CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBA

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



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

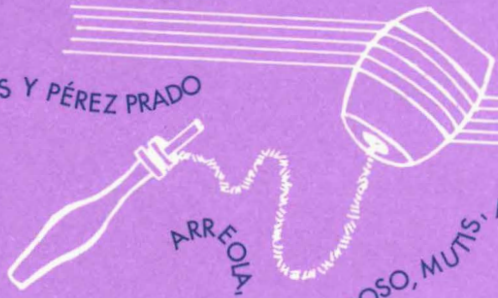
Cómo citar este documento:
Pauta 59-60. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio-diciembre de 1996, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

LATINOAMÉRICA EN LA MÚSICA

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



DEL MÓNACO POR ÉL MISMO

GANDINI POR PARASKEVAÍDIS

GINASTERA POR ERICK CARBALLO

AHARONIÁN: LOS BEATLES Y PÉREZ PRADO

ARREOLA, MONTERROSO, MUTIS, ALATORRE, LIZALDE, MELO

BRUCKNER Y TAKEMITSU POR BRENNAN / CORRADO: INTERPRETACIÓN Y TECNOLOGÍA

POEMAS DE ROJAS, ADÁN, CARRANZA, GARCÍA ASCOT, ESQUINCA Y ECHEGARAY

GUTIÉRREZ NÁJERA Y LA MÚSICA POR CARREDANO/ENTREVISTAS CON LOBATO Y HERMILIO HERNÁNDEZ

MÚSICA CON HELICÓPTEROS DE STOCKHAUSEN POR SOLARE

JULIO-DICIEMBRE DE 1996

CENIDIM

59-60

INBA

40.00

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

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Fernando García Torres
Coordinador General de Música

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

pauta

Director: **Mario Lavista**
Jefe de redacción: **Luis Ignacio Helguera**
Consejo editorial: **Federico Bañuelos / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Daniel Catán / Luis Jaime Cortez / Gerardo Deniz / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Guillermo Sheridan / Juan Villoro**

Diseño: **Bernardo Recamier**
Corrección: **Marina Graf**

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

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

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

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XV, Nos. 59-60, julio-diciembre de 1996

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Presentación **3**

Álvaro Mutis
Intermedio en el Strand **5**

Antonio Alatorre
Un aficionado de antaño **8**

Juan José Arreola
Variaciones en torno a la música **17**

Augusto Monterroso
Lecciones de música **24**

Jorge Esquinca
Paisaje rulfiano **28**

Gabriel Pareyón
Dos compositores jalisciense. Conversaciones con Domingo Lobato y Hermilio Hernández **29**

Eduardo Lizalde
Pilar Lorengar (1928-1996), su gran generación **37**

Juan Vicente Melo
Correspondencia entre Claude Debussy y Pierre Louÿs **40**

Consuelo Carredano
Un Orfeo en los infiernos del teatro porfiriano: la crónica musical de Manuel Gutiérrez Nájera **50**

Jomí García Ascot
La canción **60**

DOCUMENTOS

• **Esperanza Pulido**
Raúl Lavista y la difusión musical por radio **61**

• **Adolfo Salazar**
Raúl Lavista, director de orquesta **63**

Salvador Elizondo
Música de fondo **65**

José de la Colina
Música de acompañamiento **67**

Filmografía de Raúl Lavista **69**

Juan Arturo Brennan
Anton Bruckner (1824-1896) **77**

Juan María Solare
Cuarteto *Helikopter* de Stockhausen **82**

Juan Arturo Brennan
Toru Takemitsu (1930-1996) **85**

Eduardo Carranza
Donde la música nos mira **88**

Coriún Aharonián
Los cuatro de Liverpool **89**

Alfredo del Mónaco
Hacia una liberación del sonido **95**

Martín Adán
Tres poemas **104**

Coriún Aharonián
Algunas líneas a propósito
del mambo y de Pérez Prado **107**

Graciela Paraskevaídis
Los sesenta años del compositor
argentino Gerardo Gandini **110**

Gonzalo Rojas
Contradanza **120**

Omar Corrado
Entre interpretación y tecnología:
el análisis de músicas recientes **121**

Miguel Ángel Echegaray
Caracol sin música **145**

Erick Carballo
El tiempo latinoamericano
en la música de Ginastera **146**

NOTAS SIN MÚSICA

Luis Ignacio Helguera
Requiems **175**

Juan Arturo Brennan
Discos **177**

LA MUSA INEPTA

Juan Arturo Brennan **183**

COLABORADORES **185**

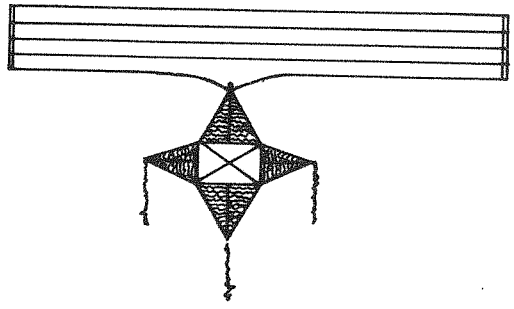
Tercera de forros:
Lección de música
por **Juan Vicente Melo**

Pautas de **Magali Gavito**

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

Juan Rulfo, "Luvina".

PRESENTACIÓN



Quisieron esta vez las circunstancias una entrega con colaboradores exclusivamente latinoamericanos —si como tales hemos de apropiarnos a los españoles Adolfo Salazar, Jomí García Ascot y José de la Colina, con el derecho que nos otorgan sus excelentes libros escritos en México.

Es buena oportunidad para explorar las obras de compositores tan diferentes y tan sólidos como los argentinos Alberto Ginastera y Gerardo Gandini, el venezolano Alfredo del Mónaco, el mexicano Raúl Lavista, el cubano Dámaso Pérez Prado.

También lo es para confirmar la que desde siempre ha sido una convicción y una apuesta de *Pauta*: que los análisis técnicos y los ensayos musicológicos —como los precisos y estimulantes que aquí publicamos de Erick Carballo, Graciela Paraskevaídis, Omar Corrado o Consuelo Carredano, entre otros— son aproximaciones fundamentales pero no únicas a la música; que, por ejemplo, la manera de *escuchar* la música y de expresarla de los poetas y escritores bien puede ser sugerente, si se trata de melómanos y escuchas tan sutiles como Manuel Gutiérrez Nájera, Juan Vicente Melo, Jomí García Ascot, Antonio Alatorre, Eduardo Lizalde, Augusto Monterroso, Álvaro Mutis, Juan José Arreola, Gonzalo Rojas, Eduardo Carranza o Salvador Elizondo.

Número este que ha derivado, pues, en un breve coloquio de músicos y

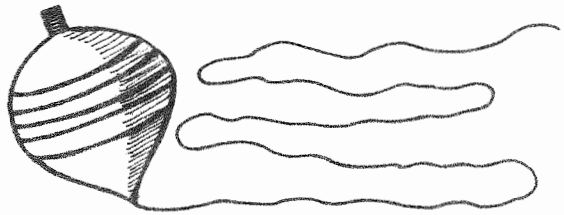
musicólogos latinoamericanos y en una tertulia literaria con música, a la vez que en un rápido recorrido por las letras y la música de Jalisco: Rulfo, Arreola, Alatorre, Jorge Esquinca, Domingo Lobato, Hermilio Hernández.

Naturalmente, tanto como la tradición de la música latinoamericana de concierto nos interesan aquí los vastos legados de Bruckner y de Takemitsu, el reciente experimento aéreo-camerístico de Stockhausen o la memoria de la batuta de Celibidache y de la voz de Ella Fitzerald.

Con este número, *Pauta* completa 60 entregas y queda muy cerca de celebrar su fiesta de quince años en compañía de quienes, esencialmente, la hacen posible: sus lectores.

