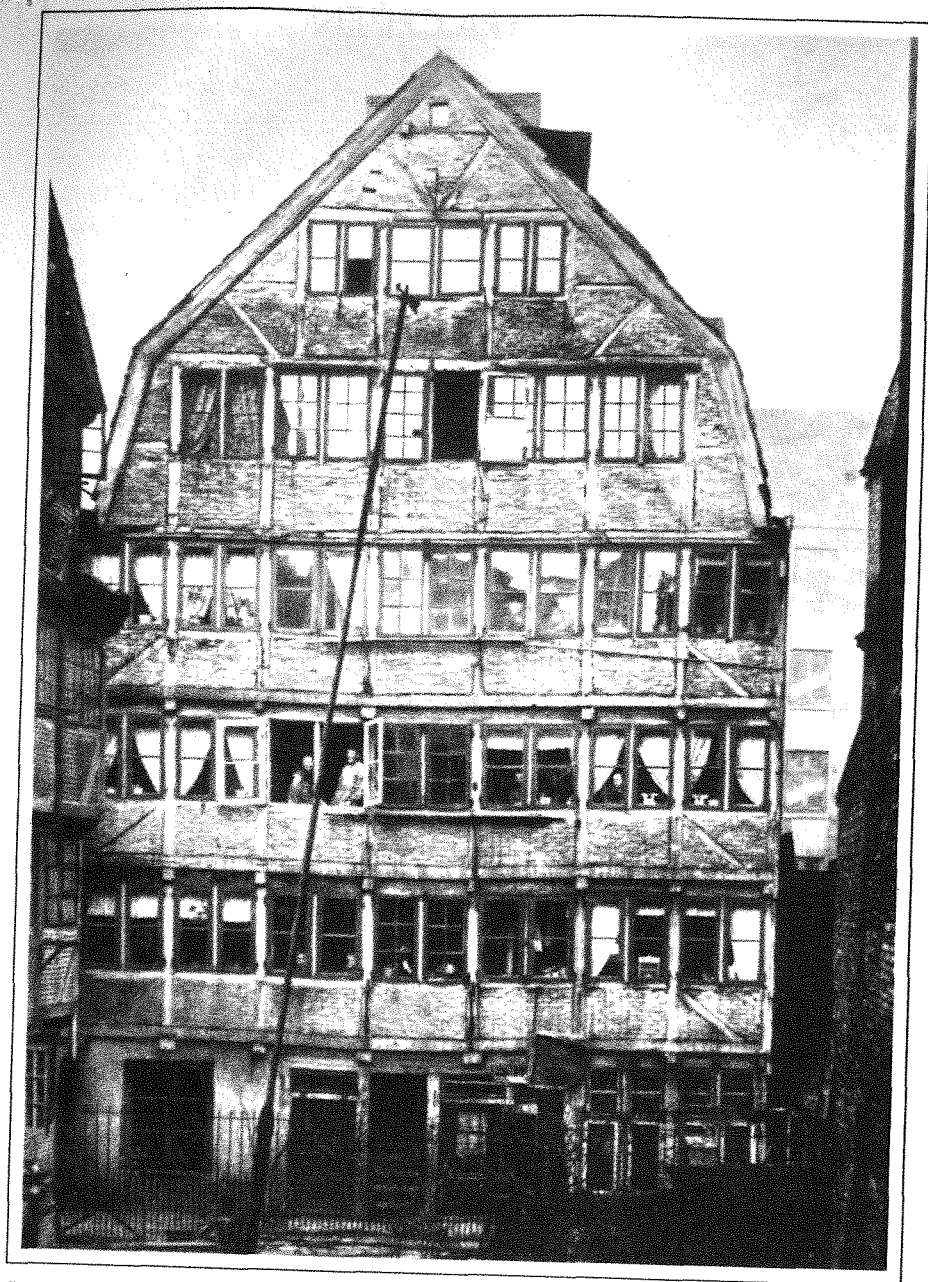
Después de cinco años de aprendizaje, y con un certificado de aptitud de su maestro (Theodor Müller) en la mano, se estableció en 1826 en Hamburgo, en la gran ciudad. Bien pronto se dio cuenta el joven de que no era nada fácil ganarse la vida como músico en ese emporio comercial, a pesar de que había aprendido a tocar varios instrumentos de cuerda, flauta y corno.¹

Al comienzo tocaba corno en locales de baile del puerto, estruendosas tabernas de marineros y tugurios de ínfima categoría, ubicados en barrios de burdeles donde regularmente se presenciaban escenas del más bajo tipo². Estas duras experiencias lo adiestraron para aprovechar inmediatamente cualquier oportunidad favorable.

Poco después consiguió su puesto de cornista en la milicia civil de Hamburgo, concretamente en el cuerpo de cazadores, lo que ya representó un paso adelante.

Como instrumento complementario (además de violín, viola, cello, flauta y corno), empezó a estudiar contrabajo. Consciente de que esa pluralidad lo dispersaba y limitaba su aptitud profesional, decidió concentrarse en el contrabajo, un instrumento indispensable en los bailes, y que en estos géneros musicales tiene *particellas* más simples. Mediante esforzado estudio adquirió un cierto dominio del instrumento, que le permitió gradualmente aspirar a tocar en locales más dignos y en orquestas de pequeños teatros.

Pronto (desde 1831)³ consiguió integrar —primero como reemplazante y luego



Supuesta casa natal de Brahms en Hamburgo, en la calle Speckshof.

como miembro estable— el prestigioso sexteto (dos violines, viola, dos flautas y contrabajo) del elegante local “*Alsterpavillon*”, donde se reunía la alta sociedad a presenciar las “*Abendunterhaltungs-Musik*” (Veladas de música Ligera), un popurrí de oberturas, arias y números de ópera, que se ofrecía todos los días de 6 a 11 de la noche. Se pagaba a los músicos pasando la gorra en las pausas entre obras.

Entre las historias de este local se cuenta que el Conde Woronzow, de San Petersburgo, que una tarde de verano estaba presente con su hijo entre el público, quedó tan fascinado con la música y se alegró tanto de oír tocar el himno ruso en su honor *con amore*, que no sólo puso una moneda de oro sobre la mesa, sino que quería llevar a los seis intérpretes a Rusia, garantizándoles su felicidad. Aunque retiró su ofrecimiento después de madurar la idea durante dos semanas.⁴

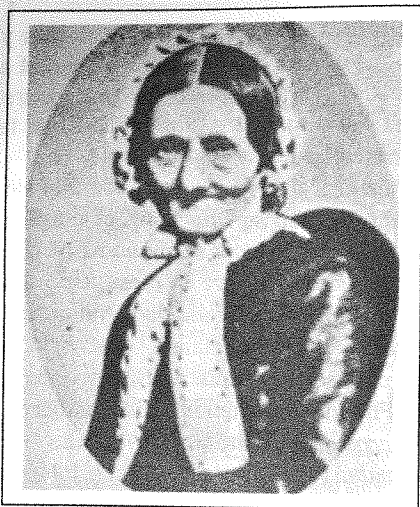
Mucho más adelante —bastante después de casarse— el padre de Brahms conseguirá un puesto de contrabajista en la Orquesta Filarmónica Municipal de Hamburgo.

Poco antes de iniciar su actividad en el *Alsterpavillon*, contrajo matrimonio —el 9 de junio de 1830 y con su uniforme de la *Hamburger Bürgerwehr*— con Johanna Henrika Christiane Nissen (1789-1865), un ama de casa diecisiete años mayor que él, de una familia de una capa social bastante más alta aunque económicamente venida a menos: entre sus antepasados había pastores, maestros de escuela, gente de negocios y algún alcalde⁵. Se conocieron porque él alquiló una pieza en la casa de ella y de su hermana. Una semana después de conocerla —según le confió a su futuro cuñado— ya estaba Jakob Brahms decidido a casarse con ella, mujer intrínsecamente buena y materialización de sus aspiraciones de ascenso social.

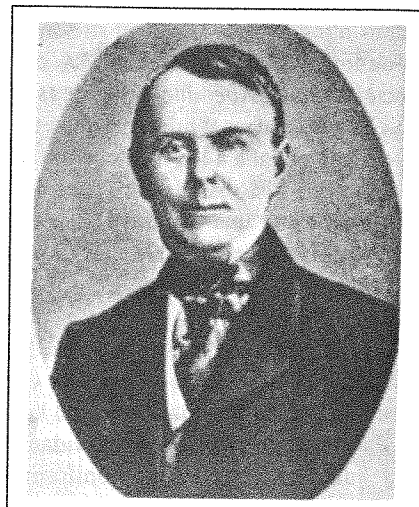
El 11 de febrero de 1831 (ocho meses después del casamiento) nació su primogénita, Elisabeth Wilhelmine Louise, apodada Elise.

El tercer hijo de la pareja (Fritz, apelativo de Friedrich) nacerá el 26 de marzo de 1835. También fue músico. El carácter de Fritz era muy distinto al de Johannes: “*vivaz y siempre dispuesto a las grandes promesas, sin que existiese nada detrás*”⁶. También en lo artístico, Fritz carecía de la seriedad y precisión de objetivos de su hermano. Ergo, siempre existió entre ellos una rivalidad latente, pues al dedicarse al mismo oficio era inevitable la comparación, y Fritz se sentía postergado por la naturaleza y el destino. En los círculos musicales de Hamburgo recibió el enfermante apodo de “el falso Brahms” [*der falsche Brahms*]. (No se le puede exigir a todo el mundo que sea Johannes Brahms). Johannes percibía que le hacía sombra, lógicamente, y escondía su culpa tras cierta belicosidad contra Fritz.

Pero el nacimiento del hijo del medio, el futuro compositor, se produjo en otras circunstancias: a fines de 1832, el citado sexteto de música de salón del *Alsterpavillon* (donde Jakob Brahms tocaba contrabajo) inició una gira por Sudamérica. El padre del compositor viajó con su esposa, ya embarazada de varios meses, que



Johanna Henrika Christiane Nissen, madre de Brahms.



Johann Jacob Brahms, padre de Johannes.

comprensiblemente no se quería perder ese viaje por nada del mundo. Elise, la primera hija del matrimonio, quedó en custodia de la hermana menor de su madre, Frau Detmering.

La gira fue organizada por la flamante Sociedad Filarmónica de Santiago (establecida en 1827)⁷, y por iniciativa del berlinés Guillermo Frick (1813-96), un alemán que con posteridad (en 1840) “*se radicó en Chile*”⁸ conjuntamente con y por Aquinas Reid (1810-69), un nativo de Baviera que se instaló en Chile en 1844, donde “compuso la primera ópera escrita en el país, *La Telésfora* (1846)”⁹.

Una noche, el grupo toca en Copiapó, una floreciente población al norte de Chile, y luego de la función, nació allí Johannes Brahms, el 6 de febrero de 1833. Mujer sumamente creyente, Christiane insistió en que se bautizara al pequeño en la iglesia (católica) local, por si no sobrevivía al viaje de regreso.

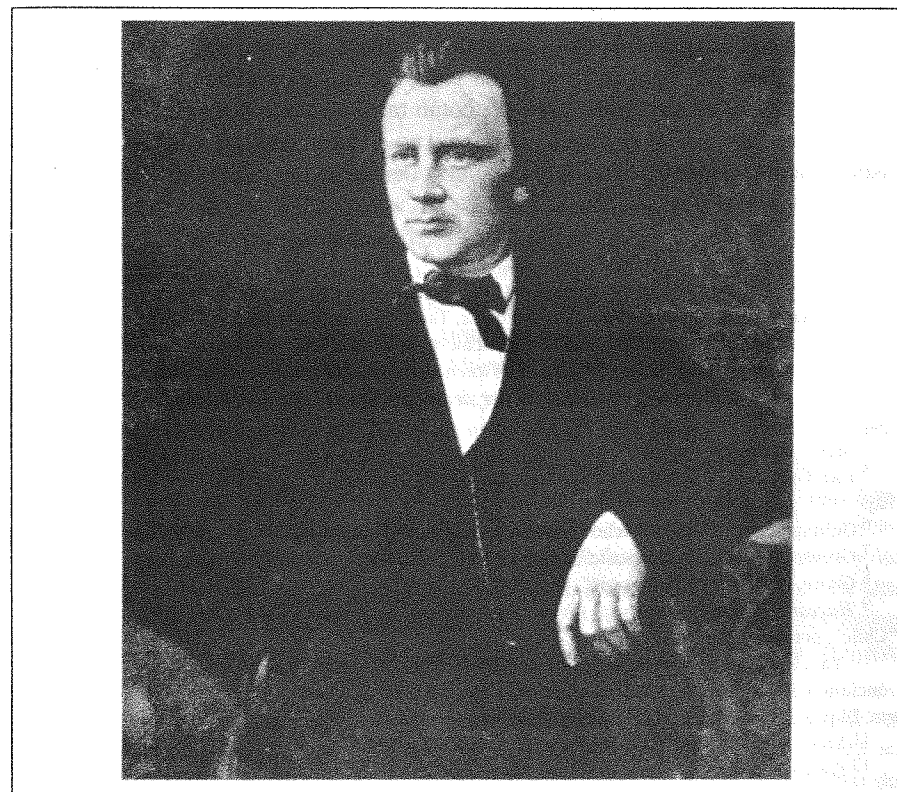
Tres meses más tarde el matrimonio volvió a Alemania y bautizaron nuevamente a la criatura dando una fecha falsa de nacimiento. Así, Johannes Brahms nació oficialmente en Hamburgo el 7 de mayo de 1833 y fue bautizado (por segunda vez) por el Pastor protestante von Ahsen el 26 de mayo, en la iglesia St Michaelis (hoy St Petri). Por vergüenza nunca reconocieron públicamente que el compositor había nacido en un “poblado indígena”.

Los pocos que lo sabían callaron con mucha más razón cuando el chico, muy pronto, comenzó a descollar.¹⁰ Hubiera sido un escándalo descubrir que Johannes Brahms —uno de los máximos representantes de la música alemana— hubiera na-

cido en el otro rincón del planeta (aunque si ese rincón hubiera sido Nueva York, tal vez se hubiese descubierto antes).

“*El chico nunca sabrá nada (...) su identidad nunca se pondrá en cuestión*”, escribe desde Sudamérica Christiane (la madre del compositor) a su hermana menor, Frau Detmering, que estaba en Hamburgo cuidando a la primogénita. Esta carta, fechada en Copiapó, se desvió en el viaje en carreta por la Patagonia argentina, y —tras formar parte de la colección privada de una familia de la zona— está archivada en la biblioteca municipal de Tandil.

Todo salió a la luz por esta carta perdida, descubierta por el investigador Iannis Eralos, que publicó sus resultados en el diario *La Mañana* de Tandil, hace ya cinco años (edición del 13/oct./1992). Puesto que el periódico se fundió al año siguiente, y se publicaba en la periferia del mundo, el hallazgo nunca trascendió a los círculos europeos.



Brahms a los 30 años.

Puede parecer sorprendente que Brahms sea chileno, pero por qué no. También Claudio Arrau nació en Chile. Además, tres años antes del nacimiento de Brahms, toda una compañía operística pasó por Chile: “En el año 1830 visitó Chile por primera vez una compañía de ópera; actuaron en Copiapó, la en aquel entonces importante ‘ciudad de la plata’ del norte, donde estaba la primera casa operística del país. Estas visitas se continuaron anualmente hasta 1850. Bien temprano se hizo sentir la influencia alemana sobre la vida musical chilena.”¹¹ Es más: varios solistas de reputación internacional visitaron esporádicamente Chile en el siglo XIX: Henri Herz (1850), Miska Hauser (1853) y Louis Gottschalk (1866)¹². E incluso el hermano menor de Johannes Brahms, Fritz, tuvo serios disgustos con su familia porque estuvo varios años en Venezuela como profesor de piano.

Es *vox populi*, por otra parte, que Brahms incineró gran parte de sus primeras composiciones. La teoría corriente es que no las consideraba lo suficientemente dignas. A la luz de los hechos descubiertos por Eralos podemos deducir que Brahms quería liberarse de ese aire extra-alemán que nunca supo exactamente de dónde le venía. Ser considerado, ya en vida, el “auténtico exponente de la música alemana” debía ser una gran carga. Y, como tal —en tanto portador de la antorcha de la identidad musical germana— Brahms no podía permitirse ningún desvío estilístico hacia lo sudamericano, hacia culturas de tradición dudosa y futuro incierto

Notas:

¹ Es relevante saber que el padre del compositor tocaba corno, en vista de los importantes pasajes solistas asignados a este instrumento en sus sinfonías. También el padre de Richard Strauss era cornista.

² Florence May, “Johannes Brahms (Die Geschichte seines Lebens)” original inglés. Matthes & Seitz Verlag, München 1983. Primera parte, pág. 46. Florence May fue alumna de Brahms y de Clara Schumann.

³ Según Hans A. Neunzig, “*Lebenslauf der deutschen Romantik*”, Knauer Verlag, München, 1988 (página 191).

⁴ May I, página 54.

⁵ Karl Geiringer, “Johannes Brahms (sein Leben und Schaffen)”, Pan-Verlag Zürich/Stuttgart, 2. Auflage 1995. página 18.

⁶ Geiringer, pág. 37, dice mucho sobre los hermanos de Brahms.

⁷ Grove, “Chile, §I, 2: Art music”, página 231.