L.I.H

INTERMEDIO EN EL STRAND



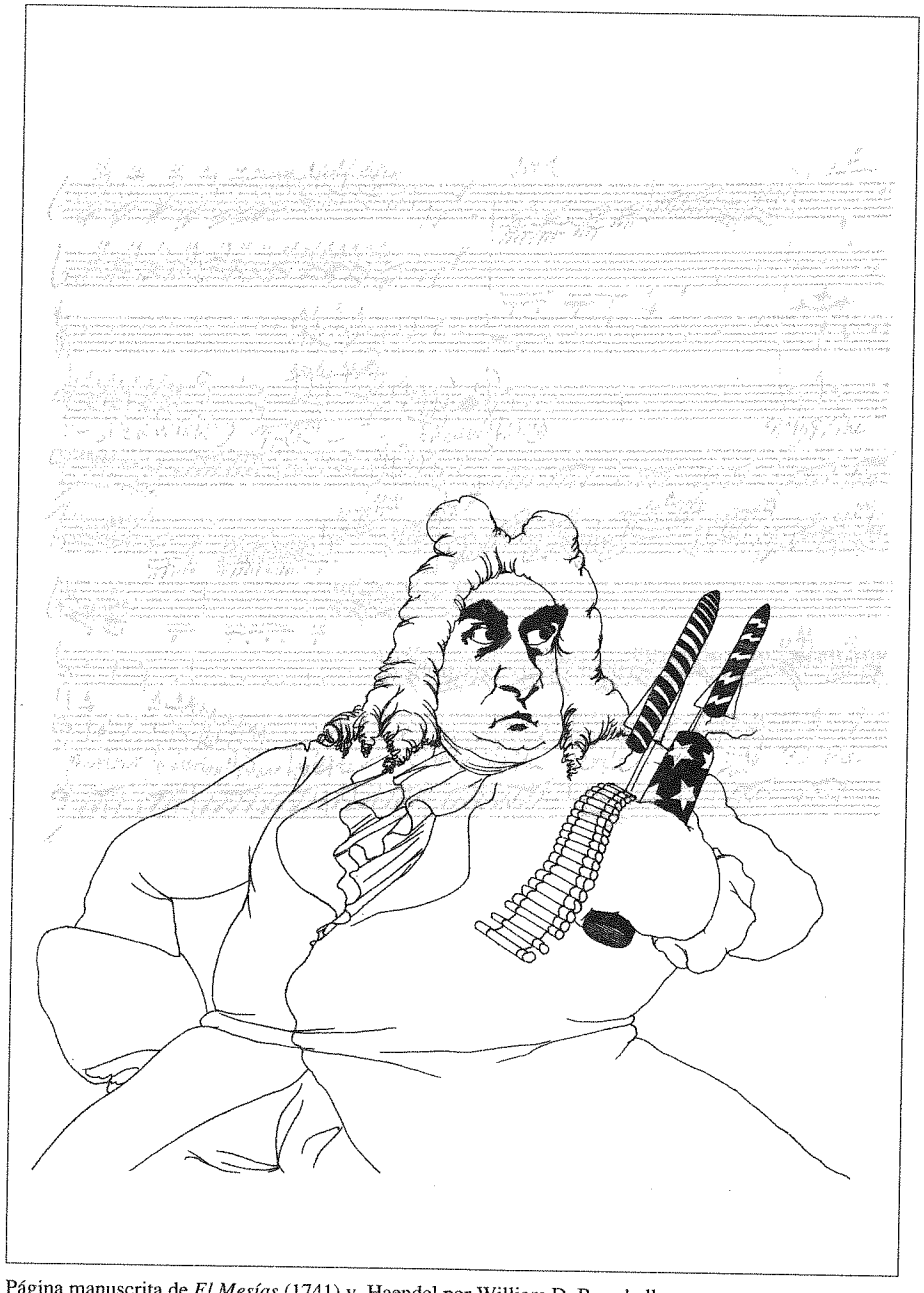
ÁLVARO MUTIS*

Para Gonzalo García Barcha

Al caer la tarde, en una taberna de Strand, el corpulento parroquiano ha comenzado a cabecear dominado por un sueño invencible. En su rincón habitual desde el que observa cargar y descargar los navíos que vienen desde los más lejanos puntos de la Tierra, mientras consume con apetito vigoroso grandes porciones de estofado de res e incontables pintas de cerveza clara, ha estado mirando los reflejos del sol sobre las arboladuras, sobre las pulidas maderas de teca de los grandes veleros, sobre el bronce de las amarras, sobre los sucios vidrios del local que da hacia la algarabía del muelle.

Allí pasa largas horas en un duermevela que lo lleva a regiones de calor y pueblos bronceados y semidesnudos, con el aroma de las especias, en medio de la delirante vegetación siempre verde y siempre florecida. Capitanes y marineros le han narrado sobre esas tierras, que él recrea interminablemente en sus siestas interrumpidas por una que otra pipa que fuma con minuciosa parsimonia sajona.

Llegó a Londres en 1712, en la comitiva del Elector de Hannover quien iba a convertirse en Jorge I de Inglaterra. En 1726 se hizo ciudadano británico. Sus relaciones con el Monarca habían tenido ciertos altibajos. Ambos poseían un carácter harto difícil y una muy alta idea de sí mismos. Cada cual en su campo. Hoy es apreciado en la Corte y los ingleses lo tratan como a uno de los suyos. No tiene nostalgia de su tierra. Las monótonas praderas de su Sajonia natal no le decían nada. Ama la vida abigarrada e inquieta del puerto de Londres, los paseos por el



Página manuscrita de *El Mesías* (1741) y Haendel por William D. Bramhall.

Támesis con alegre compañía, la campechana amistad de los lores, cultivadores y guerreros cuando hace falta.

En su memoria desfilan los ritmos y canciones de la gente de mar, esa alegría contagiosa y desmedida de los que tocan tierra y traen en la mirada la ebria nostalgia de otros mundos donde los sentidos se entregan a la fiesta permanente de una naturaleza generosa en satisfacer las más exóticas apetencias. Y así transcurren las tardes en la taberna, sin mayores incidentes y dentro de la desenfrenada rutina de los puertos.

Esa tarde ha estado un poco melancólico. Algo, allá adentro, ha venido trabajando su habitual bonhomía. Siente que está ausente de un lugar en donde hubiera podido medir, en toda su plenitud, el alcance de sus esfuerzos por comunicar a los hombres la inagotable y vasta maravilla que discurre por su mente. En una tabla donde se registran las mercancías que se descargan en el muelle, advierte la fecha: 13 de abril, 1742. Y cae, entonces, en la cuenta del porqué de la ansiedad que lo incomoda: hoy, a esa misma hora, estrenan en Dublín, en una función de caridad, la obra a la que ha dedicado mayor esfuerzo y donde siente que ha puesto todo su genio, su oratorio *El Mesías*. Un hondo suspiro sale del vasto pecho de mister Haendel. Sí, en efecto, hubiera sido mejor estar presente para sentir el efecto de su música entre los presentes. Se alza de hombros y llama al mozo para que llene de nuevo su vaso. Un suave sopor torna a invadirlo. Todo está bien ahora. Ya habrá tiempo de tales comprobaciones. El sabe que su obra vencerá al tiempo y a la precaria memoria de los hombres. Una sonrisa se dibuja en sus labios llenos y sensuales y se extiende por su orondo rostro de sajón satisfecho y sensual.

Tomado de: Álvaro Mutis, *Algunos textos periodísticos*, en *Obra Literaria,* Prosas, Tomo II, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Bogotá, Colombia, 1985 pp. 157-158.

* Con la publicación de este texto nos unimos a la celebración de los 40 años en México del poeta y prosista colombiano.

UN AFICIONADO DE ANTAÑO



ANTONIO ALATORRE

Hay libros que leemos de un tirón, sin saltarnos nada, y a los cuales, por puro gusto, volvemos de vez en cuando para releer esto o lo otro. Uno de esos libros es, para mí, la *Miscelánea* de don Luis Zapata. Se ha editado varias veces, pero no es tan conocida como lo merece. (Si, después de leer lo que aquí voy a decir, alguno de los lectores de *Pauta* me sale con que eso ya lo conocía, sería una gratísima sorpresa.)

Don Luis Zapata, retoño de una familia provinciana pero de cierta prominencia, nació en 1526. De los 11 a los 17 años fue paje de la emperatriz Isabel, mujer de Carlos V. Después, en tiempos ya de Felipe II, sirvió en los "tercios" de Italia y de Flandes. (Los servicios militares, en esos tiempos en que a los jóvenes españoles les estaba prohibidísimo estudiar en el extranjero, eran una gran manera de *se déniaiser*, de ver mundo: ejemplo insigne, Cervantes.) Ignoro en qué año regresó Zapata a España. Se sabe que vivía aún en 1599, y que llevaba muchos años retirado tranquilamente en su casona de Llerena (provincia de Badajoz), dedicando algunos de sus ocios a la escritura, aunque es seguro que no tuvo conexión alguna con los *milieux* literarios de la península. Los dos libros que publicó, uno en 1566 y otro en su vejez (1592), se imprimieron a su costa. Los dos, por cierto, cayeron instantáneamente en el pozo del olvido, y hoy, como es natural, son rarezas codiciadísimas por los bibliófilos. El primero se intitula *Carlo famoso*, poema "épico" que es en realidad una prolija biografía de Carlos V contada en ristras de octavas reales. (Yo he hojeado el *Carlo famoso*: estoy seguro de que no hay quien lo aguante.) El otro libro es una *plaquette* que contiene dos traducciones de Horacio: el *Arte poética* y una de las *Sátiras*. (Las he leído: tampoco se aguantan.) Es evidente que don Luis se hallaba más en su elemento cuando escribía sobre experiencias vitales como la cacería y la equitación. Además de un *Libro de cetrería*, publicado hace poco (1979), escribió unas *Excelencias de la gineta*, un *Uso del rejón* y unas *Advertencias sobre el modo de correr caballos* que nunca se han editado.

La suerte de la *Miscelánea* ha sido muy distinta. En el siglo XIX cayó el grueso manuscrito en manos del gran erudito Pascual de Gayangos, y éste lo publicó en 1859 como volumen XI del *Memorial histórico español* (que es la edición que yo poseo). Pero la *Miscelánea*, aunque buen documento histórico, es mucho más que eso. Es una sabrosa olla podrida, un rico y ameno cúmulo de testimonios personales. En sus páginas está siempre presente un *yo* que habla con los lectores, comunicándoles reminiscencias y reflexiones de toda índole, atento a las cosas del pasado lo mismo que a las contemporáneas, lleno de curiosidad por cuanto hay: sucesos, rarezas, dichos memorables, hechos extraordinarios, cuentos chistosos (uno de ellos se parece al lavatorio de las barbas de don Quijote en el palacio de los Duques). Aunque en plan modesto, sin mucha filosofía, sin mucha familiaridad con la literatura, Zapata se parece a veces a Montaigne. Es un Montaigne pequeño, un Montaigne cimarrón.

Escrita evidentemente a lo largo de muchos años —pues a veces Zapata cuenta, y con variantes o aun con ciertas contradicciones, cosas que ya ha contado antes—, la *Miscelánea* consta de 250 capitulillos, unos muy breves, otros algo extensos, cada uno con su título: "De un temblor de tierra admirable", "De joyas de gran valor y precio", "Del monstruoso hablar de un ave", "De elefantes", "De rayos", "De vejez", "De casos de honra", "De cosas que parecen mentira y son verdad", "De la incierta vida de los tiranos", "De superflua groseza y gordura en las gentes", "Del admirable contar de un muchacho" (un caso de *idiot-savant*), "De una extraña habilidad en escribir" (sobre un célebre falsificador que acabó en la cárcel), etc., etc.



Ejemplo de tablatura de vihuela, 1547.

El capitulillo "De invenciones nuevas" —para poner un ejemplo— se inicia, como muchos, con una reflexión: "¡Cuán enfadosa es la gala [la manía de lucirse] que tienen algunos de quejarse del tiempo, y decir que los hombres de agora no son tan inventivos ni tan señalados, y que cada hora en esto van empeorando!" Quienes tal dicen cometen un despropósito garrafal. "Yo quiero, pues, volver por la honra de esta nuestra edad". Tomemos el caso de la pintura: "los tan celebrados Apeles y Protógenes" se quedan chicos frente a un Miguel Ángel, un Durero, un Rafael Sanzio (y Zapata menciona la famosa contrahechura de "estatua antigua" con que Miguel Ángel engañó a *tutti quanti*). Pensemos en la circumnavegación del globo terráqueo, pensemos en la imprenta, inventada en Alemania ("aunque dicen que en la China la hay"), o en "el afinar con azogue" el oro y la plata, o en los "primores y galas" de los relojes modernos, o en las maravillas que consiguen los domadores de osos, caballos, perros y monos... "Invención de agora es traer tinta en polvo", que se diluye cuando hace falta; "De agora es el molino de Guadalupe, que muele doce hanegas de trigo por hora". ¿Y qué decir de las novedades importadas del Nuevo Mundo? Es verdad que el mal de bubas (la sífilis) "vino primero de las Indias", pero hay que reconocer que de allí vinieron también sus dos infalibles remedios, el palosanto y la zarzaparrilla, a lo cual hay que añadir la piedra bezoar, la raíz de Mechoacán, el chile ("pimienta colorada"), el sabroso chocolate y finalmente los guajolotes ("pavas de Indias"), que son "la mejor de las carnes"...

Pues bien, entre tantas "invenciones nuevas" no faltan las que se refieren a la música. "Ni en la música se aventajaron los antiguos, que en ella en esta nuestra edad ha habido monstruos y milagros". Lo que pasa es que la gente se deleita con la música que oye como si fuera la cosa más natural del mundo; pero si alguien se pone a examinar de cerca la muy ponderada música de los antiguos y la compara con la moderna, descubrirá al punto lo que son hoy "las maravillas de este arte, más consumada que nunca". Y contra los alabadores del pasado esgrime don Luis dos casos concretos e irrefutables de progreso: "Invención nueva es bemoles y semitonos con añadidas y entretejidas cuerdas en las arpas, y también castañetas de palo sonoras en los bailes". *Voilà*.

(Martín de Tapia, contemporáneo de Zapata, piensa de muy otra manera. En su *Vergel de música*, publicado en Burgo de Osma en 1570, dice:

> Si los músicos de estos tiempos se quisiesen cotejar a un Orfeo, a un Pitágoras, a un Timoteo Milesio, a un Platón y a otros semejantes, sería comparación entre enanos y gigantes. Si el enano y el gigante se pusiesen en el suelo, ambos iguales dejados en su estatura y natural sobre la tierra para descobrir los montes, no hay duda sino que el gigante, por ser más alto, vería más; empero si el enano se subiese sobre los hombros del gigante, en tal caso más vería el enano que el gigante.



Orfeo. Grabado

Los músicos modernos que se creen mejores que los antiguos son, pues, enanos en hombros de gigantes.)

En el capítulo "De cosas singulares de España", enumeración muy prolija de campeonatos nacionales —"La mayor ciudad de España y más populosa, Lisboa"; "La más alta torre, la de Sevilla"; "La mejor casa de caballero, la de don Luis Zapata, en Llerena, y mejor que la de muchos grandes" (!); "La mejor playa, Barcelona"; "La mejor feria, la de Medina del Campo"... (la lista es larguísima)—, hay también un dato musical: "El mayor órgano, el de Móstoles, que tiene veintiuna diferencias admirables: lo ordinario, lo flautado, orlos [especie de óboes], dulzainas, trompetillas, pajarillos, y aun voces humanas, vihuelas de arco [violas], arias con temblantes [trémolos], tamboriles, cornetas y chirimías". (Hace muchos años vi el órgano rococó de Santa Prisca en Taxco, completamente mudo por cierto, y me pareció curioso que uno de sus registros fuera "Pajaritos".)

El capítulo "De habilidades de ciegos", que naturalmente comienza con Homero y otros ciegos célebres de la antigüedad, incluye noticias sobre dos grandes músicos modernos: "Pero volviendo a los ciegos de agora, ninguno dicen que igualó a Antonio Cabezón, músico de órgano de Su Majestad [Felipe II], ni en éstos ni en los tiempos pasados. No sólo le tocaba, mas le concertaba todo, hasta la mínima parte de él, como si viera".

Obsérvese el "*dicen* que...": Zapata no oyó tocar a Cabezón, y evidentemente ignoraba que, además de organista y concertador de órganos, fue un extraordinario compositor. Sus *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, que se publicaron póstumamente en Madrid en 1578, han sido reeditadas por Felipe Pedrell en 1898 y por Higinio Anglés en 1966. (Se las aconsejo muy de veras a quienes, como yo, sin

ser pianistas, saben leer música y tocan cosas en el piano para su personalísimo deleite: hay en esas *Obras* muchas piezas de hechura impecable y muy bonitas; las muy conocidas "Diferencias sobre el canto del Caballero" no son lo único bueno.)

La noticia sobre Antonio Cabezón termina con el siguiente dato biográfico: "Casó por amores, que fue gran maravilla: ¡un ciego!...", tras lo cual hace don Luis una curiosa reflexión. Viéndolo bien —dice—, abundan los ciegos entre los seres humanos, pues es innegable que, en tratándose de amores, "todos lo están; y también lo es que los enamorados no se quejan. Así, pues, aun el ciego Amor tiene dominio en los ciegos".