⁸ Grove, “Chile, §I, 2: Art music”, página 231.

⁹ *Harvard Dictionary of Music* (Willi Apel, editor), 2a. edición, Cambridge, 1972, pág. 150 (voz “Chile”, por Juan Orrego-Salas).

¹⁰ Ya a los diez años Johannes Brahms se destacó como pianista. En 1843 fue muy aplaudido en un concierto público, y un agente norteamericano quiso contratarlo para una gira por EU como niño prodigio. El padre, aconsejado por el maestro del pequeño, Otto Cossel, se negó.

¹¹ MGG (edición 1965), voz “Südamerika”, volumen 12, columna 1683.

¹² Grove, “Chile, §I, 3: Art music”, página 231.

NOTAS SOBRE BRAHMS



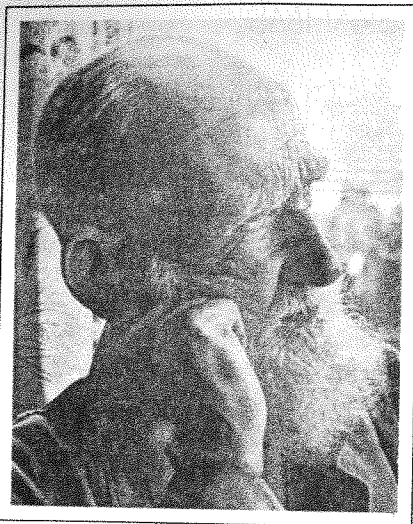
GEORGE BERNARD SHAW

Traducción de Guillermo Sheridan

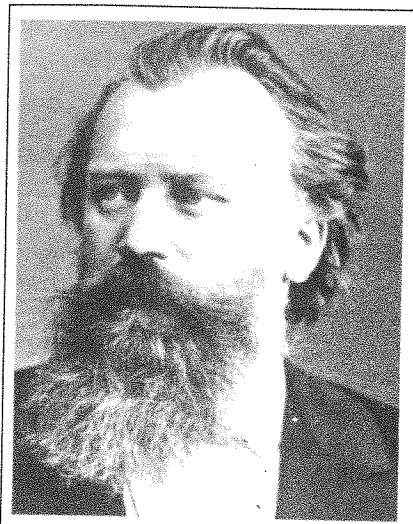
I. 24 de junio de 1891.

Los admiradores de Brahms tuvieron un platillo succulento en el concierto de Richter la semana pasada. Su *Requiem alemán* fue tocado de principio a fin, con la habilidad necesaria para extraerle todas sus cualidades. Cuáles son dichas cualidades es algo que podría haber adivinado un sordo al mirar el descomunal tedio que abrumó al desafortunado público, que sin embargo escuchaba con la perversa creencia de que Brahms es un gran compositor y de que la ejecución de su obra maestra era algo solemne e importante. Me temo que este engaño no se confinó a aquellos que, habiendo comprobado por experiencia que la buena música los aburre, han precipitadamente llegado a la conclusión de que toda la música que los aburre debe ser buena. Cundió también entre los músicos educados que saben lo que es un *calderón* y se deleitan en su capacidad para explicar lo que sucede cuando Brahms decide ordenar que truene un *pedal grave* y resuene un tambor, tocando la dominante diez minutos seguidos, mientras que los otros instrumentos y las voces divagan por todas las progresiones posibles en o cerca de la nota, cuesta arriba de síncope en síncope y cuesta abajo de suspensión en suspensión, de una manera elaboradamente moderna que sólo consigue que el asunto todo parezca aún más anticuado y vacío.

Brahms parece haberse impresionado por el hecho de que Beethoven lograra efectos notables a fuerza de persistir en sus *ostinati* mucho tiempo más del que les hubiera dado Mozart, por lo que parece haberse convencido, en un proceso no del todo carente de lógica, de que él lograría efectos aún mejores superando la persis-



Bernard Shaw.



Johannes Brahms.

tencia de Beethoven. Y así es, como lo probó Bach antes incluso de que naciera Mozart. Sólo que en manos de Brahms no funciona del todo, a pesar de que los ha prolongado y extremado hasta acercarlos al límite de la persistencia humana. Y aún así, como digo, el académico caballero lo disfruta y parece complacido hasta por esas repeticiones infinitas que no son otra cosa que las *rosalías* de las viejas misas italianas, pretenciosamente disfrazadas. Lo único que puedo decir, con el debido respeto, es que difiero del académico caballero.

El hecho es que no hay nada que el músico genuino mire con más envidia que los intentos por rebasar las formas musicales, especialmente aquellas que han sido consagradas por los grandes compositores del pasado. Desafortunadamente, esas imposturas tendrán el apoyo del tipo de gente —numerosa en Inglaterra— que cree que es el hábito el que hace al monje. Cualquier conspiración entre un músico y un escritor para fabricar un contrapunto haendeliano encontrará víctimas propicias entre esa clase de gente, que puede verse en cualquier festival aplaudiendo la música de Haendel y las interpolaciones profanas de algún cantante de ópera que ha aprendido a llamar la atención.

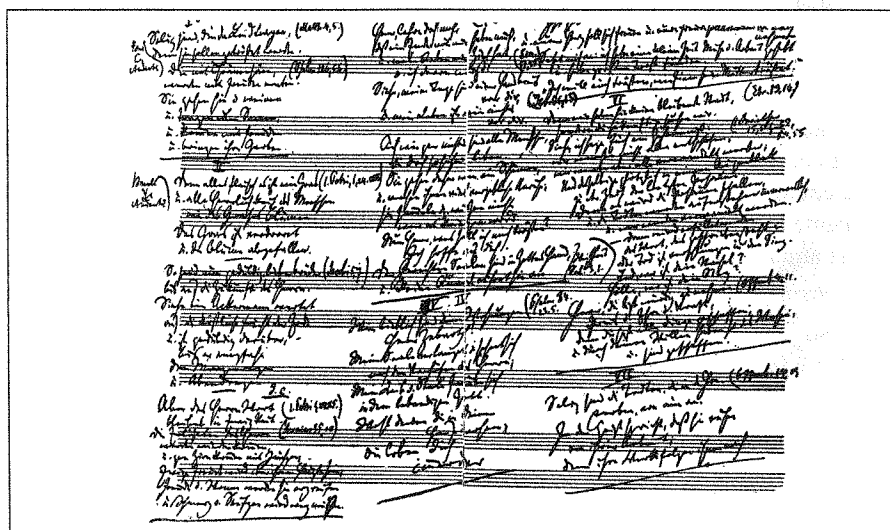
En ocasiones, desde luego, tenemos que tolerar, gracias a algún respetado profesor, funciones musicales con honorables obras de pedantería, como los oratorios de Kiel de Berlín o de Macfarren, para no mencionar a autores vivos. Pero me niego a hacer este tipo de concesiones a Brahms. Hacerlo sería invitarlo a que lo intentara de nuevo, pues su portentoso poder mecánico para generar, literalmente, toneladas

No cabe duda de que el *Réquiem* de Brahms es una sólida pieza de manufactura musical. Se siente de inmediato que sólo pudo haber sido construido por un enterrador de primera clase.

George Bernard Shaw

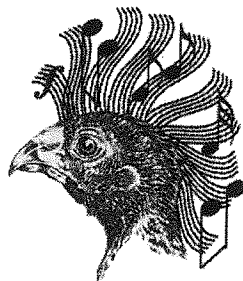
de música, y la estupenda gravedad con la que asume su posesión de este don, no son contenidos por ningún tipo de conciencia sobre la cantidad de lugares comunes que hay en sus ideas, lo que priva de todo valor a su poesía tonal, o sobre la ausencia de capacidad estructural que hace de su “música absoluta” una absoluta incoherencia. Es del todo capaz de producir una docena o más de réquiems, todos tan insufribles como éste, si lo seguimos considerando “el más grande representante actual de la escuela clásica”, como lo hizo el otro día un bobo entusiasmado por la fuerza de un par de motetes, inferiores, en toda característica esencial de la escuela clásica, a las *particelas* de una ópera cómica de Sullivan.

No hay cosas agraciadas que decir de un compositor que ha escrito tantas minucias bonitas; pero se impone la primordial ley de la defensa propia, y a pesar de hallarme en este momento de vacaciones, acostado sobre las ardientes arenas de Broadstairs, en paz con la humanidad y bienquestado incluso con Brahms, no puedo sino decir lo que he dicho de ese abominable réquiem, con objeto de preaverse del peligro inminente de que sea repetido en la temporada entrante.



Reproducción del texto del *Requiem* alemán, con las palabras que Brahms tomó de partes de *La Biblia*.

BRAHMS



H.L. MENCKEN

Traducción de Guillermo Sheridan

Me excusa por escribir sobre este caballero es, simplemente, que no se me ocurre otra cosa. Hace una o dos semanas, en una tarde de calor furibundo, escuché su Sexteto para cuerdas, opus 18, y desde entonces me piruetea y resbala por la cabeza. Me he ido a la cama con él y me he levantado con él. Claro que no con todo el Sexteto, ni siquiera con alguna melodía principal, sino con el pequeño, modesto y frágil episodio al final de la primera parte del movimiento inicial, una cosita de nada en ocho compases arrojada, por decirlo así, como un perfume desde el segundo tema.

¿Cuál es la magia de estas sublimes trivialidades? He aquí una tonada tan ligera y poco pretenciosa, que no dura sino ocho compases y que sólo utiliza seis de los doce tonos en la octava, y que sin embargo se le encima a un hombre viejo y poco romántico, que pesa noventa kilos, poseedor de un hígado más allá de toda esperanza, como si fuera la reina de los súcubos. ¿Se deberá a que poseo un oído delicadamente sensible? No distingo los tonos. ¿O un corazón tierno e impresionable? ¿O una alma hermosa? *Dreimal bosh!* Ningún teólogo en sus cabales me daría un seguro contra el infierno.



Brahms. Caricatura de Dave Donald.

La respuesta debe buscarse en la frase, no en el hombre. Trivial en apariencia, tiene sin embargo el poder de mil caballos. Modesta, habla con una voz de clarín y, una vez que ha hablado, se queda en el recuerdo. Brahms hizo muchas como ella. Hay una, al principio de su Trío para violín, cello y piano, opus 8, que quizá sea la tonada más encantadora en el rango de la música clásica. Hay otras en sus val-

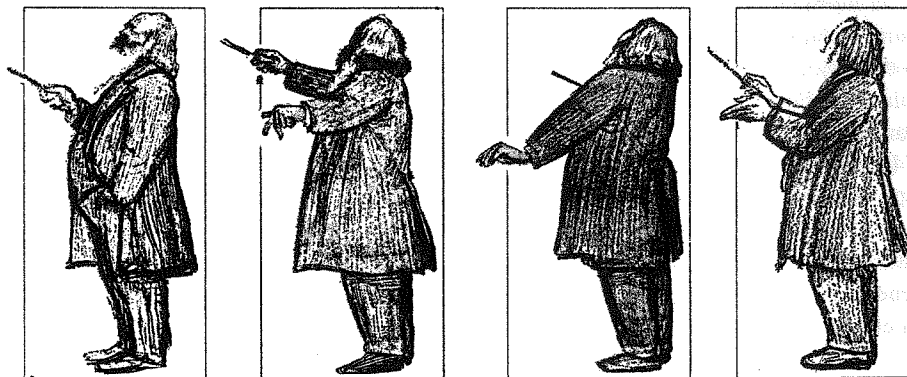
ses. Hay una en su Doble concierto para violín y cello, opus 102, en el primer tema del movimiento lento. Hay otra en la coda de la Tercera sinfonía, y otra más, exquisita, en la cuarta.

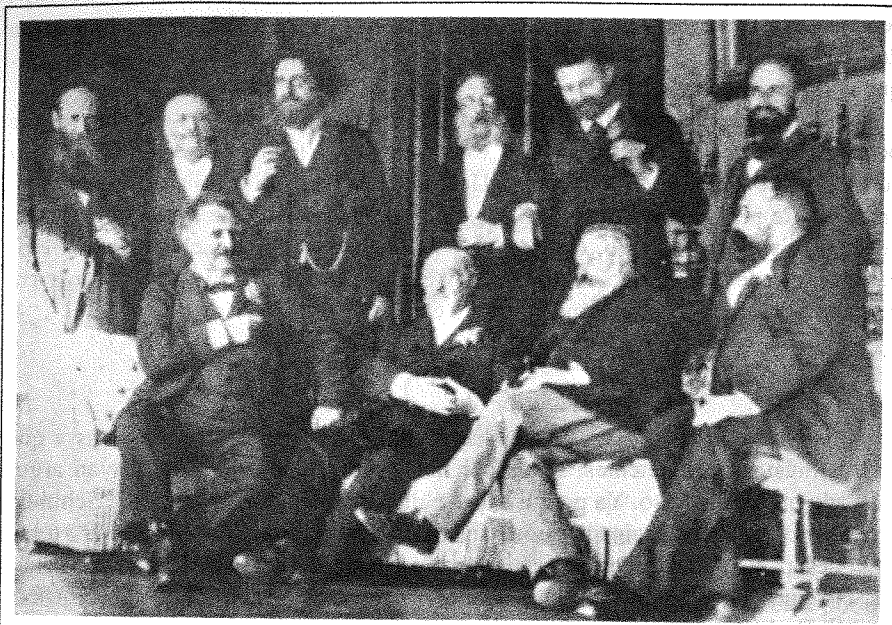
Pero si usted conoce a Brahms, las conoce tan bien como yo. Escucharlo es tan peligroso como escuchar a Schubert. Uno no se retira pleno y satisfecho, a seguir su vida como siempre en la mañana. Uno se retira cargado de algo que persevera en la sangre por un buen tiempo. Si tuviera una buena carga de trabajo pendiente, con todo listo para hacerlo, ciertamente no me atrevería a escuchar los cuartetos para cuerdas de Schubert, o el quinteto con el cello adicional, ni la *Sinfonía trágica*. Y dudaría más aún de atreverme a hacerlo con Brahms.

II

Se antoja asombroso que alguna vez haya habido una guerra sobre Brahms y que ciertos músicos competentes, sanos por todos los demás conceptos, hayan argumentado que era tedioso. Ya podría haberse discutido igual la *Serenata* de Schubert o el *Salmo 23*. Estos necios argumentaban, si bien recuerdo, que Brahms era torpe en el desarrollo de las secciones, que daba de latigazos a sus melodías hasta matarlas. No puedo pensar en nada más idiota. Basta oír al Sexteto, escrito por 1860, cuando Brahms tenía apenas treinta años. El desarrollo del primer movimiento no sólo es sólido y vigoroso: es una obra maestra. Hay en él una espléndida batalla de estados de ánimo, desde el más fiero hasta el más enternecedor, y termina con una coda que es la perfección pura.

Es cierto que Brahms tuvo que aprender, y es en el manejo del material temático, no en su invención, donde aprender cuenta. Cuando escribió su primer Trío para piano, a los veinticinco más o menos, comenzó como ya dije con una de las más hermosas melodías jamás puestas en papel, pero cuando comenzó a desarrollarla le





Reunión en casa de Víctor Miller zu Aichholz. Sentados, de izquierda a derecha: el cantante Gustav Walter, el crítico Eduard Hanslick, Johannes Brahms y el clarinetista Richard Mühlfeld. De pie: el compositor Ignaz Brüli, el pianista Anton Door, el cantante Josef Gänsbacher, el pianista Julius Epstein, el cellista Robert Hausmann y Eusebius Mandyczewski, archivista de la Sociedad de Amigos de la Música.

ganó su inexperiencia, y el resultado fue tal que al paso de los años tuvo que reescribir toda la obra. Pero cuando llegó a la redacción de su Concierto para piano en re ya dominaba su material, y a partir de ahí mostró un oficio de tal calidad que nadie lo ha superado, ni siquiera Beethoven. El primer movimiento de la *Heroica*, lo concedo, es *sui generis*. Será igualado la próxima vez que dos genios vuelvan a coludirse. Pero ¿qué hay en el resto de las sinfonías, incluyendo la Quinta, que sea claramente mejor a lo que hay en las cuatro de Brahms?

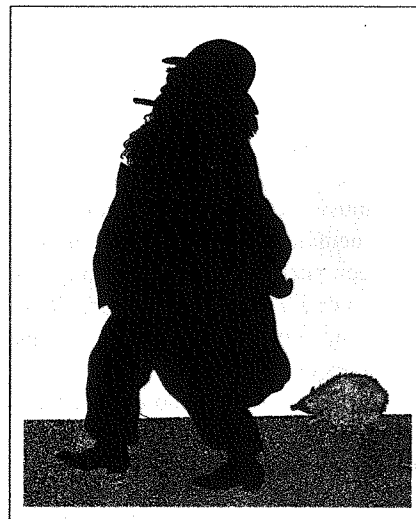
El estreno de la Primera sinfonía fue un acontecimiento tan memorable en la historia de la música como lo fue el estreno de la *Heroica*. Ambas fueron furiosamente denunciadas y ambas fueron, a la vez, éxitos inmediatos. Yo hubiese preferido estar presente en Karlsruhe, el 6 de noviembre de 1876, que en el desembarco del general Pershing en Francia. Y preferiría estar en Viena el 7 de abril de 1805 que en el bautizo del inmortal presidente Coolidge.