Sigue inmediatamente la mención de otro músico, Miguel de Fuenllana: "Y otro, Fuenllana, ciego, cuando el rey de Bohemia gobernó a España, era postillón, que salía con los correos y caballeros de casa y les guiaba su jornada y les tornaba a volver". Pero es curioso que Zapata no diga ni media palabra de las habilidades musicales de ese otro ciego. El "rey de Bohemia" es seguramente Felipe el Hermoso, yerno de los Reyes Católicos, que "gobernó a España" de 1504 a 1506, y en tal caso habría que pensar que Fuenllana comenzó como guía de viajeros y luego aplicó su inteligencia al manejo de la vihuela. La colección de sus obras, *Libro de música para vihuela intitulado "Orfénica lira"*, se publicó en Sevilla en 1554. (A juzgar por su silencio, Zapata no tuvo noticias de otro ciego, Francisco de Salinas, autor del excepcional tratado *De musica* y amigo de fray Luis de León, que le dedicó la oda "El aire se serena...".)

Tres de los capitulillos tratan exclusivamente de músicos, y vale la pena copiarlos por entero:

DE UNA HABILIDAD DE UN MÚSICO

Fue [=Hubo] en Valladolid, en mi mocedad, un músico de vihuela llamado Narváez, de tan extraña habilidad en la música, que sobre cuatro voces de canto de órgano de un libro echaba en la vihuela de repente otras cuatro; cosa, a los que no entendían de música, milagrosa; y a los que la entendían, milagrosísima.

"En Valladolid, en mi mocedad": en Valladolid, en 1538, cuando Zapata tenía doce años, publicó Luis de Narváez *Los seis libros del "Delfín de música de cifra" para tañer vihuela*. Seguramente fue en sus tiempos de paje de la emperatriz cuando Zapata oyó ponderar las proezas superpolifónicas de ese músico.

DE UN GRAN CONOCIMIENTO DE UN MÚSICO

En Granada estaba a la ventana, de verano, de noche, un gran músico que se llamaba Sil-

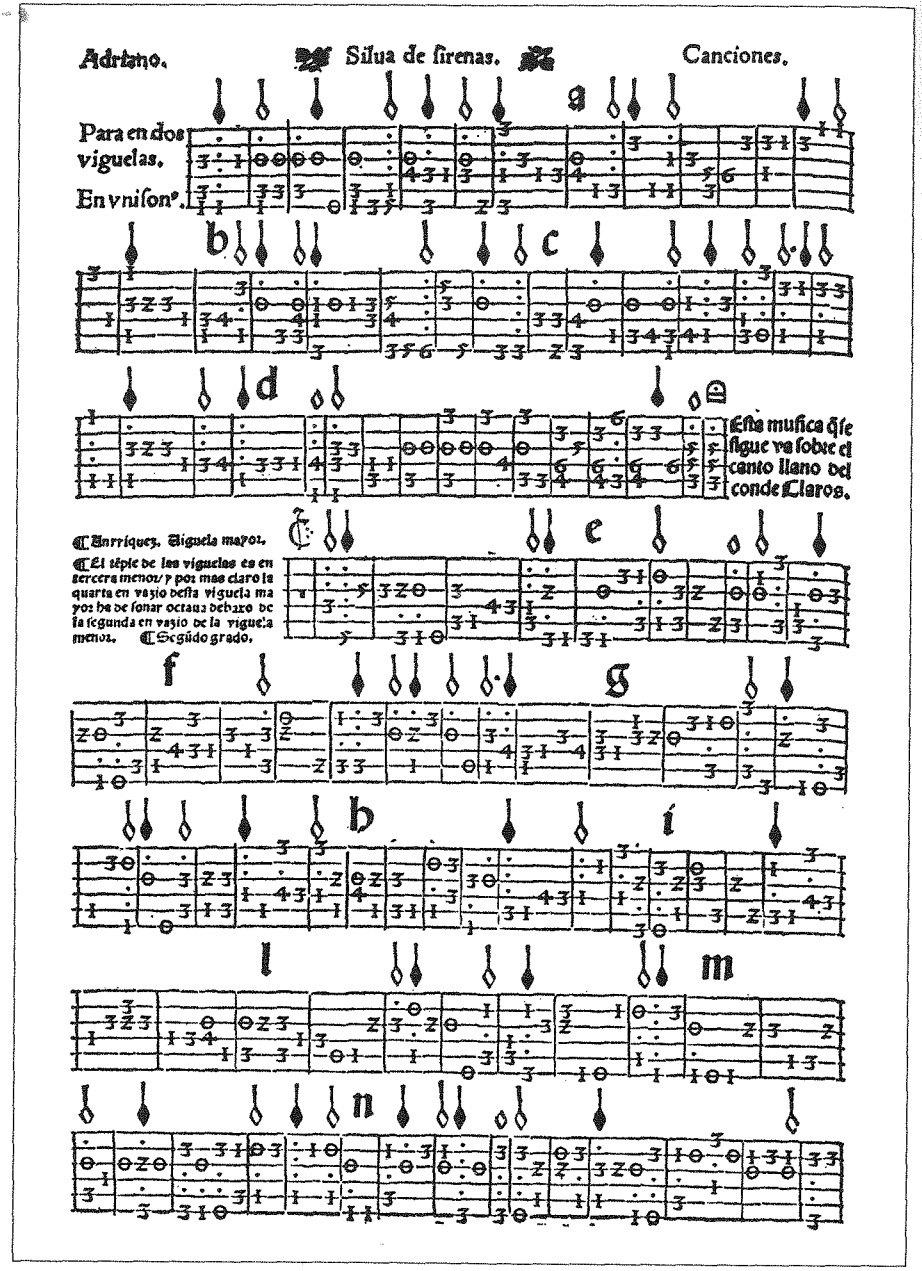


Canción de Juan Vázquez. (Siglo XVI).

vestre; y pasaba uno por el Zacatín tañendo una guitarra tan admirablemente, que los de la calle salieron a las puertas, y las mujeres a las ventanas, y como a un gran sermón los pasajeros se detuvieron en la calle a oírle. Y él, desque tañó un rato, caminó y dejólos a todos con gran dentera y suspensísimos. El músico que estaba en la ventana dijo: "Sin duda el de la guitarra es don Hernando de Orellana, que otro no es posible" (y nunca le había oído él tañer). Van tras él donde paró en su posada, y hallaron que era el mismo.

Hay en esta anécdota, como puede verse, dos enfáticos elogios: a don Hernando de Orellana por haber causado tal expectación y tal embobamiento con los primores de su guitarrilla, pero sobre todo a Silvestre por su "gran conocimiento", por la categórica certeza con que identificó a Orellana sin nunca haberlo oído antes. Y es esto lo que a Zapata le importa recalcar. Por eso no resiste a la tentación de añadir una breve apostilla: "Esto me aconteció alguna vez justando encubierto, y en el echar la lanza en el ristre conocerme". La gente no sabía quién era el justador, pues llevaba el rostro cubierto por el yelmo, pero ya en los preliminares de la justa, al ver con qué profesionalismo encajaba la lanza en el ristre, hubo quienes dijeron: "¡Ése es sin duda don Luis Zapata, que otro no es posible!" (¡Buenos conocedores!).

La anécdota se refiere a Gregorio Silvestre, que desde 1541 hasta su muerte, en 1569, residió en Granada como organista y maestro de capilla de la catedral, y que, al igual que Juan del Enzina y otros, fue poeta además de músico. No sé si se conservan sus composiciones musicales (las poéticas, nada despreciables, se publica-



Canciones para dos vihuelas.

ron póstumamente en Granada en 1582). Es claro que don Luis no fue testigo de lo que nos cuenta; tanto más bonito resulta, por eso, el marco escénico de su anécdota: la morisca Granada; noche de verano; ventanas abiertas para dejar entrar el fresco; los ociosos que pasean por la calle de Zacatín, y de pronto el milagro musical...

Al mismo Gregorio Silvestre se refiere otro capítulo, escrito seguramente mucho después, el día que Zapata supo —o el día que recordó— de qué manera había conseguido ese gran músico su puesto de organista:

DE UN MÚSICO EMINENTE

Estaba el órgano de Granada por proveer, y mandó poner sus cartas de edicto [o sea la convocatoria] don Pedro Guerrero, arzobispo. Júntanse de acá y de allá opositores infinitos, y van (todos famosos) una mañana a la música de oposición. Estuvo Silvestre con una capa parda a oírlos, arrimado a un pilar de la iglesia. Éste no, y éste otro no, y éste otro tampoco, y éste otro menos, a su parecer. Bajábanse ya el arzobispo y la eclesiástica milicia [dignidades, canónigos, etc.] alabando mucho a algunos y procurando escoger a uno entre dos o tres. Llega con su capa parda Silvestre, y dijo que él quería tañer también; que le oyesen.