III

En música, como en las otras artes, la dignidad de una obra es un simple reflejo de la dignidad del ser humano. La idea de que personas vacuas y triviales pueden escribir grandes obras maestras es una de las tonterías que manan del gusto vulgar por la anécdota escandalosa. Wagner usaba una boina de terciopelo y le bajó la esposa a otro: *ergo*, no se necesita, para escribir gran música, más que un espíritu arrojado y cierto *chiste*. En otras palabras, Wagner y cualquier actor de cine andan parejos. Nada podría ser más petulante. Más que en ningún otro arte, quizá, en música se necesita cerebro. Es un arte lleno de dificultades técnicas. Exige una capacidad enorme para realizar una docena de actos al mismo tiempo. Pero sobre todo, es un arte que es revelador de lo que se llama el carácter. Si un basurero escribe música, el resultado es basura.

Y es aquí donde la inmensa superioridad de un hombre como Brahms se hace manifiesta. Hay menos basura en su música que en la de cualquier otro hombre, con la sola excepción, quizá, de Johann Sebastian Bach. Para él resultaba simplemente imposible, una vez que dominó su oficio, ser obvio o banal. No podía escribir ni siquiera la tonada más insulsa sin insuflar en ella su propia, elevada, dignidad y su seriedad profunda; no podía jugar con una tonada, por más ligero que se hallara su ánimo, sin poner en ella una noble y austera sobriedad. Escuchando a Brahms jamás se tiene la sensación de estar siendo entretenido por alguien gracioso. Se tiene la de estar frente a un ser superior, y esto se hace evidente desde la primera nota.

Propongo su *Deutsches Requiem* como ejemplo. No hay límite en él para lo que suele considerarse una emoción religiosa. Tampoco el menor signo de los estímulos baratos del patriotismo convencional. Sin embargo, hay en la obra una fina emoción, una emoción sobrecogedora. El resultado es irresistiblemente conmovedor. Es conmovedor porque un hombre de la más elevada dignidad intelectual, un hombre de sentimientos exaltados, un hombre inteligente, ha puesto en ella su orgullo y su amor a su patria. Una patria que tiene la suerte de engendrar hijos como él.



Brahms camino al Café de erizo rojo, en Viena. Dibujo de Otto Böhlér.

IV

Pero en música, la emoción es sólo parte de la historia. Mendelssohn la tenía y, sin embargo, se sienta en la segunda fila. Tampoco es cosa nada más de belleza, es decir, de algo sensual y encantador. De serlo, Dvořák sería mejor que Beethoven, cuyas melodías rara vez son inesperadas, y que no en pocas ocasiones hasta prescinde de ellas. Lo que requiere la gran música para serlo de veras, es cerebro. El gran músico es aquel cuyos pensamientos y emociones están por encima del nivel de la medianía, y que tiene un lenguaje a esa misma altura. Lo que ese músico tiene que decir surge de una sabiduría que nada tiene de ordinario. La estupidez es imposible en él. Es la antítesis precisa de Mr. Babbit.¹

El gran músico es, sobre todo, maestro de su oficio, entendiendo por oficio lo que no es el arte. Logra sus efectos de maneras nuevas e ingeniosas, que de inmediato lo convencer a uno de que tales maneras eran inevitables. Se pueden imaginar mejoras al sentido de la vista, o a la cordillera de los Alpes, o a la catedral de Beauvais, pero no al primer movimiento de la *Heroica*. Es desmesuradamente perfecta, incluso en las pausas en las que el autor se detiene a tomar aire. Cualquier modificación le haría daño. Pero lo que es inevitable nunca es obvio. Las verdades inamovibles que radican ahí —pues en la música, como en la teología, hay verdades— devinieron verdades cuando Beethoven las formuló. No existían antes, y no pueden fenecer después.

Lo mismo Brahms. Hay muchos compositores con mayor seducción romántica. Ya mencioné a Schubert. De haber vivido más, Schubert quizá hubiese sido el más grande de todos, pero murió antes de adquirir pátina; todavía iba a la escuela cuando murió. Pero Brahms parecería haber llegado al mundo ya en plena floración. Unos cuantos experimentos, brillantes incluso cuando fracasaban, y ya era un maestro a la altura de Bach y de Beethoven. No hay en toda su música, la escrita cuando ya tenía barba, el menor signo de confusión entre el juicio y el error, entre la incertidumbre y la irrealización. Sabía perfectamente qué era lo que quería decir, y lo supo decir a la perfección.

¹ Babbit, personaje de la novela homónima de Sinclair Lewis, es el fariseo ideosincrático de la cultura yanqui: práctico, necio, intolerante, etc. (T.)



Brahms.
Caricatura de Dave Donald.



Gustav Mahler.

BRAHMS Y MAHLER

La orilla del río Traum, en los Alpes. Julio de 1896, el último verano en la vida de Johannes Brahms. Éste y Gustav Mahler —27 años más joven— discutían acerca de la inminente crisis de la cultura musical. El suspicaz Brahms sospechaba, con su habitual pesimismo, que junto con la declinación propia del fin de siglo se hubiera llegado a un punto límite. El socavamiento de la tonalidad y la forma le hacía presagiar el ocaso del arte musical, o al menos oscurecer su horizonte. Y dirigió su irritada crítica, apuntando hacia Mahler, a toda la generación de nuevos músicos: *“Pero en resumen, ¿qué quieren? ¿Qué creen que hacen? ¡No hay nada más que encontrar, la música ha llegado ya al final!”*

Algo después, mientras cruzaban un puente, Mahler señaló la inacabable corriente de aguas: *“Observe, señor Doctor!: ¡ahí está la última ola!”* Brahms respondió con no menos sarcasmo: *“¡Ojalá fluya por lo menos hacia el mar, y no hacia el pantano!”*

Juan María Solare

¹ Brahms recibió el título de *doctor honoris causa* en dos ocasiones: en 1877 de la Universidad de Cambridge, y en 1881 de la de Breslau (a la cual dedicó su *Obertura para un Festival Académico* opus 80).

BRAHMS Y DEBUSSY

En 1887, el año de su regreso a París, viajó a Viena para encontrarse con Brahms. ¡Debussy y Brahms! ¿No está en la yuxtaposición de estos dos hombres todo el futuro antagonismo entre los mundos musicales de Francia y Alemania? Una reunión entre el león musical de Viena, austero e inaccesible, y el Debussy de los veinticinco años, “apasionado y replegado sobre sí mismo, con algo de felino y algo de gitano”, como lo recuerda Henri de Régnier, no podía transcurrir tranquilamente. He aquí el relato del encuentro que hace A. de Ternant:

Debussy escribió una carta a Brahms y no recibió respuesta. Llamó dos veces a su casa. En la primera ocasión le informaron que el maestro estaba indispuerto y en la otra que se hallaba ocupado. Finalmente, la esposa de uno de los secretarios de la embajada francesa le prometió ayudarlo en su dificultad. Era húngara de nacimiento, aunque casada con un diplomático francés, y en sus años más jóvenes había sido en cierto modo discípula de Brahms... No tardó mucho en recibir Debussy una invitación de la dama para almorzar; en ella le decía que sólo habría tres personas presentes, a saber: el maestro, Claude Debussy y ella.

Después de la presentación, Brahms, gruñendo dijo: “¿Es usted el joven francés que me escribió y llamó dos veces a mi casa?” Debussy se inclinó cortésmente. “Bien, le perdonaré a usted por esta vez, exclamó Brahms, pero no vuelva a hacerlo”. Durante el almuerzo, Brahms no pronunció palabra, pero, después de beber algunas copas de champaña francés al final, dijo que era el “vino más excelente del mundo”, y citó los siguientes versos del *Fausto* de Goethe:

Man kann nicht stets das Fremde meiden,
Das Gute liegt uns oft so fern.
Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden,
Doch ihre Weine trinkt er gern. (a).

Suponemos que esto era Brahms en uno de sus peores momentos de mal humor. Debussy tuvo al menos el suficiente tacto de no permitir la publicación de esto hasta después de su muerte. Pero continuemos con el relato de M. de Ternant:



Las guerras franco-alemanas eran inevitables, dijo Brahms, pero el arte francés y alemán florecerán siempre y serán hasta el Día del Juicio, la gloria y la maravilla del mundo. Sabía muy bien que el público musical francés lo consideraba como el más alemán de los compositores contemporáneos. La brillante nación francesa tenía razón en su juicio y él estaba profundamente agradecido. Se sentía orgulloso de ser un compositor alemán. El músico que abandona su nacionalidad artística no deja nunca una huella permanente en la historia de la música de su país. No hay excusa alguna para la imitación de una música extranjera.

Pero, debajo de todo esto, Brahms mostró finalmente su más tierno yo. Le habló a Debussy de su gran admiración por Bizet, para abrazarse al cual “habría ido al fin de la tierra” y cuya *Carmen* había escuchado veinte veces. Brahms invitó a Debussy a cenar al día siguiente en la ciudad y a una representación de *Carmen*. Juntos visitaron el Conservatorio y las tumbas de Beethoven y Schubert. “Antes de abandonar Viena, concluye el relato de M. de Ternant, Debussy fue a la casa de Brahms. Esta vez estaba “en casa” y deseando *bon voyage* y una carrera de triunfos a Claude, el gran maestro alemán abrazó al joven francés como a un hijo. Le dijo que un “rudo” solterón tiene a veces tanto sentimiento paterno como el hombre casado más feliz”.

Edward Lockspeiser

(a) “No siempre puede evitarse lo extranjero, y con frecuencia lo bueno nos viene de muy lejos. El alemán auténtico no puede sufrir al francés, pero bebe con gusto su vino”.

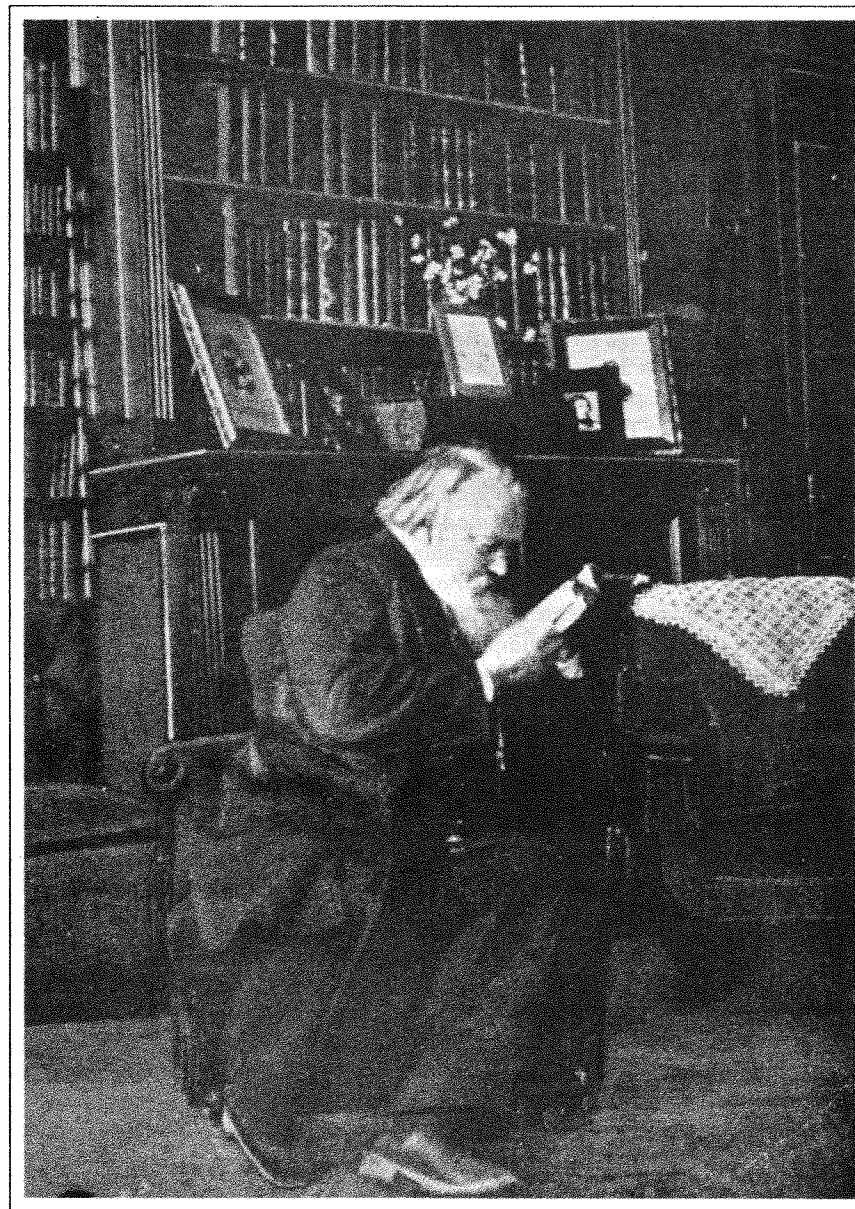
CUARTA SINFONÍA, EN MI MENOR, OP. 98 DE BRAHMS



LUIS HERRERA DE LA FUENTE

A los cinco años de edad, Johannes Brahms (Hamburgo en 1833-Viena, 1897) se inició en los rudimentos de la música bajo la dirección de su padre, contrabajista en el teatro de Hamburgo. Más tarde estudió el piano con Cossel y Marxen, principalmente con este último, y llegó pronto a ser un consumado ejecutante, como lo prueba el éxito de su primer concierto, dado a los quince años. Un cronista escribió en un diario de la época: "La ejecución de una de las fantasías de Thalberg por un pequeño virtuoso llamado J. Brahms, causó especial impresión. Este concertista no sólo demostró gran soltura, precisión, claridad, poder y dominio, sino que obtuvo el aplauso unánime por su inteligente interpretación".

Como su situación económica era difícil, desde la adolescencia tuvo que ganarse la vida; al principio, en trabajos inadecuados para sus aspiraciones y su capacidad, tocaba el piano en sitios populares y hacía transcripciones y arreglos que firmaba con los pseudónimos G.W. Marks y K. Würth. Pero pronto comienza su liberación. Hacia 1853 emprende su primera gira de conciertos; conoce a Joachim, a Liszt y a Schumann; toca en el Gewandhaus de Leipzig su Sonata en do mayor y su Scherzo en mi bemol menor, y se publican sus primeras obras. A partir de entonces el éxito le acompaña casi siempre, tanto en sus presentaciones como concertista en diversas ciudades europeas, principalmente germanas, como en la publicación de sus partituras. Dirigió temporalmente algunas agrupaciones corales; se ocupó de la publicación de los escritos y partituras de Schumann; editó siete volúmenes con arreglos suyos de canciones alemanas; dirigió ocasionalmente algunas orquestas sinfónicas, y tomó parte en innumerables conciertos de música de cámara. Por lo que se refiere a su obra de compositor, reunió una cifra impresionante, dentro de la



Brahms en su biblioteca.

que están incluidos casi todos los géneros: música para instrumentos a solo, corales, lieds, conciertos, diversas combinaciones de conjuntos de cámara, partituras sinfónicas, el *Requiem Alemán*, para solistas, coros y orquesta, etc.

La Cuarta Sinfonía fue terminada en 1885 y estrenada en octubre del mismo año, bajo la dirección del compositor, en Meiningen. Parece ser que el éxito no fue definitivo; sin embargo, esta obra dio a Brahms la última gran satisfacción de su vida. Dejemos la palabra a sus biógrafos Madeleine Goss y Robert Haven Schaufliker: "El 7 de marzo de 1897 la Sociedad Filarmónica de Viena ofreció un concierto que incluía la Cuarta Sinfonía de Brahms y el Concierto para violoncello de Dvořák".

"El público de la ciudad amante de la música conocía ya la enfermedad del maestro. Más de una vez circularon rumores de que su fin estaba próximo, pero su vitalidad sorprendente lo mantenía aún. Últimamente estaba tan débil que nadie esperaba que pudiera aparecer en público otra vez. Ahora, en el concierto del 7 de marzo, un murmullo recorrió el salón. Ojos incrédulos dirigieron sus miradas al palco del artista. ¿Era cierto, en verdad, que el maestro, enfermo como estaba, encontrábase presente? Muchos sacudían la cabeza. Apenas si podían creer que ese desconocido de figura enjuta, con mejillas hundidas y blanca barba desgreñada podía ser el Brahms robusto y jovial de antaño".

"La Cuarta Sinfonía nunca se contó entre las favoritas del público vienés, que prefería la Segunda, más alegre y cautivadora. Pero ese día, al finalizar el primer movimiento, todo el público irrumpió en una violenta tempestad de aplausos, que no cesaron hasta que Brahms se puso de pie con dificultad y saludó. Después de cada movimiento los aplausos aumentaban y, finalmente, al concluir la ejecución, hubo tal demostración como Viena tal vez presenciara pocas veces. El público de pie sobre los asientos agitaba sus pañuelos; los hombres gritaban hasta enronquecer y las mujeres lloraban emocionadas al contemplar esa figura amada, pero poco familiar ahora, sentada en el palco. Brahms sentíase igualmente emocionado. Su corazón estaba con el afectuoso público vienés. Siempre lo recibió con cariño desde su primera aparición, cuando era desconocido todavía; allí fue aclamado y apreciado. Para los vieneses fue escrita la mayor parte de sus obras... Instintivamente, todo el auditorio presentía, tanto como él, que era su última despedida".