—No hay que oír, que lo que han éstos tañido basta ya —dijo el arzobispo—; la iglesia os agradece el buen deseo.

—Señores, yo vengo de muchas leguas —dijo él—, y por llegar a tiempo he andado hoy diez leguas, y agora me apeo [o sea: acabo de bajar del caballo]. Ya me manden oír, pues me han hecho venir sus cartas de edicto, que se han puesto por todo el reino.

—Dejadnos —dijeron los canónigos—, que ya estamos hartos de música en ayunas, que nos vamos a comer.

—Señor —dijo él al arzobispo—, suplico a Vuestra Señoría no se me haga tan gran agravio, y yo protesto cuanto se puede protestar para no perder mi derecho.

Díjole un cantor:

—Señor, ¿sabéis hacer tal y tal diferencia? Porque los que Su Señoría ha oído han hecho todas éstas.

—Lo que yo hiciere ahí se verá. Justicia que se me oiga pido solamente.

—Oiga Vuestra Señoría a este importuno —dijo una dignidad—, que poco se aventura en ello.

Vuelven, siéntanse, comienza a tañer, hace tantos monstruos y diferencias que todo el día se estuvieron oyéndole sin comer, que todos dijeron: "El órgano es suyo", sin discrepar uno de ellos. Y el que vino con su capa parda sin pelo bajó la escalera con ciento y cincuenta mil maravedís de renta cada año.

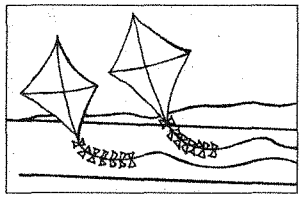
¡Qué escena tan teatral! Los señores del cabildo y los miembros de la *schola cantorum* cómodamente sentados en las sillas del coro, oyendo a cada uno de los infinitos opositores, "todos famosos", mientras ese desconocido, ese pobre diablo,

recargado en un pilar, los está oyendo también y, seguramente entre dientes, los va descalificando a todos, uno tras otro. La teatralidad habría subido de punto si Zapata hubiera dicho que Gregorio Silvestre era entonces un mozalbete de 21 años. En cuanto a la capa parda y raída ("sin pelo"), mencionada tan insistentemente, vale la pena señalar que Silvestre tuvo siempre fama de "descuidado en su atavío personal". Con mujer e hijos, y con su buena renta de 150,000 maravedís anuales, no pudo o no quiso abandonar sus hábitos de bohemio.

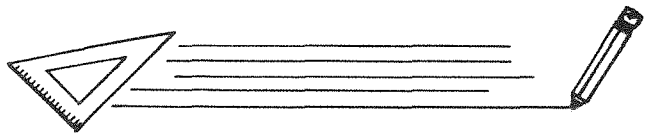
El 11 de octubre de 1569, tres días después de su muerte, la viuda pidió al cabildo "se le haya merced a su hijo mayor de tocar el órgano de la Santa Iglesia, pues su padre, al morir, los dejó muy pobres y no les dejó otro remedio cuando murió". (Hay que añadir que Gregorio Silvestre tenía eso que en México se llama "casa chica".)

No sé nada de don Francisco Zapata, padre de don Luis; pero el abuelo, llamado también Luis, era muy aficionado a la música, puesto que Alonso Mudarra, otro de los grandes compositores españoles del Renacimiento, le dedicó sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546). Así podría explicarse que la curiosidad por las hazañas de los músicos tenga, entre las otras muchas curiosidades del autor, un lugar tan especial en la *Miscelánea*.

Seguramente Zapata conoció y admiró esas dos grandes invenciones modernas, el arpa cromática y las muy sonoras castañuelas de palo. Seguramente llegó a oír en la iglesia de Móstoles (poblacho insignificante, a poca distancia de Madrid) la increíble variedad de registros de su órgano. Seguramente rasgueaba la guitarra o la vihuela (eso cualquiera lo hacía). Pero no me lo imagino ejecutando obras de los grandes vihuelistas, y mucho menos estudiando las finuras del contrapunto. Lo que muestran los pasajes que he copiado es que en la España de entonces había gran admiración por los músicos: *se hablaba* mucho de ellos; tenían *fama*. Esas hazañas que Zapata nos cuenta le llegaron a él *de oídas*. Y termino preguntándome: ¿quién podría ser o cómo sería en nuestros tiempos el equivalente de don Luis Zapata?



VARIACIONES EN TORNO A LA MÚSICA*



JUAN JOSÉ ARREOLA

ARREOLA Y LA MÚSICA

Encabeza enigmáticamente el consejo editorial de Heterofonía *el escritor Juan José Arreola. Que yo sepa, nunca ha colaborado en las páginas de esa longeva revista musicológica. ¿Por qué está ahí entonces?*

Sospecho que por dos cosas. Una: por la vieja y profunda amistad entre Esperanza Pulido (1900-1991), fundadora y alma de Heterofonía, *y Juan José Arreola, que surgió en 1945, cuando viajaron juntos en tren y en barco a París: Esperanza Pulido becada para estudiar musicología; Juan José Arreola invitado por Louis Jouvet para hacer teatro. En su* Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso,[1] *dice el escritor: "Esperanza fue para mí una compañía maravillosa". Y en el número 86* de Heterofonía,[2] *celebratorio de su XVI aniversario, Esperanza Pulido les dice, en entrevista, a Juan José Escorza y José Antonio Robles-Cahero: "(Arreola) era tan nervioso, que antes de subir al barco ya estaba mareado".*

Dos: como verá el lector más adelante, la música se cuenta entre las pasiones laterales, secretas de Juan José Arreola.

* Título de la redacción de *Pauta*.

[1] Dirección General de Publicaciones del CONACULTA, Memorias mexicanas: México, 1994; pp. 37-38.

[2] Julio-septiembre de 1984, p. 52.

Hace unas semanas estuve un par de días en la capital de Jalisco para acompañar a Juan José Arreola en una partida de ajedrez hablada, que organizó el Museo Regional de Guadalajara. Me propuse aprovechar la oportunidad para preguntarle a Arreola por Esperanza Pulido, por Gerhart Muench —a quien también lo unió una amistad profunda— y, en detalle, por su relación con la música. Fue imposible. El deslumbrante torbellino verbal de Arreola me arrasó con todo y mis preguntas sin formular.

Sé del gusto de Arreola por la música francesa, de Machaut —personaje de uno de sus cuentos, "La canción de Peronelle"— a Ravel —que acompaña al fondo el reciente registro en disco compacto de una selección de cuentos de Arreola espléndidamente leídos por el autor y por Eduardo Lizalde— o Poulenc —recuerdo que el inicio del Concierto para piano y orquesta de Poulenc se usó como rúbrica de un programa de televisión transmitido por canal 13 que por mucho tiempo sostuvo Arreola.

Y recuerdo también que hace 15 o 20 años, cuando mi tío Luis Lizalde, ya fallecido, amigo íntimo de Arreola, me llevaba a casa del maestro para jugar ajedrez, cosa que yo aprovechaba para aprender de la conversación alegremente desparramada sobre el tablero, Arreola ponía música en un pequeño tocacintas. Una noche escuchamos Concerti grossi *de Haendel; otra, las* Gymnopedies *y las* Gnossiennes *de Satie; y en fin, una vez habló Arreola sobre la* Suite escita *de Prokofiev... En verdad, la música lo conmovía, aunque su dinámica temperamental y su hiperactividad verbal no sean las condiciones ideales para la entrega plena a la música. Por eso, quizás, cuando Arreola habla acerca de la música, no duda en ofrendarle un amor que encierra un dejo melancólico de arrepentimiento. Y quizás Arreola suscribiría estos versos de su querido Borges a Brahms:*

Mi servidumbre es la palabra impura,
Vástago de un concepto y de un sonido;
Ni símbolo, ni espejo, ni gemido,
Tuyo es el río que huye y que perdura.

Los dos cuentos de tema musical escritos por Arreola, "La canción de Peronelle" y "El lay de Aristóteles" —publicados originalmente en Confabulario *(1952) y trasladados después a* Bestiario *(1959 y 1972)—, que hemos reproducido en los números 13 y 32 de Pauta, guardan entre sí más de una semejanza. En ambos, a la manera de Marcel Schwob, se desarrollan episodios ficticios en las vidas de personajes históricos, reales: Guillaume de Machaut y Aristóteles de Estagira. Machaut y Aristóteles son ya viejos que un buen día ven sus ruinas físicas visitadas por el rayo de luz de la belleza femenina, ardiente y juvenil: Peronelle, en el primer cuento, y la musa Armonía en el segundo. Y en ambos, la irrupción de la belleza es perturbadora: perturba al compositor sacro y al filósofo racionalista, y los mueve a hurgar placentera y dolorosamente en la memoria, a añorar la juventud perdida, a exhumar versos adolescentes, a la poesía. A la poesía y a la música: Machaut toma el rabel, canta serenatas, vuelve a componer; Aristóteles escribe "su obra maestra, el tratado* De Armonía". *Peronelle compone versos, rondeles, baladas para Machaut; la musa Armonía danza para Aristóteles. La música llega —como Peronelle, como Armonía— envuelta en un misterio de belleza y sensualidad. Y su poder de sugestión, de impacto emotivo, remueve la memoria, el sueño, el deseo, el ansia de volver a vivir, de volver a ser joven, de amar.*

Reproducimos a continuación algunos fragmentos en torno a la música tomados de un libro muy poco conocido de Arreola, Inventario,[3] *y completamos la selección con algunas cosas sobre música que logré arrancarle al autor de* Confabulario *durante la partida de ajedrez que jugamos en Guadalajara.*

Luis Ignacio Helguera

"Voy a meterme al disco y voy a matar al lobo para que no se coma al pajarito y al pato". ¿Y cómo vas a meterte al disco? "Le hago una puerta y le disparo y lo tumbo".

Todos los abuelos tontos contamos anécdotas de nietos inteligentes. (...)

Hoy llevé a José María, que tiene tres años y medio, por primera vez a mi seminario de creación literaria en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ya de vuelta, y oyendo una vez más *Pedro y el lobo*, interrumpió la audición para meterse en el disco y matar a la bestia maligna, anticipándose al héroe.

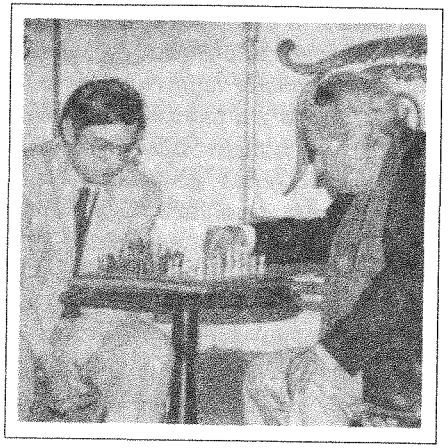
No cuento el hecho que acaba de ocurrir en plan de abuelo. Simplemente planteo otra vez la pregunta de Balzac: ¿Por qué si los niños son tan inteligentes los hombres somos tan tontos?

•

Quería escuchar una vez más lo que musicalmente dijo Saint-Saëns de algunos animales. (Conste: yo no soy responsable de que en su humorístico catálogo zoológico don Camilo haya incluido a los pianistas. Pero ni siquiera sé si lo hizo con propósito peyorativo o encomiástico: ¿los pianistas trabajan como bestias?).

Siempre tuve al músico francés como un modelo de artista grave, pensativo y frecuentemente solemne. ¿Cómo es posible que este barbado y adusto compositor

[3] Editorial Grijalbo: México, 1976.



Luis Ignacio Helguera y Juan José Arreola jugando ajedrez. Guadalajara, Jalisco, abril, 1996.

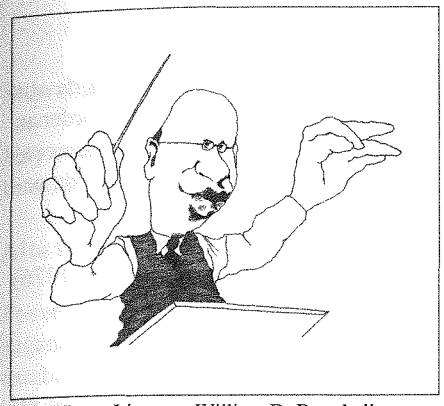
abandonara la Sala Pleyel donde se estrenó *Dafnis y Cloe*, murmurando en voz alta: "¡Esto no se le puede hacer a un fagot!", después de exigir a los contrabajos que bailen el cancán de los elefantes en cámara lenta.

La respuesta acabo de hallarla consultando el Laffont-Bompiani: Saint Saëns compuso la orgía musical en 1886, para curarse de una melancolía perniciosa y nunca permitió que fuera ejecutada en público. El estreno se hizo en casa del chelista Lebouc un martes de carnaval. La reprisse fue ofrecida por madame Viardot en honor de Franz Liszt.

Todo en 1886, en marzo y en abril. Todo en la más completa intimidad.

Como lector policial, no he pasado de los títulos, pero muchos se me quedaron en la memoria por ingeniosos o malévolos. Como éstos: *El caso de las trompetas celestiales*, *Veneno en broma*, *Cuarteto para instrumentos de muerte*, *Malicia en el País de las Maravillas*...

¿Qué otra cosa hemos hecho a lo largo de la historia sino introducir la malicia para que triunfe en cada uno de nosotros dentro de este mundo inocente y maravilloso? Bromistas, o simplemente hipócritas, destilamos veneno de efectos rápidos o lentos en las almas que están más a la mano, aquellas de amantes y de amigos... Y para orquestar la partitura original del universo en un coro que cante la misma salvadora melodía, no acudimos a las cuerdas, a las maderas y a los cobres musicales. Pero ni siquiera a las percusiones pacíficas, por más estentóreas que sean en los timbales, en los platillos y en las cajas chicas o grandes de panderos, tambores y tamboras... (¿Para qué hablar ahora de triángulos, de tímpanos, de xilófonos, de órganos de viento y agua, de virginales harpsicordios y clavecines y clavicémbalos, si todos se tocan en una clave más o menos bien temperada, desde la espineta hasta el piano forte que a veces suena pianísimo?) Lo cierto es que ahora empuñamos todos y cada uno a su manera, instrumentos de muerte. En plan de solistas que destruyen, en beneficio propio, la sinfonía universal. Allá ellos. Pero mañana voy a hablar de las trompetas celestiales. Para aquellos que puedan escucharlas antes de que llegue la hora del Juicio Final.





Prokofiev y Liszt por William D. Bramhall.

¡Oh Musa, o chispa sagrada del espíritu: enciende la gran hoguera crepitante! ¡Esa que se alza por el cielo sonoro en un instante! ¡Que el soplo inmenso atraviese la delgada envoltura de la flauta y llegue hasta nosotros sometido a las leyes de la pauta! ¡Quiero que alcance las profundidades de la orquesta y se vuelva para todos una orgía, una bacanal y una fiesta! ¡Quiero que ardan en llamas los cobres y las maderas, las percusiones y las cuerdas a todos nosotros los hombres placenteras!

Empuña en tu mano izquierda la lira, mientras que en tu derecha el plectro delira a más y mejor, como una lanzadera veloz en manos de un melodioso tejedor...

¡Ninguna nota individual deje de incluirse en la entera melodía! Porque mi alma resuena cabal en tu dolor y en tu alegría.

¡Música en crescendo, a tus oleajes desciendo! Traduce monedas de oro a tu lenguaje sonoro...

¡Y que todas las fuentes de una música imposible, den por fin salida al espíritu con elocuencia invencible!

Y que luego todas las voces se recojan en silencio, con todas sus palabras y sus nombres. En verdad se los pido, porque lo único que yo reverencio es el sueño de un hombre dormido que suena por todos los hombres...

(Desde niño he amado los violines. Porque son instrumentos que un arco puede atacar, como a todos los otros de su especie, sobre la doble cuerda. Y porque, a pesar de que son frágiles, soportan idas y venidas, golpes y pizzicatos. Desde niño amo los violines. Desde hombre amo todos los instrumentos musicales. Pero no puedo tocarlos.)

Por eso me entregué hoy a la tarea de hacer variaciones poéticas, simplemente verbales, acerca de un texto que quiere decirnos algo a propósito de un misterio. El de la música inexplicable.