En efecto, algunas semanas después, el día 3 de abril, murió Johannes Brahms víctima de cáncer en el hígado.

El primer movimiento de la Cuarta Sinfonía, *Allegro non troppo*, está trabajado con cuatro temas principales: el primero de ellos aparece inmediatamente que se inicia la obra en los violines primeros y segundos; ostenta un carácter melancólico. El segundo se escucha en los mismos instrumentos y consiste en una melodía de gran intensidad expresiva que asciende y desciende hasta desembocar en el tercero, francamente rítmico y enérgico, que exponen las maderas. Casi inmediatamente,

Min. 13

SYMPHONIE N. 4 E MOLL

Op. 98 (1885)

I.

J. BRAHMS
(1833 - 1897)

Allegro non troppo

FLAUTI

OBOI

CLARINETTI
La

FAGOTTI

Mi

CORNI
Do

TROMBE
Mi

TIMPANI
Si-Mi

Allegro non troppo

VIOLINI

I.
II.

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

G. RICORDI & C. Edifort, MILANO.

Tutti i diritti della presente edizione sono riservati
Tous droits de la présente édition réservés.

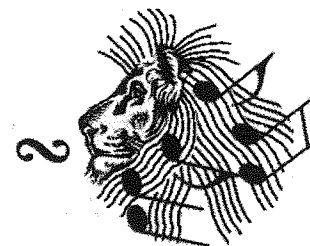
P.R. 369

Primera página de la Sinfonía núm. 4 de Brahms.

sólo cinco compases después, aparece el cuarto en los violoncellos y dos cornos, para extenderse a los violines en el complemento de la frase. Este último tema es también de carácter *cantabile*. En el desarrollo se emplean principalmente los temas 1 y 3, y en la coda los 1 y 2. El segundo movimiento, *Andante moderato*, contiene tres temas preponderantes: los cornos inician el primero, muy característico, y lo completa el clarinete. Los violines toman el segundo en una frase de aspectos contrastantes: al principio melódica y después de un ritmo ternario muy enérgico del que se deriva el tercer tema: un canto muy amplio de los violoncellos. El tercer movimiento, *Allegro giocoso*, se inicia brillantemente con su tema principal ejecutado por toda la orquesta; más tarde aparece otro elemento importante en los violines primeros, de la misma índole que el anterior; es decir, como el nombre del movimiento lo indica, alegre y jovial. En el final de la obra emplea Brahms una forma desusada en las sinfonías. Se trata de una pasacalle, antigua danza que consiste en un tema corto con variaciones. Brahms expone su tema de ocho compases en los instrumentos de aliento; después realiza treinta y dos variaciones que confirman su maestría en ese género. (Otros análisis consideran treinta variaciones, y un puente y una coda para terminar).



JOHANNES BRAHMS: SINFONIA NO. 4 EN MI MENOR, OP. 98



JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS

En el verano de 1884, menos de un año después del estreno de su Tercera Sinfonía, Johannes Brahms ya estaba trabajando en la Cuarta. La terminó al año siguiente, y el estreno se llevó a cabo en octubre de ese año en la ciudad de Meiningen. Desde su estreno, todos los que escucharon esta sinfonía, amigos o enemigos de la música de Brahms, se dieron cuenta que era la realización más personal, la consumación del pensamiento sinfónico del compositor, un pensamiento que, dentro del Romanticismo alemán más acendrado, se sentía comprometido con el rigor constructivo iniciado por Bach y continuado por los clásicos y por Beethoven. La Cuarta Sinfonía de Brahms es el epítome de este "Romanticismo clásico" y como tal una de las cimas de la sinfonía del siglo XIX. Curiosamente, a pesar de la complejidad típica de Brahms, esta última sinfonía suya nos parece como la más clara y directa. Sus temas tienen perfiles más nítidos, y sus puntos culminantes una plenitud sumamente convincente. Por supuesto, esta sinfonía comparte con las otras tres o hasta enfatiza las características brahmsianas que para cierto público fueron y son inaguantables. Dos de estas características son especialmente importantes. La primera en su forma de orquestrar. A Brahms le interesa en primera instancia el desarrollo del material musical, la continuidad lógica. Así, muchas veces opta por una textura densa y monocromática, y rehúye todo efecto que pueda desviar la atención hacia el ámbito puramente tímbrico. Sus "sorpresas" instrumentales son muy contadas. La segunda característica decisiva es su movimiento armónico. La música de Brahms pone el acento en la ilación y la tensión de sus armonías. Esto requiere a veces una simplificación esquemática de los "temas", y éstos pueden sonar insulsos si se les considera como melodías y no como parte de un te-

P.R. 369

Final del cuarto movimiento de la Sinfonía núm. 4 de Brahms.

jido armónico. Pensemos únicamente en los intervallos sueltos que inician la sinfonía, o el tema de los cornos que inicia el segundo movimiento. Este procedimiento de Brahms de sacar jugo a giros melódicos que no prometen nada fue sumamente malinterpretado en su época, hasta por músicos distinguidos como Hugo Wolf o Chaikovsky, y por críticos perceptivos e inteligentes como Bernard Shaw.

Los tres primeros movimientos de la Cuarta Sinfonía están organizados según la "forma de sonata". Para el cuarto movimiento, el compositor escogió una forma de variación típica del Barroco: la chacona. La chacona consiste básicamente en la reiteración de una melodía (por lo general de ocho compases) a la que se añaden diversos contrapuntos. Esta melodía puede aparecer en cualquiera de las voces, y el número de variaciones depende únicamente de la inventiva del compositor. Brahms usó, ligeramente alterado, el tema de una chacona de Bach que aparece en la Cantata no. 150. El problema de emplear una forma así como final sinfónico no es la exigencia contrapuntística, sino el peligro de la fragmentación. La repetición de una frase que se cierra cada ocho compases puede dar al traste con la sensación de movimiento y desarrollo. La manera en que Brahms evita esto se debe, paradójicamente, a su dominio de la forma de sonata —la reaparición del tema en los metales suena a una "recapitulación" y una "coda" —y ha sido desde siempre uno de los ejemplos favoritos del análisis musical. Pero más importante para el oyente es la atmósfera emocional que proyecta este movimiento y que también ayuda a explicar la extrañeza que causó entre sus contemporáneos. De hecho, Brahms hace algo doblemente inesperado: por un lado, emplea una forma antigua y de reputación escolástica; por el otro, concluye la obra de un modo austero y hasta trágico. En este sentido puede observarse un paralelismo (aunque ambos se hubieran ofendido) entre esta última sinfonía de Brahms y la última de Chaikovsky. Después de un tercer movimiento afirmativo y lleno de empuje, ambos compositores se niegan un final triunfante y su último movimiento profesa el pesimismo existencial romántico —la sabiduría contrapuntística de Brahms suena tan desesperada, a su manera, como el lamento desinhibido de Chaikovsky.

(1980)



LAS SINFONÍAS DE BRAHMS



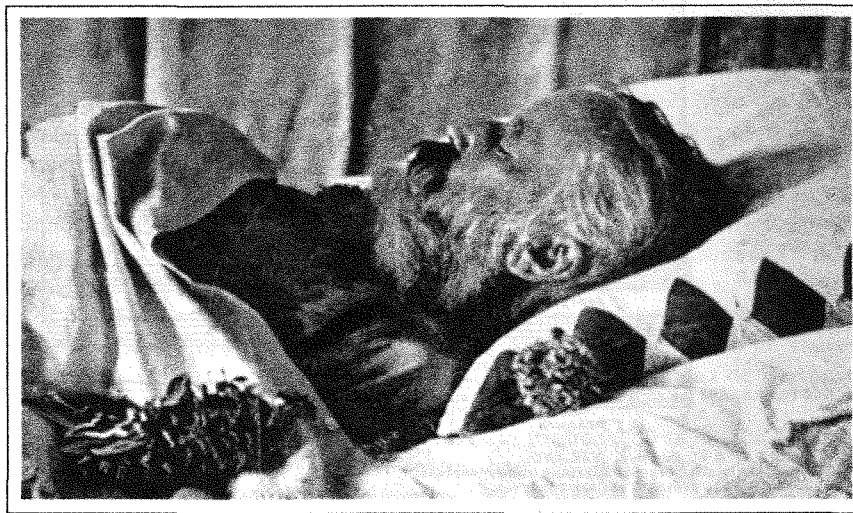
ALBERTO GINASTERA

Brahms es uno de los más grandes compositores sinfónicos que han existido, es el ilustre continuador de la gran línea de sinfonistas germanos que comienza con Haydn y Mozart y culmina con Beethoven. Si no hubiera escrito durante toda su vida nada más que las cuatro sinfonías, Brahms sería igualmente considerado un genio, ya que en estos magníficos monumentos sonoros se halla la esencia de su espíritu y la acabada perfección de su arte. Aunque en muchas de sus obras encontramos bellezas insuperables y nos conmueva la emoción de sus lieder, la rica variedad de sus sonatas, tríos, cuartetos y quintetos, el patetismo de su *Requiem alemán*, la gracia de sus vales y la magnitud de sus conciertos, nada puede igualar los sentimientos de apasionada admiración y maravilloso asombro que provocan en nosotros las sinfonías de Brahms.

Si consideramos las cuatro sinfonías, en su totalidad encontramos que, a pesar de las particularidades que las diferencian entre sí, todas tienen rasgos semejantes. En primer lugar, poseen una riqueza de material temático verdaderamente excepcional; son como un manantial de agua inagotable. A veces, como en la Primera Sinfonía esta riqueza puede parecer excesiva, pues los hermosos temas brahmsianos, amplios y henchidos de una inspirada poesía, están elaborados dentro de una intrincada trama polifónica y compleja instrumentación. Pero esa exuberancia de materiales, aunque más controlada en las sinfonías restantes, se percibe en las cuatro obras, y es, en cierto modo, una de sus características más destacadas. Parecería que los sonidos convocados por la portentosa inspiración de Brahms rebasaran los límites impuestos y quisieran escapar a su propia contextura. Por momentos imaginamos que ciertos dramáticos acentos o alguna gigantesca explosión de vitalidad

necesitarían una orquesta transcendental y extra-humana, formada más que por instrumentos musicales, por los elementos de la Naturaleza misma.

Pero si bien el lenguaje es superabundante, tanto en su contenido como en su realización, nunca sentimos al escuchar las sinfonías la impresión de desorden o de confusión, pues Brahms mantiene el equilibrio de todos los elementos mediante una estructura formal estricta. Este gusto de Brahms por la forma le valió durante mucho tiempo la reputación de músico clásico y académico. Sin embargo hoy en día se le juzga de muy distinta manera. Schoenberg, en un artículo publicado en 1933, año de conmemoración del centenario de su nacimiento, titulado "Brahms el Progresista", comprueba que fue un innovador no sólo de la armonía y del lenguaje musical, sino también de la forma. "El progreso en música —dice Schoenberg— consiste en el desarrollo de los métodos de presentación". Los métodos de presentación de Brahms fueron totalmente distintos a los de sus contemporáneos y un detenido estudio de sus obras revela que, aunque la construcción se mantiene sólidamente estructurada, la variedad y la novedad de la composición brahmsiana dan a su estructura formal un carácter sorprendentemente libre y espontáneo. Por otra parte, su textura armónica es muy original y pocos compositores llegan a igualar la imaginación y la fantasía de Brahms para armonizar los temas de sus sinfonías. Sus novedosos y audaces métodos de armonización abrieron sendas nuevas que fueron aprovechadas por sus continuadores. En cuanto a la instrumentación, podemos decir que es típicamente personal. Es suficiente escuchar dos acordes orquestados por Brahms para reconocer inmediatamente su personalísimo estilo. Mucho se ha hablado sobre la pesada ins-



Brahms en el lecho de muerte.

Min. 48 **SYMPHONIE N. I C MOLL** 1

Op. 68 (1876)

I.

J. BRAHMS
(1833 - 1897)

Un poco sostenuto

FLAUTI
OBOI
CLARINETTI
SI^b
FAGOTTI
CONTROFAGOTTO

DO
CORNI
MI^b
TROMBE
DO
TIMPANI

Un poco sostenuto

I.
VIOLINI
II.
VIOLE
VOLONCELLI
CONTRABASSI

f *espress. e legato*
f *espress. e legato*
div. a.
f *espress. e legato*
f *espress. e legato*
f *pesante*

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.
Tous droits de la présente édition réservés.

P. R. 327

Principio de la Sinfonía núm. I de Brahms.

trumentación de sus sinfonías y hasta se ha llegado a afirmar que Brahms no sabía instrumentar. Grave error. La peculiar disposición instrumental ideada por Brahms es la única que podía convenir para su música y es precisamente esa instrumentación maciza y robusta, que procede por grandes planos, la que da a los temas de las sinfonías toda su titánica fuerza y su inspirada elocuencia.

Brahms llegó a la forma sinfónica relativamente tarde. Se hallaba ya en plena madurez y había escrito muchas de sus obras famosas, entre ellas el *Requiem Alemán*, su Primer Concierto para piano y orquesta y las *Variaciones sobre un tema de Haydn* cuando comienza a componer su Primera Sinfonía. La idea provenía de su juventud; ya Schumann lo había animado para que escribiera esta obra y en realidad los primeros apuntes datan de esa época. Pero inexplicablemente para todos sus amigos y admiradores, Brahms retardaba de un año para otro la iniciación de esta tarea. Y es que su innata modestia y la responsabilidad que significaba para él escribir una sinfonía después de Beethoven, le impidieron abordar este género antes de sentirse plenamente seguro de sus fuerzas. Cuando en el año 1873 se decide por fin, Brahms tenía ya 43 años, es decir que se encontraba en plena madurez artística e intelectual. Trabajó en su obra durante el verano, que pasó en la isla de Rügen, en el mar Báltico. Allí, con perfecta tranquilidad de espíritu, elabora las ideas que habían madurado en su mente durante casi veinte años, y vuelve de sus vacaciones con la *Primera Sinfonía* terminada. Pocas veces una obra despertó tanta expectativa. Brahms gozaba ya de una gran reputación y a pesar de que era muy combatido por algunos círculos, especialmente por el grupo de Weimar, tenía en cambio innumerables defensores y un público entusiasta en muchas ciudades de Alemania e Inglaterra. La nueva sinfonía tuvo pues un recibimiento desigual por parte de la crítica, pero obtuvo una acogida verdaderamente triunfal por parte del público.

No faltaron entre los comentarios las comparaciones; en primer lugar con Beethoven y luego con Schumann. Ciertos críticos le reprocharon la similitud del tema principal del último movimiento con el del "Himno de la Alegría" de la Novena de Beethoven, sin advertir que el tema original es de origen popular y por lo tanto Brahms tenía el mismo derecho que Beethoven para emplearlo. Además, como lo comprueba Claude Rostand en su hermoso estudio sobre Brahms, dicho tema ya había sido usado, aunque de manera fragmentaria, por Mozart en su *Ofertorio* K. 222. Los partidarios de Brahms contribuyeron también a aumentar la confusión y a fomentar las comparaciones, sirviéndose de la exaltada expresión de Hans de Bülow, quien llamó a la *Primera Sinfonía* de Brahms, la Décima de Beethoven, como prueba de admiración.

En el presente, tales discusiones o críticas han perdido todo su interés, frente a la dimensión verdaderamente colosal de esta obra, que puede igualarse a las más grandiosas e inspiradas composiciones sinfónicas de todos los tiempos. El estreno



Johannes Brahms paseando.

de la *Primera Sinfonía* en do mayor op. 68 tuvo lugar el 4 de noviembre de 1876, por la Orquesta de Karlsruhe, bajo la dirección de Dessof.

El rápido y brillante éxito de esta obra animó a Brahms para emprender, casi inmediatamente, la creación de una segunda sinfonía. En efecto, un año después del estreno de la primera, la nueva sinfonía estaba terminada. Unas vacaciones que pasó en el pequeño pueblito de Pörschach le dan la tranquilidad necesaria para poder trabajar. El hermoso paisaje montañoso llena su espíritu de calma y de sana alegría; la obra que surge entonces de su pluma tendrá las mismas cualidades del ambiente que lo rodea: belleza campesina, frescura, jovialidad y dulce poesía.

Es curioso comprobar que las cuatro sinfonías de Brahms fueron escritas por parejas: la primera y la segunda aparecen con sólo un año de diferencia, la tercera y la cuarta, con apenas dos años de distancia. También debemos señalar que el carácter de las mismas es contrastante por pares: la primera, poderosamente dramática y patética, se opone al encanto pastoral de la segunda, mientras que la tercera, de espíritu heroico, es la antítesis de la cuarta, cuya esencia es netamente elegíaca.

Corría pues el año 1877 cuando Brahms se dispone a estrenar su *Segunda Sinfonía*. Así como la audición de la primera había provocado comparaciones con Beethoven y Schumann, la segunda recibió el apelativo de mozartiana o la designación de "última sinfonía de Schubert". Pero si exceptuamos estas malévolas apreciaciones, podemos decir que la nueva obra de Brahms obtuvo un éxito total. Su lenguaje claro y el dulce encanto de sus temas conquistaron de inmediato al gran público y también a los exigentes profesionales. "Es una pequeña sinfonía alegre y completamente inocente" escribía Brahms a un amigo, antes del estreno. Y en efecto, aunque las proporciones no son pequeñas, su espíritu menos severo y su encantadora fisonomía podían parecer al propio compositor las características de una obra menor. Sin embargo no es así: la *Segunda Sinfonía* es una composición diferente dentro de la producción de Brahms, pero su belleza no deja de ser profunda, ni su sabiduría, extrema. Esta obra fue estrenada el 30 de diciembre de 1877 por la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Hans Richter.