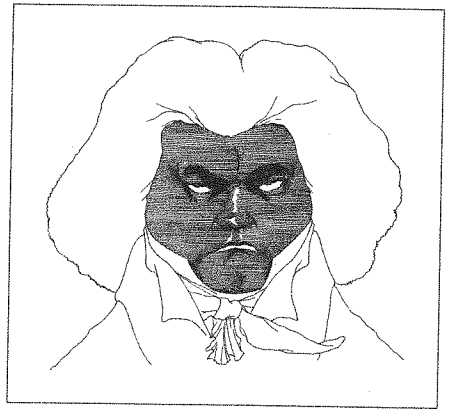
La música sigue siendo un misterio impenetrable. Ignoro la más elemental de sus leyes, pero la gozo como el que más y no puedo vivir sin ella. Oyéndola, se ordenan mis más íntimos desórdenes y acomodo el alma en su armonía. Envidio poderosamente a todos los que saben cantar o tañer un instrumento. Y me pasaría la vida entera haciendo variaciones infinitas sobre los más amados diseños melódicos...

(1976)

Sobre el descanso de la vocación verbal

¿La música? Eso es un gran reposo y descanso, y por fortuna, tengo cerca de mí una hija, bueno, mis dos hijas son dadas a la música. Y una de ellas, la mayor que Fuensanta, Claudia, pues realmente casi llega a experta, y localiza y reconoce: esto está por aquí y esto por acá y esta versión así y asao; todavía seguimos discutiendo de cuatro o cinco *Tríos del Archiduque*, cuál puede ser realmente el magistral. Y la música sí, pero necesito yo entregarme a la música. Si yo tengo una gran inquietud o algo así, es un milagro que la música me venza, y a veces he hecho esto adrede: libro en la mano y oyendo música. Y de pronto, el libro no se cae de la mano, sino que la mano que tiene el libro se da por vencida, y no tanto por el peso del libro, sino porque hay que seguir la línea musical, más que la línea textual.

Yo tengo la desgracia de amar la música, iba a decir, como una mujer que no me corresponde, y realmente, me ha pasado lo que en la vida misma: la música me corresponde infinitamente, lo que pasa es que yo a veces, como a la mujer amada, no la comprendo. ¿Y por qué tratar de comprender la música? Es como tratar de comprender a una mujer: hay que gozar de ambas cosas, música y mujer, y conste que no estoy llamando cosa a la mujer de manera detrimental, sino que la emparejo a la música; porque realmente, hay una mujer que desde su propia voz, ya nos envuelve en música. "Si mi nombre se envuelve en la fragancia inolvidable y dulce de tu aliento". Ahí está la voz: yo quisiera ser feliz, sabiendo que tú dices mi nombre, de pronto, y mi nombre queda envuelto en la fragancia de tu ser, no sólo de tu aliento.



Beethoven por Bramhall.

Sobre la intuición

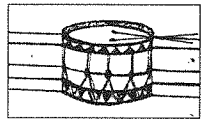
Hay personas que tienen esa habilidad extraordinaria, que yo nunca he tenido: capturar un zancudo a la pasada. Eso es un juego de dedos casi de pianista.

Alta fidelidad

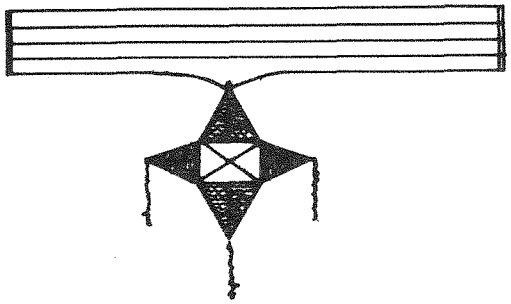
Poseemos el dibujo célebre del hada que está en una gran mesa, que es un mueble, jugando las piezas contra el que se le ponga enfrente, pero es que debajo de la mesa estaba un ajedrecista; y aquí la memoria fíjate cómo me traiciona, me traiciona porque me facilita un recuerdo, un recuerdo lateral inmediato al del jugador de ajedrez. Vi una vez en una de esas revistas cómicas que eran tan buenas a veces y traían cosas notables, a un vendedor de aparatos de sonido en una tienda, en una gran tienda, mostrándole los aparatos a una señora, y la señora parecía, pues, indecisa, de ver tantas cosas. Y al ver que no se decidía, el vendedor le dice, "ahora, si usted de veras quiere alta fidelidad", y le señala un aparato, un gran cajón, donde está encogido un violinista, metido en el cajón.

Esto lo hago nada más como un ejemplo de lo que me ha perdido en la vida: de cómo nada más pensar en el jugador de ajedrez falso me lleva al aparato falso de alta fidelidad.

(1996)



LECCIONES DE MÚSICA



AUGUSTO MONTERROSO

Me alegra la posibilidad de fabricarme aquí un resquicio para declarar que en la escuela pública a la que asistí no todo tenía que ser sufrimiento. Como compensación de los dolores descritos antes se hallaban las clases de música. Una vez a la semana dos horas divertidas durante las cuales cantábamos y se nos enseñaba solfeo elemental; es decir, por lo menos la altura de cada nota según el lugar que ocupara en el pentagrama, y su duración o valor según si el ovalito acostado era negro o blanco. Me fascinó aprender que el do, que era el punto de arranque, se ponía dos espacios debajo de la primera línea inferior, y que las notas se iban convirtiendo en más agudas a medida que las bolitas subían al mismo tiempo que avanzaban hacia la derecha como en una escalera y se me iba haciendo claro que en efecto las líneas del pentagrama constituían una escalera, o escala. Había a mano allí un libro abierto en el que podía verse un fascinante dibujo que representaba una especie de pirámide con el valor de las notas musicales. En la cúspide reinaba sola una redonda que era más bien ovalada como una diminuta tortuga o, mejor, como una arañita satisfecha con su tela tendida hacia abajo bifurcándose en su equivalente de dos blancas, a las que les había salido un palito que les daba un parecido a la letra p; de éstas colgaban cuatro negras que se convertían en ocho corcheas para volverse dieciséis semicorcheas que pasaban a ser treinta y dos fusas, todo lo cual se asentaba en la base de la pirámide constituida por sesenta y cuatro semifusas parecidas a un ejército de pequeñísimas hormigas que marcharan en fila india con una sola pata (¿quién podía decir a dónde?, pero) siempre a la derecha.

Las clases consistían en solfeo y en el aprendizaje de canciones ingenuamente patrióticas. Daba la clase de canto el propio director, el mismo al que todos temíamos enfrentar cuando nos hacía acudir a su despacho de la Dirección en circunstancias menos felices. El hombre hosco y malhumorado de las reprensiones se convertía aquí en una persona amistosa, jovial y, si uno se fijaba, hasta un poquito ridículo. Llamaba la atención la forma en extremo delicada en que con rebuscados ademanes cogía la flauta entre sus dedos morenos, cortos y regordetes, se la colocaba horizontalmente debajo de la nariz, y la hacía emitir, como probándola, cada nota: do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, hasta que el pequeño instrumento llegaba a lo más alto de que era capaz; y me gustaba observar la forma en que aplicaba sus labios húmedos y fruncidos al primer agujero, y con qué rapidez movía los dedos sobre dos de esos hoyitos para producir un trémolo. No sin curiosidad consciente observaba también el temblor de los gruesos pelos de su corto bigote negro e hirsuto que tanto me atemorizaba cuando este mismo hombre asumía con severidad su papel de director de la escuela, de pie y amenazante detrás de su escritorio. Aquí, y en estos momentos, por lo contrario, parecía divertirse y hasta enternecerse, lo que hace una de las pocas ocasiones felices que recuerdo de mis años escolares.

En cuanto a las canciones, siempre tenían, por supuesto, un fuerte sentido pedagógico, o cívico, o hasta, como diríamos hoy, ecológico. En este momento recuerdo sólo en parte los versos y la música de por los menos tres:

Viva el pino por siempre en la tierra
que benigna la vida nos dio,
y por siempre se muestre imponente
a los besos ardientes del sol,

(ardientes, ¿o era radiantes?) del Himno al Pino. El pino era el árbol sagrado que se nos enseñaba a venerar como una de las bendiciones que el buen Dios había derramado en aquella su tierra favorita, en la cual, a su vez, Él, o una extremada buena suerte, nos había hecho nacer. Sobre esto último, un famoso compositor nacional de esa época tenía compuesta una canción, más optimista aún, que también aprendíamos y cantábamos a la menor oportunidad:

Qué dicha tan grande
nacer en Honduras
como lo desearan
todas las criaturas.