Seis años más tarde, durante las vacaciones de 1883, que transcurren en Wiesbaden, la elegante ciudad de baños, Brahms escribe su *Tercera Sinfonía*. En este lapso de tiempo que va desde el estreno de la segunda a la creación de la tercera, el compositor no ha cesado de producir obras maestras: el Concierto para violín y orquesta en re mayor, op. 77, la Sonata para violín y piano en sol mayor, op. 78, la *Obertura para un Festival Académico*, op. 80, la *Obertura Trágica*, op. 81, el Segundo Concierto para piano y orquesta, op. 83 y el Quinteto de cuerdas en fa mayor, op. 88. El op. 90, que sale de su pluma en ese verano de 1883, es otra obra maestra, una de las más hermosas composiciones que ha escrito Brahms y tal vez la que revela de una manera más completa su profundo sentido poético y su titánico

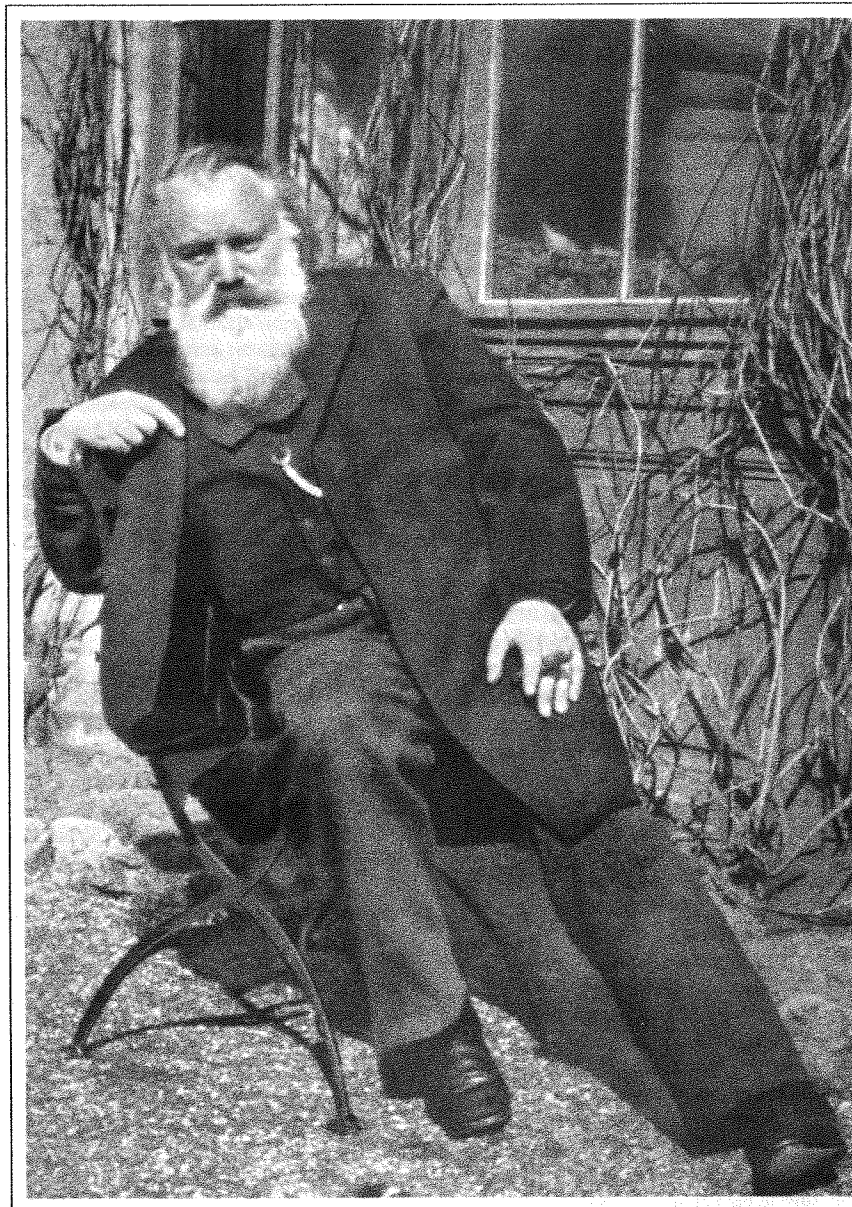
espíritu épico. Hans Richter, que la estrenó el 2 de diciembre de 1883 con la Orquesta Filarmónica de Viena, le puso el apelativo de *Heroica* y realmente, aunque esta designación no pertenece al compositor, debemos admitir que define con toda exactitud el carácter de la obra. La *Tercera Sinfonía* de Brahms fue recibida en todas partes sin oposición. Su estreno en Viena fue un verdadero triunfo y lo mismo ocurrió durante la segunda audición que tuvo lugar en Berlín, así como en las sucesivas presentaciones de la obra, en casi todas las ciudades de Alemania. Nunca una composición de Brahms había despertado tanto entusiasmo, tan completa adhesión. Fue con ella que el compositor alcanzó el reconocimiento íntegro y definitivo de su genio.

Un año más tarde Brahms parece haber esbozado las primeras ideas para una nueva sinfonía. Pero sólo durante las vacaciones de 1885, que pasa en su residencia de verano en Müzzuschlag, termina la obra que sería su cuarta y última Sinfonía. Un pequeño accidente puso cierta vez en peligro la vida de la nueva partitura, pero la esposa de su fiel amigo Fellingner salvó milagrosamente del fuego estas hermosísimas páginas musicales.

La *Cuarta Sinfonía* op. 98 en mi menor es, según la opinión de Claude Rostand, una sinfonía otoñal: "Es esencialmente nórdica", continúa diciendo el célebre crítico, "como la precedente. Encontramos también en ella, aspectos hebbelianos y stormianos del pensamiento de Brahms, pero con un clima poético de resignación, de meditación solitaria y grave melancolía, que anuncia ya el de las últimas piezas para piano".

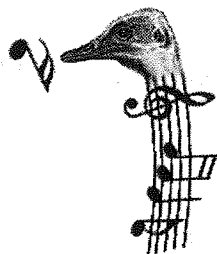
Aunque sólo unos meses separa la creación de las Sinfonías Tercera y Cuarta ¡qué abismo entre una y otra! Las pasiones parecen haberse calmado para ofrecernos un espectáculo de espléndida serenidad. Hans de Bülow, uno de los más entusiastas y fieles defensores de Brahms, tuvo a su cargo la primera audición de la *Cuarta Sinfonía* que se realizó en Meiningen el 25 de octubre de 1886. La obra, que fue recibida con una verdadera ovación, ganó rápidamente amplia fama y todas las ciudades de Alemania se disputaban el honor de presentarla. Algunas de ellas, como por ejemplo, Leipzig, que siempre habían sido hostiles a las nuevas producciones de Brahms, se sintieron inmediatamente conquistadas por ella. Sólo algunos críticos, y entre ellos Hugo Wolf, continuaron atacando a Brahms, pero esto no empañó el éxito total y definitivo de la obra que, como dijo alguien en Hamburgo, "tiene una proyección monumental".

Brahms introduce en la *Cuarta Sinfonía* una innovación bastante audaz para la época en materia de forma, al emplear una passacaglia como último movimiento. Aunque las proporciones de este trozo sobrepasan las habituales de un tiempo de sinfonía, debemos reconocer que la imponente belleza de este final sobrecoge al oyente. Estos serían los últimos compases que escribiera Brahms para orquesta sola y nos parecen una magnífica culminación de toda su obra de sinfonista.



Johannes Brahms, noviembre, 1893.

NOTAS SIN MÚSICA



ALERTA A LECTORES DESPREVENIDOS Graciela Paraskevaïdis

Si busca usted información real, fidedigna y actualizada hasta 1996 sobre compositores latinoamericanos, no consulte este diccionario. Su total falta de seriedad y sus innumerables fallas metodológicas, lo descalifican rápidamente como auxiliar de cualquier trabajo mínimamente riguroso.

Más de mil doscientos compositores (de los cuales más de ¡cuatrocientos! pertenecen a la Argentina) aparecen en un orden alfabético no siempre correcto (los ejemplos que citaré —aquí y más adelante— no pretenden ser exhaustivos): el argentino Carlos Roqué Alsina figura bajo Alsina, cuando su primer apellido es Roqué, la brasileña Vania Dantas Leite figura por Leite, cuando —en este caso— es Dantas-Leite, mientras que otros brasileños aparecen en selecciones similarmente arbitrarias.

En este mismo rubro de nombres, el boliviano Cergio Prudencio figura como Sergio: si bien ésta es la ortografía correcta en castellano, el compositor la ha reemplazado por una propia, y así es conocido internacionalmente. El colmo se produce con el cubano Sergio Fernández Barro-

so, quien figura como tal y luego como Sergio Barroso —como si fuera otro compositor y con algún dato biográfico levemente alterado (su día de nacimiento, por ejemplo)—. Los autores del diccionario ignoran que se trata de la misma persona que, al abandonar Cuba, se quitó el Fernández.

Entre los compositores ausentes (una cantidad como para confeccionar otro diccionario), señalamos a los guatemaltecos David de Gandarías, Igor de Gandarías y Joaquín Orellana, los salvadoreños Alejandro Muñoz Ciudad Real y Alex Panamá, los brasileños Chico Mello, Tim Rescala y Tato Taborda, los paraguayos Saúl Gaona, Nicolás Pérez González y Luis Szarán, los argentinos Osvaldo Budón, José Luis Campana, Edgardo Cantón, Manuel Chávez, Silvia Fómima, Alejandro Iglesias Rossi, Eduardo Kusnir, Ricardo Mandolini, Carlos Mastropietro, Jorge Molina, Luis Naón, Erik Oña, Jorge Rapp, Damián Rodríguez, Gabriel Valverde y Leandra Yulita, los chilenos Eduardo Cáceres, Alejandro Guarello y Gabriel Matthey, los peruanos Walter Casas Napán, Enrique Iturriaga y Aurelio Tello, los uruguayos Abel Carlevaro, Álvaro Carlevaro, Fernando Condon y Conrado Silva, los venezolanos Modesta Bor, Paul Desenne y Alfredo Rugeles (aunque sí está su mamá quien,

con todo respeto, no ha hecho aportes equiparables a los de su hijo), los mexicanos Ana Lara, Conlon Nancarrow y Gabriela Ortiz.

Sobre el caso de las nacionalidades, se abre una discusión acerca de los criterios metodológicos a aplicar en casos de personas que son de una nacionalidad y luego de otra, por propia voluntad (conservando o no la de origen). Por ejemplo, si el húngaro Francisco Debali figura como uruguayo y el austríaco Marcel Rubin es colocado bajo la lista de compositores mexicanos, es inexplicable la exclusión de Conlon Nancarrow de esa misma lista. Si el criterio fuera uniforme y partiera del lugar —fortuito o no— de nacimiento de los compositores, entonces faltarían Meredith Monk y Reiner Bredemeyer, y Jacqueline Nova sería belga y Alfredo Rugeles, estadounidense. Sin hablar del austríaco Stefan (Esteban) Eitler, mencionado como argentino de origen italiano.

De esta voluminosa cantidad de nombres de “classical composers”, deberíamos eliminar a aquéllos que, si bien pudieran estar en alguna de las fuentes de documentación utilizadas (tal el caso de la ciudad de Rosario, Argentina), son aún estudiantes o alumnos, por lo que la sensatez aconsejaría esperar a la próxima edición para comprobar si realmente ya han demostrado estar en condiciones de figurar bajo el mentado rubro.

En algunas entradas, se abunda en detalles de obras con sus respectivas fechas de composición, y en otras, hay orfandades inexplicables. También llama la atención que en muchos casos —aún de compositores de edad bastante avanzada— la información se detenga muchos años antes de 1996. Por ejemplo, el uruguayo Héctor Tosar y el peruano Edgar Valcárcel parecen no haber hecho ni compuesto nada después de 1974, el cubano-estadounidense Aurelio de la Vega nada desde 1981, el boliviano Alberto Villalongo, nada a partir de 1973.

Como consecuencia de esta carencia informativa, el lector nunca sabrá si el compositor siguió componiendo o dejó de componer, como lo hizo el chileno Enrique Rivera, o la argentina (y destacada pianista) Sylvia Kersenbaum. O si

simplemente falleció, como no se consigna en varios casos (y menciono sólo tres): Eunice Kautunda (3 de agosto de 1990), Argeliers León (23 de febrero de 1991), Guido Santórsola (26 de septiembre de 1994). Y tampoco hay fechas de nacimiento —ni siquiera el año— para otros varios (no sólo del sexo femenino), lo cual es francamente inadmisiblemente, puesto que se está manejando información relativamente reciente desde el punto de vista musicográfico.

Por otro lado, ¿cuál es el criterio musicológico para elaborar la información? A Jacobo Ficher (padre de uno de los compiladores) se le dedican 48 líneas en total, mientras que a Alberto Ginastera y a Juan Carlos Paz, 43 cada uno. Y a propósito, éste nació en 1897 y no en 1901, y murió el 26 de agosto (y no el 25) de 1972.

Es hilarante que Fray Manuel Ubeda se convierta en Friar Manuel Ubeda, o que el uruguayo Cayetano Silva (y no el “Argentinean composer of Uruguayan origin”), autor de la famosa marcha militar “San Lorenzo”, figure entre estos “classical composers”, o que se incluya a la prolífica mexicano-estadounidense María Grever, quien además de algunas obras de concierto que la habilitarían tal vez para incorporarse a los “classical composers”, es la autora de celebradísimas canciones populares, entre las cuales se encuentra el bolero “Júrame”.

Las fuentes de información citadas, aparentemente abundantes, desconocen trabajos fundamentales, como por ejemplo *Introducción a la música mexicana del siglo XX* de Dan Malmström (Fondo de Cultura Económica, México, 1977), *Compositores venezolanos* de la Fundación Vicente Emilio Sojo (Caracas, 1994), *Música brasileira contemporânea* de José María Neves (Ricordi, 1981), *Música sin pasado* de Roberto Escobar (Ediciones Nueva Universidad, 1971), los más recientes ensayos de Omar Corrado (catedrático de Música Latinoamericana y Argentina en la Universidad de Buenos Aires), el muy eficiente CDMC (Centro de Documentación de Música Contemporânea) de la Universidad de Campinas y, por supuesto, toda la información al día vía Internet.

En fin, es penoso, penosísimo, comprobar

una vez más con qué ligereza, con qué impunidad y con qué falta de ética pueden hacerse las cosas.

Miguel Ficher, Martha Furman Schleifer & John M. Furman (editors); *Latin American Classical Composers; A Biographical Dictionary*, 440 pp., University Press of America, Inc. Lanham, Maryland, 1996.

LIBROS

Juan Arturo Brennan

Han sido publicados recientemente los volúmenes séptimo y octavo de la serie Tesoro de la Música Polifónica en México, bajo el patrocinio del CENIDIM. El primero de ellos, cuyo autor es Aurelio Tello, contiene tres misas de Manuel de Sumaya en una edición musicológicamente muy completa. Después de una introducción muy útil para poner a Sumaya y su obra en perspectiva, Tello procede a hacer una minuciosa revisión crítica de cada una de las tres misas; es en esta parte de la obra donde se hace evidente el laborioso e intenso trabajo dedicado a la revisión y edición de estas tres importantes obras sacras del virreinato mexicano. Como es costumbre en este tipo de obras, se reproducen facsimilarmente algunos fragmentos de los manuscritos originales y, finalmente, se da paso a las partituras modernas de las tres misas. De especial interés son las breves notas que Tello inserta al final del comentario crítico de cada misa, en las que da noticia de las ejecuciones que se han hecho de estas partituras; en estos colofones se pone de manifiesto, otra vez, el más importante de todos los destinos posibles de este tipo de trabajos de reconstrucción: sus interpretaciones en público, más allá de su mera existencia como documentos musicológicos descifrables únicamente por especialistas.

MISAS DE MANUEL DE SUMAYA

Revisión, estudio y transcripción
de Aurelio Tello
INBA/CENIDIM, 1996

El noveno volumen de la serie se debe a Juan Manuel Lara Cárdenas y está dedicado a explorar la obra de Hernando Franco. Para quienes hagan el esfuerzo de penetrar en un texto como éste, que si bien es musicológico no deja de contener información para el melómano lego, la recompensa principal estará probablemente en el capítulo dedicado al esbozo biográfico de Hernando Franco. De modo importante, este apartado del libro sirve para disipar la confusión que aún existe entre algunos aficionados a la música antigua sobre la verdadera identidad de este personaje y sobre la paternidad posible de algunas obras que se han atribuido indistintamente a él y a uno de sus alumnos. Este libro cuenta, además, con un prólogo en el que se da noticia de la fundación de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México y del funcionamiento de su capilla musical. Sigue un análisis de las fuentes documentales para la música de Franco y después, el comentario individualizado sobre cada una de ellas a partir de los manuscritos originales. La parte sustantiva del libro está dedicada a la transcripción moderna de las obras originales de Franco y, de modo interesante, viene precedida por un capítulo dedicado a ofrecer las claves de la correcta pronunciación del latín eclesiástico para los posibles intérpretes de esta música. El autor ha concluido su libro presentando cuatro breves piezas de Franco que, habiéndose encontrado sin texto original, se presentan aquí como obras que pueden ser interpretadas con cuarteto instrumental o en el teclado.

HERNANDO FRANCO:

OBRAS, VOLUMEN I.

Juan Manuel Lara Cárdenas
INBA/CENIDIM, 1997

Tesoro de la Música Polifónica en México,
Volumen VIII

Tesoro de la Música Polifónica en México,
Volumen IX

La Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco ha publicado, con fecha de 1996, un estudio biográfico del compositor y director de orquesta jalisciense José F. Vásquez, escrito por Gabriel Pareyón. Al perfil biográfico de rigor siguen un par de cuadros cronológicos comparativos y después, la que quizá es la parte más significativa del libro: una serie de testimonios sobre Vásquez, a cargo de diversos personajes del mundo musical mexicano. Además de que estos testimonios permiten redondear y matizar lo anotado en la reseña biográfica del compositor y director de orquesta, esta sección tiene como mérito el incluir algunos textos, como los de Jorge Delezé y José Antonio Alcaraz, que lejos de alabar al personaje son severamente críticos de su personalidad. De este par de testimonios contundentes, así como de datos sueltos aquí y allá a lo largo del libro de Pareyón, se desprende un perfil personal de José F. Vásquez ciertamente áspero y conflictivo, que sin duda ha influido de manera primordial en el olvido en que se tiene a su música y su persona. Una de las partes más atractivas del libro es la que se refiere a los primeros años de la Orquesta Sinfónica de la Universidad (hoy OFUNAM), fundada conjuntamente por Vásquez y José Rocabrana. El catálogo de Vásquez como compositor, incluido en el libro de Pareyón, lo muestran como un creador interesado en una variedad de formas, géneros y dotaciones; el catálogo incluye, por ejemplo, más de una docena de óperas que permanecen hasta la fecha, como el resto de la música de Vásquez, prácticamente desconocidas. Respecto a esta situación, una parte del texto de Pareyón menciona un elemento que tiene puntos de coincidencia con las historias (reales o ficticias) de otros compositores olvidados: el rechazo de Carlos Chávez, desde su posición de poder, a la producción de Vásquez como compositor. El caso es que la lectura de este libro deja abierta una cuestión importante: mientras la obra de José F. Vásquez no sea interpretada y/o grabada, no habrá una manera práctica y más o menos objetiva de calibrar sus verdaderos alcances como compositor. (Al momento de redactar esta reseña, no tengo noticia

de ninguna grabación de la obra de Vásquez, en ningún formato.) El libro de Pareyón sobre Vásquez concluye con una sección iconográfica realizada de manera muy pobre y descuidada.

JOSÉ F. VÁSQUEZ: UNA VOZ QUE A LOS OÍDOS LLEGA

Gabriel Pareyón

Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco,
Guadalajara, Jalisco, 1996.



PREMIO GARCÍA LORCA AL FESTIVAL INTERNACIONAL CERVANTINO

Al cerrar la presente edición se dio a conocer que el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato-México fue distinguido por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, la Diputación Provincial de Granada y la revista *Primer Acto* de España con el Premio García Lorca, que se entregará en noviembre próximo en la casa natal del gran poeta andaluz. La noticia nos ha llenado de alegría, porque es un reconocimiento justo a la espléndida trayectoria de difusión musical, teatral y cultural que al frente del Festival han llevado a cabo su director Sergio Vela, su subdirectora Hilda Rivera y todo su equipo de colaboradores.

En nuestra próxima entrega publicaremos comentarios sobre la vigésimoquinta edición del Festival Cervantino.

MURIÓ SOLTÍ

Opacada por las esquelas de la Princesa Diana y la Madre Teresa de Calcuta, estuvo, en septiembre pasado, la del gran director húngaro-británico-americano Georg Solti (1912-1997). Niño prodigio, antes de dedicarse a la dirección orquestal fue un excelente pianista (recomendamos al lector sus versiones de las Sonatas para violín y piano de Brahms, acompañando a Georg Kulenkampff). Después de estudiar en Hungría con Bartók y Kodály, comenzó su brillantísima trayectoria como director al frente de algunas de las más importantes orquestas del mundo, como la Filarmónica de Frankfurt, la Filarmónica de Londres, la Orquesta de la Royal Opera de Covent Garden y, sobre todo, de la Orquesta Sinfónica de Chicago (1969-1997), con la que tenía programado ofrecer su concierto 1000, para celebrar sus 85 años. Obtuvo 32 premios Grammy, más que cualquier otro artista. Son memorables sus versiones de Wagner, Mahler, Richard Strauss y Stravinsky (*La consagración de la primavera*).

L.I.H.



DISCOS

Juan Arturo Brennan

Ha aparecido ya el anunciado y esperado compacto de la etiqueta ÉLAN que contiene los tres cuartetos de cuerda de Alberto Ginastera, interpretados por el Cuarteto Latinoamericano. Me concreto aquí a mencionar el Cuarteto No. 3, en el entendido de que los dos primeros habían sido editados anteriormente en sendos compactos del mismo sello (ÉLAN 2218 y ÉLAN 2234). Este Cuarteto No. 3 de Ginastera, compuesto en 1937, tiene el atractivo especial de que su dotación incluye la voz de una soprano que canta textos de García Lorca, Jiménez y Alberti. La nota discográfica de Riccardo Schultz señala atinadamente la convivencia de surrealismo y serialismo en esta singular obra de Ginastera, que cierra un ciclo creativo de un cuarto de siglo en lo que se refiere a su producción para cuarteto de cuerdas. En esta obra, el compositor argentino logra una serie de atmósferas fantásticas, casi oníricas, que reflejan cabalmente el espíritu de los textos elegidos. Técnicamente es una pieza muy demandante, y en particular su segundo movimiento presenta numerosos problemas de ejecución que han sido resueltos aquí por el Cuarteto Latinoamericano con su habitual excelencia. Desde el punto de vista de la escritura vocal, este Cuarteto No. 3 contiene numerosos modos de expresión: canto, recitado, *sprechgesang*. Quien así lo desee, no tendrá dificultad en hallar en las partes vocales del Cuarteto No. 3 algunas analogías con las óperas de Ginastera, en particular con esa espléndida partitura que es *Bombarzo*. La aparición de este disco, muy bien producido, interpretado y presentado, representa una oportunidad única para escuchar juntos los tres cuartetos de Ginastera y descubrir en ellos muchas de las constantes fundamentales del desarrollo del gran compositor argentino.

ALBERTO GINASTERA:
Tres cuartetos de cuerda

Cuarteto Latinoamericano
Claudia Montiel, *soprano*
ÉLAN 82270

Para beneficio de todos (compositores, intérpretes, público), la etiqueta neoyorquina DORIAN ha adoptado a Tambuco y La Camerata, dos de nuestros mejores conjuntos de cámara. A través de su presencia en las grabaciones de este sello, ambos conjuntos (al igual que el Cuarteto Latinoamericano y la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela) han logrado una interesante proyección internacional para su trabajo. La más reciente producción de DORIAN que involucra a Tambuco y a miembros selectos de La Camerata (llamada en el disco Camerata de las Américas, quizá por razones comerciales) lleva por título *Rítmicas*. Y en efecto, contiene las *Rítmicas* 5 y 6 del compositor cubano Amadeo Roldán. Estas obras clásicas en el ámbito percusivo del siglo XX reciben aquí una interpretación que es sabor puro; mucha energía en ambas piezas, contenida o liberada en pleno según las necesidades de la partitura. En *Altar de neón* de Gabriela Ortiz se aprecia sobre todo la singular habilidad de la compositora para crear muy buenas combinaciones sonoras con las percusiones y los demás instrumentos convocados. Es esta una obra rica en colores, en fuentes y en referencias (entre las que el jazz ocupa un lugar importante). Al interior de una escritura compleja, brillante y virtuosística, Gabriela Ortiz ofrece un discreto coqueteo con el minimalismo tropical, que da a la pieza una cualidad sensual muy atractiva. Humor, rigor y una gran intuición para la elección de sonoridades son las características principales de *La Chunga de la jungla*, obra reciente de Eugenio Toussaint con la que se comprueba la creciente soltura del compositor en la creación de obras para todo tipo de ensambles. A su vez, Santiago Ojeda ha contribuido a este disco con su obra *Zappaloapan*, que también contiene los elementos citados en el caso de la pieza de Toussaint, más una fuerte dosis de sensualidad ribereña que se combina muy bien con ciertas acotaciones irreverentes del joven compositor. Del ja-

ponés Minoru Miki el cuarteto Tambuco ha grabado su *Marimba Spiritual*, obra cuya primera sección es todo refinamiento y contemplación introspectiva; si la segunda es, en cambio, rítmica y extrovertida, lo es dentro de un ámbito contenido que refleja claramente el origen del compositor. Finalmente, el compositor inglés Graham Fitkin está representado por la obra *Hook*, rítmicamente muy compleja y formalmente sorprendente dentro de una sencillez que quizá solo sea aparente. Una audición global de *Hook* lleva a pensar que se trata de una obra que se antoja, quizá, sorprendentemente jacarandosa para provenir de la pluma de un compositor británico. Las obras grabadas en este compacto comparten, con la excepción de la pieza de Miki, un estilo de humor subversivo y a veces socarrón, del estilo que en inglés se denomina *tongue in cheek*. Las ejecuciones de Tambuco y La Camerata a estas obras son de muy alto nivel y, como es costumbre en el caso de DORIAN, la grabación tiene una gran presencia y numerosos planos sonoros que ameritan audiciones repetidas del disco compacto.

GABRIELA ORTIZ: *Altar de neón*
AMADEO ROLDÁN: *Rítmicas* 5 y 6
EUGENIO TOUSSAINT: *La Chunga de la jungla*
SANTIAGO OJEDA: *Zappaloapan*
MINORU MIKI: *Marimba Spiritual*
GRAHAM FITKIN: *Hook*
Tambuco; La Camerata
Enrique Arturo Diemecke, director
DORIAN DOR 90245

Además de haber demostrado, como miembro de Tambuco, que es un percusionista de altísimo nivel, Raúl Tudón es también un prolífico compositor. De ello dan cuenta los estrenos que él y sus colegas han realizado de su música para percusiones; de ello da cuenta asimismo la aparición reciente de un compacto con seis obras suyas dedicadas fundamentalmente a la marimba, su instrumento predilecto al interior del vasto arsenal de percusión que domina. En las seis obras contenidas en este disco com-

pacto resalta sobre todo la intuición de Tudón para hallar colores insospechados en las maderas de la marimba y su habilidad para proponer y desarrollar numerosos y variados modos de producción sonora. En estas piezas compuestas e interpretadas por Tudón es evidente que el autor comprende a la marimba-madera como cosa viva, de modo que la música aquí presentada se antoja sobre todo orgánica y telúrica, alejada de ciertos tics mecanicistas que suelen caracterizar a algunas músicas contemporáneas de percusión. Desde el punto de vista de la composición, queda claro que al interior de líneas de conducta bien contemporáneas Tudón no rehuye del todo aproximarse a ciertas resonancias tonales que producen efectos sonoros de singular alcance. Dos de las obras aquí grabadas están designadas como sonatas y, como es de esperarse, presentan cierto rigor en su estructura y desarrollo; como contraparte, Tudón se muestra más flexible y fantasioso en las otras cuatro obras de este repertorio suyo. Si bien parte de este material ha sido grabado en vivo, la calidad sonora en general es bastante aceptable, y el nivel de ejecución de Raúl Tudón en la marimba es, sencillamente, el nivel Tambuco.

RAÚL TUDÓN: *Sonata No. 3; Corriendo por el río; Sonata No. 1; Juego de sombras; Bosques de fuego; Desierto negro*
Raúl Tudón, marimba
QUINDECIM QP 012

Después de muchas historias, discusiones, dimes y diretes, apareció la grabación de la Orquesta Sinfónica Nacional de la música del ballet *La Coronela* de Silvestre Revueltas. La primera impresión que deja la audición de la obra es desconcertante; hay numerosos fragmentos que suenan inconfundiblemente revueltianos, mientras que otros parecen ser ajenos a su espíritu. Esta dicotomía (algunos la han calificado de esquizofrenia musical) es más que comprensible; si bien no hay espacio aquí para reproducir la tortuosa historia de *La Coronela*, sí vale la pena mencionar que, como dice el dicho, demasiados cocineros pueden arruinar la sopa. El tra-

yecto que esta música ha hecho desear la alucinada cabeza de Revueltas hasta la superficie de este disco compacto es ciertamente complejo: Revueltas, Galindo, Hufzar, Hernández Moncada, Limantour, Diemecke, música de cine.... La idea de rescatar *La Coronela* es loable sin duda, y las ideas básicas que confluyeron en este montaje final (quizá no definitivo) tienen buenas bases. Sin embargo, parece que a diferencia de lo que ha ocurrido con otras partituras inconclusas-concluidas (Mahler, Bruckner, Berg, Puccini, Bartók), los cimientos para la reconstrucción de *La Coronela* no han sido suficientemente amplios y sólidos. Queda, sin embargo, el testimonio de un trabajo arduo y complejo y, al menos, una aproximación interesante a esta postera afirmación musical de Silvestre Revueltas. Mientras los conocedores y musicólogos discuten a fondo los méritos de esta versión de *La Coronela*, no sería mala idea intentar en forma paralela la reconstrucción coreográfica del ballet para hacerle compañía a esta música. En el mismo disco, la OSN ha grabado su versión al muy famoso *Danzón No. 2* de Arturo Márquez. Mucho se ha dicho ya sobre esta popular partitura de Márquez, de modo que no hace falta abundar mucho aquí. Baste decir, en cambio, que la existencia de la grabación previa a cargo de la OFUNAM y Ronald Zollman ofrece, desde ya, la posibilidad de establecer algunas comparaciones entre ambas versiones. La de la Sinfónica Nacional presenta *tempi* notablemente más rápidos en algunas secciones, y en general un sonido más cercano y presente, con ciertas asperezas. En cuanto a los *tempi* mencionados arriba, corresponde sólo a Arturo Márquez el veredicto final del asunto. La presencia que realmente da sentido a este disco de la OSN es la primera grabación de la Sinfonía (1942-1944) de José Pablo Moncayo. Al interior de una estructura basada en los parámetros clásicos, Moncayo propone aquí algunas variantes interesantes, y ciertos momentos sonoros realmente atractivos. En este sentido destaca, por ejemplo, la colocación y el contenido estrictamente musical del scherzo, pieza que bien merece repetidas audiciones. Esta grabación deja

claro que la Sinfonía de Moncayo es una obra que debería estar con más frecuencia (se reestrenó hasta 1992) en las programaciones de nuestras orquestas; entre otras razones, porque no se parece en nada al *Huapango* y por ello presenta la faceta más importante del compositor jalisciense.

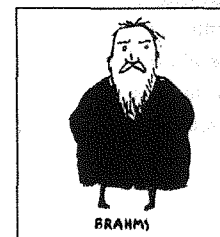
ARTURO MÁRQUEZ: *Danzón No. 2*
JOSÉ PABLO MONCAYO: *Sinfonía*
SILVESTRE REVUELTAS: *La Coronela*
Orquesta Sinfónica Nacional
Enrique Arturo Diemecke, director
SPARTACUS SDX 21027

De reciente aparición también son dos discos de la etiqueta mexicana URTEXT protagonizados por Carlos Prieto en el violoncello y Edison Quintana en el piano. El primero de ellos contiene *Le Grand Tango* y algunas piezas breves de Astor Piazzolla, así como algo de Ginastera y la famosa aria de las *Bachianas brasileiras* No. 5 de Villa-Lobos. Lo realmente interesante de este disco se encuentra en la Sonata de Federico Ibarra y la *Fantasia* de Manuel Enríquez, las dos obras realmente sólidas de esta colección. Este compacto contiene también la pieza *Lull-a-Bear* de Robert X. Rodríguez, que afortunadamente no es tan mala como su obra *Máscaras* para violoncello y orquesta, que recibió un olvidable estreno en México en manos del propio Carlos Prieto.

El segundo disco a cargo del dúo Prieto-Quintana incluye obras de Manuel de Falla, Rodolfo y Ernesto Halffter, Tomás Marco y Manuel Castillo. Como en el caso del otro disco mencionado arriba, en éste lo más interesante también es el repertorio mexicano; junto con la Sonata de Rodolfo Halffter, destaca aquí la presencia de las *Tres danzas seculares* de Mario Lavista y la breve y sólida *Canción en el puerto* de Joaquín Gutiérrez Heras. Como dato interesante para quienes gusten de versiones alternas: las seis piezas que forman la *Suite popular española* de Falla grabada en este compacto son transcripciones de otras tantas *Canciones populares españolas* del gran compositor gaditano.

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK: *Obertura*
ARMANDO LAVALLE: *Adagio*
RODOLFO HALFFTER: *Tres piezas* Op. 23
MANUEL DE ELÍAS: *Poema*
JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS: *Postludio*
BLAS GALINDO: *Poema de Neruda*
LEONARDO VELÁZQUEZ: *Adagio y scherzo*
Concénus Hungaricus
Peter Popa, director
LUZAM CD-LUMC-9701

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



Brahms. Dibujo de Pablo Helguera.

LA MUSA INEPTA



Encamada con un ataque de fiebre aftosa (y de miedo a las hordas de púberes provincianos), la Musa decidió este año no ir al Cervantino. Sin embargo, fiel al espíritu festivalero, se tumbó en la cama a mirar las transmisiones televisivas de sus artistas favoritos. Una noche de esas alcanzó a observar la labor de un joven y entusiasta y muy preparado conductor del Canal 22 durante un concierto del Cuarteto Latinoamericano. Si la música fue buena, las entrevistas y comentarios fueron mejores. Entre otros datos fascinantes ofrecidos por el joven conductor, que responde al nombre de Jorge Luis González Santana, la Gorda escuchó estos: que los miembros del CL son argentinos, pero ya bien adaptados a México (y mientras, los Bitrán gritaban orgullosos, "Viva Chile, mierda"); que Villa-Lobos es un compositor exquisito (como Fauré y Chausson, por ejemplo); que nunca se había grabado a Villa-Lobos hasta que llegó el Cuarteto Latinoamericano (ejemplar labor pionera, sí señor). Y en la entrevista que le tocó soportar a la pobre de Bozena Slawinska, colaboradora del CL en labores de quinteto, el brillante comentarista hizo una pregunta de alcances realmente profundos: "¿Y Schubert es un compositor importante?" Extasiada con tales conceptos, la Musa Inepta alucinó esa noche una idea casi tan genial como los comentarios y entrevistas del mencionado conductor: si el Premio UNESCO a la Mejor Televisión Cultural del Mundo que se ha ganado el Canal 22 trae aparejado un emolumento en contante y sonante, se puede usar parte de ese dinero para comprarle al citado joven una enciclopedia y unos cuantos discos compactos, así como un Atlas de América Latina y unas clases de dicción. Será dinero bien empleado, dice nuestra colaboradora.

Aunque usted y Ripley no lo crean, la Fraülein Inepta no es la única dama melómana que se enamora ciega y perdidamente de cuanto músico extranjero aparece por acá... pero sí es la más insistente. Ni tarda ni perezosa, se presentó en Bellas Artes a escuchar al guapo-guapo barítono ruso Dmitri Hvorostovsky, y quedó prendada de él. Tanto que en los días siguientes compró todos los periódicos (hasta *El Nacional*, pues) para ver las fotos y leer las reseñas de su nuevo amor imposible (porque de que es carita, es carita). Una reseña que le andaba gustando apareció en lo más cultural de *La Jornada*, cuando de pronto, la Rolliza pegó un brinco cual si la hubiera picado un "cara de niño". En gruesas letras negras, el cronista en cuestión se deshacía en elogios para Hvorostovsky por su señera versión del Largo al factotum, mozartiana y de *Las bodas de Fígaro*, según el infame. La Inepta, que tiene su Rossini y su *Barbero* bien aprendidos, mandó tremenda carta a la jornalera redacción con la siguiente oferta: donar parte de la herencia de su Tía Crispula para adquirir las obras completas de Beaumarchais, Da Ponte, Mozart y Rossini, y enviárselas al reseñista para que las machaque hasta que se las aprenda. El autor de tal infamia y confusión, que firma como Juan Arturo Brennan, sin duda espera ansioso la donación de la redonda damisela; buena falta le hace.

Si por estas fechas ya se abre la convocatoria para el Premio Nacional de Periodismo, la robusta regenta de esta cultural sección ya tiene candidata. Se trata de una joven reportera enviada por la misma *Jornada* al multimencionado Cervantino de 1997, una de cuyas crónicas ha merecido recorte y enmarque para la biblioteca de nuestra adiposa confidente. De la exquisita reseña, este párrafo cimero: "La Suite número uno en sol mayor detonó aquellos años que se van guardando en el olvido: cada vibración de las cuerdas de la guitarra fue melancolía condensada que estalló más allá de la bóveda descarpada de la iglesia. Ese fue el llanto de Bach que el guitarrista interpretó para iniciar un peregrinaje por los corazones así abiertos de los presentes." La Musa quedó harto emocionada con este singular pasaje, y por más que hace memoria (cosas de la grasienta esclerosis precoz) no atina a recordar a quién se parece este estilo de crónica musical.

En busca de su hebdomadaria dieta musical (la otra está muy bien atendida, gracias) la Musa Inepta hurga incansable las carteleras de los diarios de mayor (y menor) circulación. Un buen día, hojea cualquiera de ellos y encuentra tremendo anuncio de un concierto orquestal, a cargo de una de esas agrupaciones sinfo-filarmónicas (o filarmo-sinfónicas) de cuyo nombre no quiere acordarse, por aquello del cambio de regente capitalino. El dicho anuncio anuncia (como debe ser) un fascinante, y muy variado, concierto con música de Schubert, ese compositor de cuya importancia se dudó párrafos atrás. El menú del día: se interpretan sinfonías schubertianas, a saber: la Octava, la Novena y la Gran Do Mayor. Como contraparte a este trío de sinfonías, la Musita propone programas alternativos de este calibre: la Tercera, la Heroica, la sexta y la Pastoral de Beethoven, que son cuatro sinfonías muy preciosas; o quizá, un programa doble, muy simétrico, con la Primera de Mahler y la Titán, que pueden ser reforzadas al día siguiente con otras dos obras maestras, la Sexta y la Patética de Chaikovski. Ojalá que a la Musa nunca la pongan a elegir entre la Séptima y la Leningrado de Shostakovich, porque esa sí sería una dura disyuntiva.

J.A.B.

En su próximo número,

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales:

- Schubert por **Leonora Saavedra** y **Juan María Solare**.
 - **Brahms**: anecdotario.
- **Consuelo Carredano**: La música mexicana y el exilio español.
 - **José de la Colina**: Cuatro mitos musicales.
 - **Ángel Gil-Ordóñez**: dos ballets de Picasso.
- **Jorge Mendoza**: el Concierto para cello y orquesta de Ricardo Castro.
 - **Igor de Gandarias**: La misa de parodia en Guatemala.
 - **Felipe de Jesús**: Entrevista con Salvador Torre.
- Poemas de **Lizalde**, **Deniz**, **Moreno Villarreal**, **Leñero** y **Homero**

COLABORADORES

• El musicólogo y compositor **Jonathan Kramer** (EU, 1942) colaboró en *Pauta* 47-48. Director de Estudios Superiores de Música de la Universidad de Columbia, es autor de dos libros fundamentales: *El tiempo en la música* y *El tiempo en el pensamiento musical contemporáneo*.

• **Pablo Mora** (México, 1958) estudio Letras Hispánicas en la UNAM y en la Universidad de Maryland, EU. Poeta y ensayista, fundador de la revista *Cartapacios*, es investigador del Instituto de Investigaciones Filosóficas y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Acaba de publicar un libro de poemas en Ediciones sin nombre.

• **Juan María Solare** (1966), compositor y musicólogo argentino, ganó en 1990 el Concurso de Composición de Promociones Musicales de Argentina y obtuvo una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico para realizar estudios de posgrado en composición con Johannes Fritsch en Colonia, donde es también colaborador de la Radio Deutsche Welle.

• El gran escritor, dramaturgo, crítico musical, pensador social, wagnerófilo de vida completa y humorista de tiempo completo **George Bernard Shaw** (Irlanda del Sur, 1856-1950) ha colaborado varias veces, involuntariamente, en *Pauta*.

• **Henry-Louis Mencken** (Baltimore, EU, 1888-19??), periodista, poeta, novelista y ensayista, publicó en 1905 *George Bernard Shaw: his Plays*. Fue codirector de la importante revista literaria *Smart Set*. Entre sus libros más sobresalientes se encuentran *En defensa de las mujeres* (1917), *El idioma americano* (1918), *Prejuicios* (1919-1927) y *Menckeniamente a Schimpflexicon: léxico de ultrajes* (1928), que recopila todas las críticas e imputaciones abusivas que se escribieron contra él.

• **Luis Herrera de la Fuente** (México, 1916)

comenzó como compositor (es autor de los ballets *La estrella* y *la sirena* y *Fronteras* y de otras obras sinfónicas y de cámara) y se dedicó después, impulsado por Sergiu Celibidache, a la dirección de orquesta. Músico generoso y de excelente formación (estudió en Alemania con Herman Scherchen y en México con Rodolfo Halffter), ha dirigido las principales orquestas nacionales y algunas extranjeras, como la Orquesta Filarmónica de las Américas, de la que fue fundador.

• **Joaquín Gutiérrez Heras** (1927), amigo y colaborador de *Pauta* desde su fundación, es uno de los compositores más sólidos y atractivos de México. Espléndido redactor de notas de programa para la OFUNAM durante muchos años, está por publicar una selección de ese material realizada por él mismo y por Consuelo Carredano, con el título de *Notas sobre notas*.

• **Alberto Ginastera** (Buenos Aires, Argentina 1916- Ginebra, Suiza, 1983) es el mayor compositor de su país y uno de los mayores de Latinoamérica, al lado de Villa-Lobos, Revueltas, Chávez, Orbón. En 1962 fundó el Centro para Estudios Avanzados de Música en el Instituto Torcuato di Tella. Ávido y riguroso explorador de lenguajes y formas, escribió canciones, sonatas para piano, ballets (*Estancias*, *Panamí*), óperas (*Bommarzo*), cuartetos de cuerda, etcétera.

• La poeta mexicana **Concha Urquiza** (1910-1945) comenzó a publicar poesía a los once años en *Revista de Yucatán* y *Revista de Revistas*. Ingresó en 1938 a un convento de monjas docente y enseñó doctrinas filosóficas cristianas y lógica en San Luis Potosí. Murió trágicamente a los 35 años. *El corazón preso* (CNCA, Lecturas Mexicanas Tercera Serie, núm. 21: México, 1990) recoge su obra poética.

• **Guillermo Landa** (Veracruz, 1935) se ha de-

sempañado en el Servicio Exterior Mexicano en Francia, Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia, Panamá y Nicaragua. El volumen *Treintañal* (1964-1994) (CNCA, Luzazul, México, 1994), recoge su obra poética.

• **Josep Soler** (Vilafranca de Penedés, España, 1935), compositor y escritor, estudió con René Leibowitz. Director del Conservatorio de Badalona y miembro de la Real Academia de Sant Jordi de Barcelona, desde 1960 se ha dedicado a la composición de óperas: es autor de ocho, entre ellas, *Edipo* y *Yocasta*.

• La compositora y musicóloga uruguaya **Graciela Paraskevaidis** ha colaborado en numerosas ocasiones en *Pauta*.

• El crítico musical **Juan Arturo Brennan** es el único colaborador de las 63 entregas de *Pauta*.

• El ilustrador y diseñador gráfico, egresado de la UAM, **Antonio Sierra** (quien ha realizado el diseño de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*) colaboró en el número 43 de *Pauta*.

• **Eduard Lockspeiser** (Londres, 1905-1974), crítico musical y musicólogo, es autor de la biografía más importante de *Debussy* (edición española "Anaconda: Buenos Aires, 1951, trad. de Vicente Quintero). También escribió libros sobre Wagner y otros compositores.

CUARTETO LATINOAMERICANO DE CUERDAS

Los tres cuartetos de
Alberto Ginastera

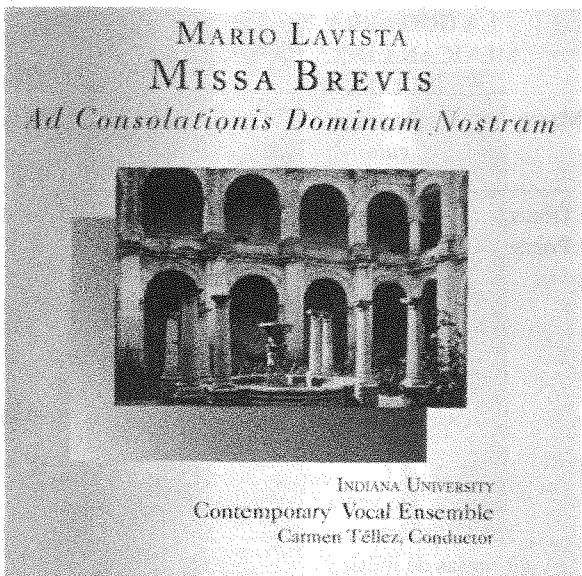


De venta
en las principales
casas de música

CONJUNTO VOCAL CONTEMPORÁNEO

Carmen Téllez, *directora*

Mario Lavista:
*Misa breve a Nuestra
Señora del Consuelo*



De venta
en las principales
casas de música

ENCARNACIÓN VÁZQUEZ, MEZZOSOPRANO

Jaime Márquez, *guitarra*

Obras de: Revueltas, de
Falla, Guastavinho,
Moreno y Echevarría



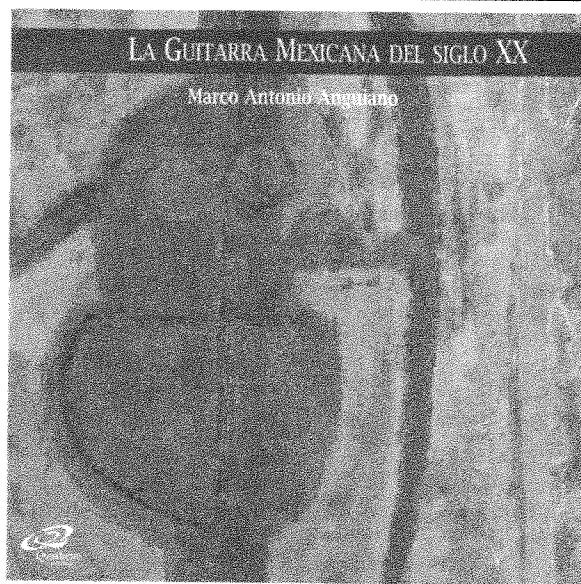
De venta
en las principales
casas de música

LA GUITARRA
MEXICANA DEL
SIGLO XX

Marco Antonio Anguino,
guitarra

Obras de: Ritter, Durán,
Ponce y García de León

De venta
en las principales
casas de música



MÉXICO
CONTEMPORÁNEO:
MÚSICA PARA VOZ Y
PIANO

Adriana Díaz de León,
mezzosoprano
Oscar Tarragó, *pianista*

Obras de: Enríquez,
Hernández, Ladrón de
Guevara, Velázquez, de
Elías, Lavista, Paredes y
Navarro

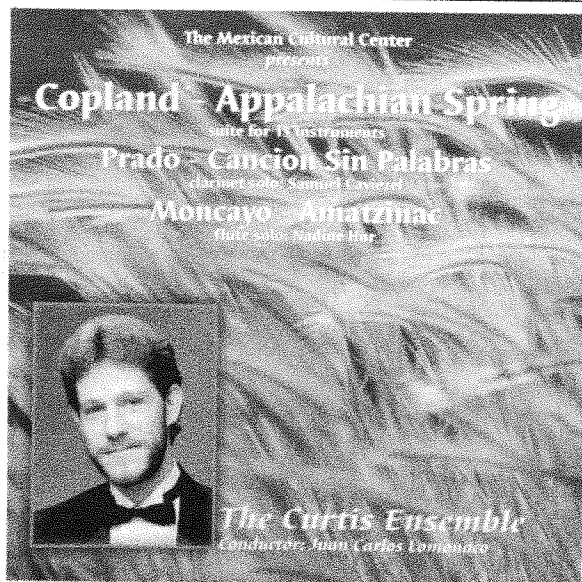
De venta
en las principales
casas de música



THE CURTIS
ENSEMBLE
Juan Carlos Lomónaco,
director

Obras de: Copland, Prado
y Moncayo

De venta
en las principales
casas de música

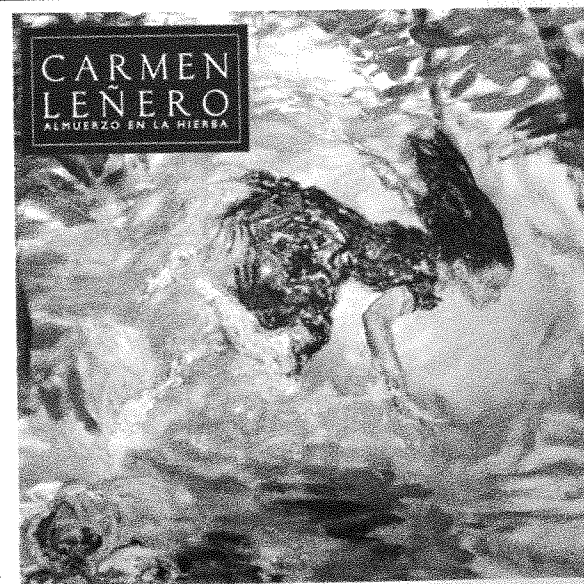


ALMUERZO EN LA
HIERBA
Carmen Leñero, voz

Letras de: Fabio
Morábito, Jaime Moreno
Villarreal, Gabriel Zaid,
Carmen y Luis Leñero Elu

Música: Carmen Leñero,
Fabio Morábito, Jaime
Moreno Villarreal y
Carmen y Luis Leñero Elu

De venta
en las principales
casas de música

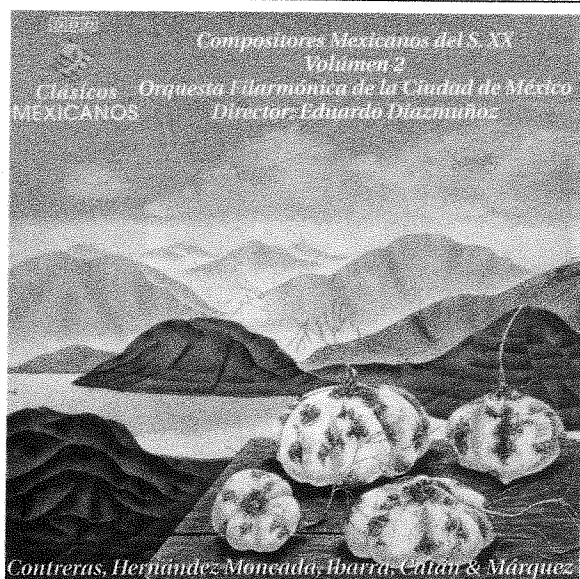


COMPOSITORES
MEXICANOS
DEL S XX
Volumen 2

Orquesta Filarmónica de
la Ciudad de México
Eduardo Díazmuñoz,
director

Obras de: Contreras,
Hernández Moncada
Ibarra, Catán y Márquez

De venta
en las principales
casas de música



ENSAMBLE DE
LAS ROSAS
Marsias y Apolo
Música mexicana
del S. XX

Obras de: Halffter,
Cortez, Ponce, Muench,
Gutiérrez Heras y Boulez

De venta
en las principales
casas de música



MÚSICA DE LAS
AMÉRICAS
Vol. V

La obra completa para
piano de
Rodolfo Halffter

Edisón Quintana, *piano*

De venta
en las principales
casas de música



RITUALES SONOROS
Martha Marchena, piano

Obras de: César Guerra
Peiye, Juan José Castro,
Orlando Jacinto García,
Alfredo Rugeles, Tania
León, Carlos A.
Vázquez, Mariza
Rezende, Marta García
Renart, Isabel Aretz y
Alicia Terzián

De venta
en las principales
casas de música

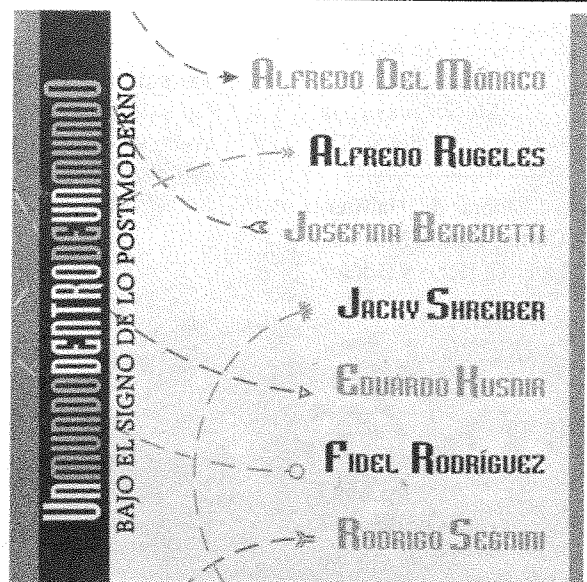


**MÚSICA
ELECTROACÚSTICA**

Bajo el signo de lo
postmoderno

Obras de: Alfredo del
Mónaco, Alfredo
Rugeles, Josefina
Benedetti, Jacky
Schceiber, Eduardo
Kusnir, Fidel Rodríguez y
Rodrigo Segrini

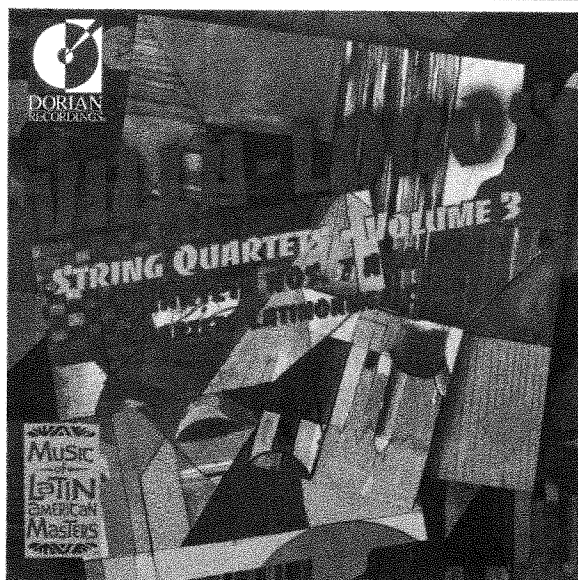
De venta
en las principales
casas de música



**CUARTETO
LATINOAMERICANO
DE CUERDAS
Volumen 3**

Cuartetos 7 y 15 de
Heitor Villa-Lobos

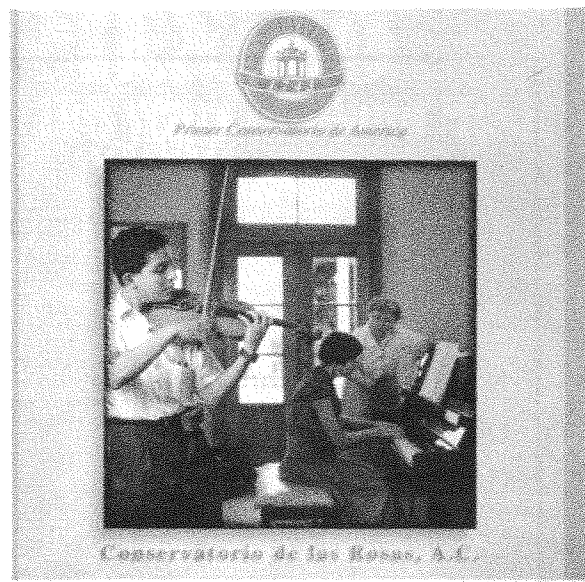
De venta
en las principales
casas de música



**ALUMNOS DEL
CONSERVATORIO DE
LAS ROSAS**

Obras de: Bernal
Jiménez, Britten, Brower,
Haydn, Lavista, Hurtado,
Verdi, Donizetti,
Velázquez y Messiaen

De venta
en las principales
casas de música



**LAZY AFTERNOON
Among the crocodiles**

Terry Riley, *Sintetizador*
Ensonig TS 12
Stefano Scodanibbio,
contrabajo

De venta
en las principales
casas de música



ensayo
revista de la observación

Nombre _____

Dirección _____

C. P. _____ Tel. _____

Enviar giro a Oficina Postal 20, San Ángel,
C. P. 01001, México, D. F., a nombre de
Julio Aguilar o Genaro González

Suscripción por un año (cuatro números):

México N\$40.00

EE. UU. US\$22.00

Otros US\$27.00

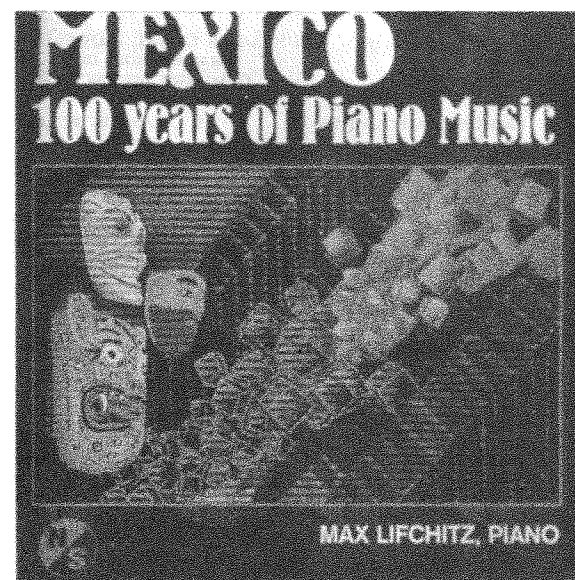
Suscripciones telefónicas:

595 44 85 y 679 38 23

MÉXICO, CIENTO
AÑOS DE MÚSICA
PARA PIANO

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

De venta
en las principales
casas de música

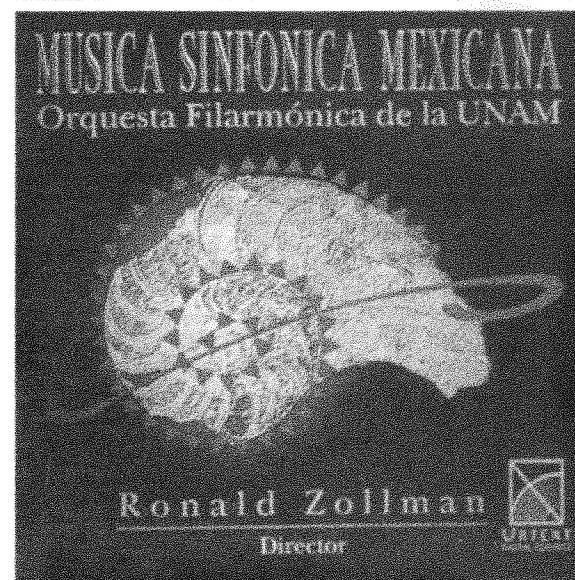


MÚSICA
SINFÓNICA
MEXICANA

Obras de Revueltas,
Chávez, Moncayo,
Enríquez, Gutiérrez
Heras, Lavista, Ibarra,
Márquez, M. Rodríguez y
G. Ortíz

Orquesta Filarmónica
de la UNAM
Ronald Zollman,
director

De venta
en las principales
casas de música



EDICIONES CORAL MORELIANA
OBRAS EDITADAS DE
GERHART MUENCH

- KREISLERIANA NOVA (1939)
para Piano.
- CONCERT D'HIVER (1943)
para Piano Solo.
- RICERCARE (1950)
para Piano.
- SHAKESPEARE-SUITE (1951)
para Cembalo.
- RICERCARE (1952)
para Piano.
- PRISMAS (1959)
para Piano.
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 1 (1964)
para Piano.
- JEUX DE DES (1964)
para Piano.
- UN ASPECTO LUNAR (1971)
para Piano.
- PASOS PERDIDOS (1971)
para Piano.
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 9 (1974)
para Piano.
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 10 (1976)
para Piano.
- UN PETIT REVE (1984)
para Piano.
- SECOND PETIT REVE (1985)
para Piano.
- FUGATO (1985)
para Piano.
- MARSYAS UND APOLL (1946)
para Flauta y Piano.
- MINI-DIALOGOS (1977)
para Violín y Piano.
- SRIABIN DIXIT (1970)
para Flauta y Piano.
- FULGORES TACAMBARENSES (1974)
para Flauta y Piano.
- CUATRO ECOS DE ROGER (1973)
para Flauta y cualquier instrumento.
- AN DIE MELANCHOLIE (1939)
para Barítono y Piano.
- NACHTLIED (1939)
para Barítono y Piano.
- DER FEIND (1940)
para Barítono y Piano.
- FUNF LIEDER (1940)
para Barítono y Piano.
- INVOCACIONES MARIAE (1956)
para Soprano y Organo.
- TRES INTERPRETACIONES (1969)
para voz y Piano.
- AVE PRAECLARA (1960)
para Coro mixto a cappella
- WIEGENLIED (1954)
para voces de niños y Piano.
- LOS PANADEROS (1954)
para voces de niños y Piano.
- CANCION DE LAS VOCES SERENAS (1957)
para voces de niños y Piano.
- SANCTA MARIA (1958)
para voces de niños y Piano.
- VENIDA ES VENIDA (1962)
para voces iguales y Piano.
- SE NOS HA IDO LA TARDE (1983)
para coro mixto y Piano.
- NO LLOREIS MIS OJOS (1961)
para voces de niños y Organo.
- NOTTURNO (1981)
para Piano.
- DIONYSIA (1983)
para Piano.
- CORRESPONDENCIAS (1983) MUENCH-LAVISTA
para Piano.
- TACAMBARENSES III (1961)
para Viola y Piano.
- PROENZA (1977) per tre.
Violino, Viola, Violoncello.
- CONCIERTO (1957)
para Piano y Orquesta de Cuerdas.
- MUERTE SIN FIN (1959)
para Orquesta.
- CLAVICORDII TRACTATIO (1975)
para Clavecín.
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 7 (1973)
para Piano, Maracas y Claves.
- PENTALOGO (1985)
para Flauta, Oboe, Clarinete (in Si), Violín y Violoncello.
- LABYRINTHUS ORPHEI (1950)
Oboe, Clarinete Basso (in Si), Viola y Arpa.

OBRAS EN RENTA

- QUARTETTO PER ARCHI (1949)
- CAPRICCIO VARIATO (1940)
para Piano y Orquesta (Partitura y partes).
- CONCIERTO PARA PIANO Y CUERDAS (1957)
(Partes de Orquesta).
- CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA (1959-1960)
(Partitura y partes).
- VIDA SIN FIN (1976)
para Piano y Orquesta (Partitura y partes).
- MUERTE SIN FIN (1959)
para Orquesta (Partes de Orquesta).
- SORTILEGIOS (1979)
para Orquesta (Partitura y partes).
- PAYSAGES DE REVE (1984)
para Orquesta (Partitura y partes).
- EXALTACION DE LA LUZ (1980-1981)
para Soprano, Coro de hombres y Orquesta
(Partitura y partes).
- SE NOS HA IDO LA TARDE (1983)
para Coro mixto y Orquesta (Partitura y partes).
- EL AZOTADOR (1955)
Cantata para Coro de niños y Orquesta
(Partitura y partes).

**OTRAS EDICIONES DE OBRAS DE
GERHART MUENCH**

- TESSELLATA TACAMBARENSIA N° 3 (1967) EDIMEX
para Piano.
- DOS POEMAS OP. 76 (1979) EDIMEX
para Piano.
- SPECULUM VENERIS (1980) EDIMEX
para Arpa.
- TESSELLATA TACAMBARENSIA N° 6 (1972-73) EDIMEX
para Piano, Violín, Maracas y Claves.
- CUATRO PRESENCIAS (1978-79) ED. PLURAL EXCELSIOR
para Piano.
- MONOLOGO (1978) ED. PLURAL EXCELSIOR
para Violín.
- PAYSAGES DE REVE (1984) ED. U.N.A.M.
para Orquesta.
- AUREA LUCE (1961) ED. SCHOLA CANTORUM
para Coros de niños a cappella.
- MISA AL ESPIRITU SANTO (1969) ED. SCHOLA CANTORUM
a una voz y Organo.
- ALMA REDEMPTORIS MATER (1956) ED. SCHOLA CANTORUM
para Soprano y Organo.

EDIMEX - EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A.C.
Av. Juárez 18-206

06050 México, D.F.

ED. PLURAL EXCELSIOR - Reforma. México, D.F.

ED. U.N.A.M. - Universidad Nacional Autónoma de México.

Cd. Universitaria. México, D.F.

ED. SCHOLA CANTORUM - Jardín las Rosas 347. Morelia, Mich.

EDICIONES CORAL MORELIANA, I.M.A. A.C. - Franz Liszt 230

La Loma. Apdo. 324

Morelia, Michoacán, México.

pauta

LOS MÚSICOS CONVERSAN

LEONHARDT • HILLIER • SALONEN
SCODANIBO • GRACIELA ACOSTA
ANA LARA • GABRIELA ORTIZ • HILDA PAREDES

NOTAS DE
HELSING
BRENNAN,
DAVID Y COMIT

POEMAS DE MONTELE
DE LA KOVAKO
ANDREA MONTIEL
REVISTA Y REVANCABA

YOMI GARCIA ASSOCI
HAS MÚSICA POR DENTRO

62

LECCIÓN DE MÚSICA

FRAGMENTOS DE DOS CARTAS A THEODOR BILLROTH*

Ischl, 28 de agosto de 1880

La *Akademische* (*Obertura Festival Académico*) me ha arrastrado a una Obertura más; el único título que se me ocurre es *Dramatische***, el cual tampoco me agrada. En días pasados lo único que me disgustaba era mi música; ahora son también los títulos —¿se debe esto a la vanidad?

Johannes Brahms

** El título definitivo fue *Obertura trágica*.

Pressbaum, 11 de julio de 1881

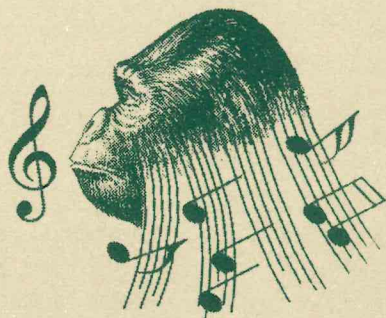
Le envío anexas un par de piecitas para piano***; favor de no enseñárselas a nadie y de devolvérmelas cuanto antes a Pressbaum (Westbahn). Si le interesan y consigue usted obtener una impresión de las líneas escritas mal y a toda prisa, quizá quiera dármele a conocer. De otro modo, tendrá usted que ser paciente hasta que se las vuelva a mandar, mejor escritas, su

Johannes Brahms

***Fragmentos del Concierto para piano y orquesta núm. 2, en si bemol mayor.

*Theodor Billroth era uno de los médicos pilares de la escuela de Viena, además de músico consumado.

Traducciones de Juan Almela.



CENIDIM



Instituto Nacional de Bellas Artes