Mi recuerdo de otra es más fragmentario aún:



Augusto Monterroso, con Anita Sosa en el Restaurante El Arroyo, Ciudad de México, 1958, cantando "Bala perdida": *No es que no te quiera / si ya no te sigo besando...*

En los albores (o algo así) de nuestra patria
[pura
. . . . . *en un arco*
es como la concreción de la lectura
en una página (largo silencio) *austera de*
[Plutarco.

Después de la palabra "página", marcando bien su condición de esdrújula, se hacía un silencio como de Beethoven, de unos tres compases, antes de arribar lánguidamente al "austera de Plutarco", con la a de Plutarco muy alargada, tal como aún la oigo y quizás como convenía para que nuestras mentes infantiles no olvidaran nunca ese nombre, como yo no lo olvidé. Cuando más tarde me enteré de quién

fuera ese Plutarco, sus *Vidas paralelas* estuvieron siempre y están aún marcadas por la vibración de esa a alargadísima.

Convencido de nuestro talento musical, o quizá tan sólo deseoso de ver si teníamos alguno, un tiempo más tarde nuestro padre nos puso, a mi hermano mayor y a mí, un profesor particular de música que venía en las tardes a casa a tratar de enseñarnos a tocar los instrumentos, que libremente escogimos —todavía me pregunto por qué— en razón inversa a nuestro tamaño: mi hermano el violín y yo el chelo.

Nuestro profesor resultó ser un hombre bajito, abnegado y más bien tímido. Subía a nuestra casa de entonces por la estrecha acera de una calle empedrada con piedra de río, pegándose siempre lo más posible a la pared de las casas con el fin de aprovechar la sombra de los aleros de teja que lo protegiera del sol de las dos de la tarde, y deteniéndose a respirar fatigosamente cada diez o doce pasos para calcular con angustia lo que todavía le faltaba de camino empinado. El pobre maestro Ardila, con sus zapatos polvorientos, su traje negro en el intenso calor, su peinado de raya en medio y su sonrisa resignada, se encaminaba tres veces semanales al fracaso en su empeño de hacernos avanzar en el aprendizaje del método *Eslava*, y más todavía en su intento de hacernos arrancar con un mínimo de limpieza las primeras notas de nuestros flamantes instrumentos. Puedo sentir aún el contacto de sus manos llevando mi izquierda hasta cerca de las clavijas del chelo y colocando ahí sobre las cuatro cuerdas cuatro de mis dedos, mientras la derecha debía posesionarse firmemente del mango (¿se llama así?) del arco para apoyar éste en las cuerdas a la altura de la cintura de avispa del instrumento.

Fracasó, es cierto, pero no por incompetencia de su parte. Después, a lo sumo, de unos cuatro meses de clases, cuando el profesor hacía su aparición, o a veces desde que por la ventana veíamos que se acercaba a casa, mi hermano y yo, dueños de planes mucho más excitantes, y puestos de acuerdo, huíamos por una puerta trasera y nos dirigíamos a toda carrera al río, o a reunirnos con nuestros amigos en algún parque, o en la dirección que nuestro miedo al aburrimiento nos diera a entender.

La música como tal era algo que a mi hermano y a mí nos gustaba mucho; pero la perspectiva de largos meses de solfeo y quién sabía de cuántos años de práctica futura de los instrumentos, nos aterrorizó. Queríamos aprender sin sufrimiento, *sans larmes*, y, sobre todo, sin renunciar a nuestros hábitos callejeros. Como nuestro padre no era nada severo, pronto desistió de su ilusión de vernos convertidos en músicos, probablemente se burló un poco de sí mismo, y tanto él como nosotros pasamos sin problemas a otra cosa.

Tomado de: Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*. Ed.: Alfaguara Literaturas, México, 1993.

JORGE ESQUINCA

EL LIBRO, EL PAISAJE

A Juan José Arreola

En este punto del recorrido el viajero se detendrá y avanzará luego por un paisaje que puede parecerle familiar. Como si al despertar de un largo sueño poblado de voces y apariciones, abriera los ojos y la realidad —vuelta un solo cauce con el agua de su sueño— le dictara nuevamente los nombres antes leídos, entrevistos, escuchados en las páginas de un libro. Contla, Sayula, Tuxcacuesco, San Gabriel... emergen como signos de un mapa con los que un hombre, habitado por la fiebre, fijó rumbos, estableció derroteros y al hacerlo borró para siempre los límites de su propia alma.

Al abrir los ojos verá alzarse los remolinos desde el lecho seco de la laguna y más allá la serranía bañada por una luz mercurial, semejante a la de ese libro que ahora le acompaña como un amuleto.

Luego, tras un parpadeo, escuchará el murmullo de los pueblos que se entreveran y confunden para fundar la inasible Comala —cuya caprichosa naturaleza le permite aparecer unos instantes en un recodo del gran llano y evaporarse después, como un delgado recuerdo. (Desde una de sus calles empinadas —dicen— puede verse en La Media Luna, durante ciertas noches de diciembre, la ventana de Susana San Juan alumbrada por una candela.)

Una golondrina girará dos veces sobre la cabeza del viajero, que sumido en sus cavilaciones creerá escuchar entonces, con la claridad del tallo que arroja un nuevo rizoma bajo tierra, estas palabras: "La comarca que transita como si fuera un libro es mi única y desconsolada herencia: yo fui Juan Rulfo".

DOS COMPOSITORES JALISCIENCES

CONVERSACIONES CON DOMINGO LOBATO Y HERMILIO HERNÁNDEZ

GABRIEL PAREYÓN

Domingo Lobato Bañales (Morelia, 1920) ha sido el principal forjador de creadores musicales durante las últimas cuatro décadas en Guadalajara, a partir de su desempeño como maestro de composición en la Escuela Superior de Música Sacra y en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara —de la cual fue director de 1956 a 1973—, donde también formó generaciones de organistas y pianistas notables. Premio Jalisco 1958, por sus investigaciones sobre la música colonial mexicana, reconquistó la presea en 1966 y 1967 con sus obras Cantata Morelos *e* In-xóchitl in cuicatl, *respectivamente. Estrecho colaborador del Padre Aréchiga (1903-1984), se le atribuye la renovación de la música de arte regional, y entre sus numerosos discípulos aparecen los compositores Ramón Orendáin, Hermilio Hernández, Víctor Amaral y Víctor Manuel Medeles.*

—Usted es considerado uno de los músicos vivos con mayor trayectoria artística, fuera de la ciudad de México. ¿Por qué abandonó Morelia, su tierra natal, cuando había un esplendor musical único allí; por qué no asistió como muchos otros a la atractiva capital del país cuando Carlos Chávez había propiciado una estructura artística-administrativa sin precedentes; por qué decidió establecerse en Guadalajara y dejar en este lugar sus mejores años como ejecutante, pedagogo y compositor?

—El Padre Aréchiga, amigo del maestro Bernal (Miguel Bernal Jiménez), nos frecuentaba en Morelia cuando yo era aún estudiante: hablo de 1944. Las circunstancias se dieron para invitarme a Guadalajara como profesor de música: hacía no mucho tiempo se había dado en esta ciudad un éxodo de músicos importantes, entre ellos José Rolón, Alfredo Carrasco y Ramón Serratos, y entonces quedaban

algunos estudiantes aventajados en el órgano y el piano, y había un terreno fértil para la enseñanza. Recuerdo entre aquellos jóvenes a Consuelo Velázquez, a Rosalío Ramírez, a Manuel Enríquez... en fin, eran diez o doce personajes notables que aún no adquirían todo su esplendor, y que habrían de emigrar a la ciudad de México para conseguir éxito como arreglistas, compositores de música escenográfica, pianistas, etcétera. Siempre tiende una persona, como profesional, a buscar horizontes más amplios, a desarrollarse con mayor eficiencia.

Por lo pronto, la enseñanza musical en Guadalajara se quedaba acéfala en muchos aspectos. Era evidente la ausencia de maestros, y el Padre Aréchiga puso énfasis en traer nuevo personal docente. Fue para mí una época muy interesante y pude trabajar de inmediato en varias academias particulares muy en boga en aquel tiempo, además de dedicarme con intensidad a enseñar en la Escuela de Música Sacra, fundada diez años antes de mi llegada a Guadalajara. Al año siguiente (1947) fui nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes del Estado de Jalisco, que más tarde se transformaría en las diversas escuelas de arte dependientes de la Universidad de Guadalajara, de modo que mi estabilidad profesional facilitó mi estancia en la ciudad.

En definitiva decidí no marcharme a México porque aquí encontré un modo tranquilo de trabajo y una manera de vida cómoda.

—Le gustó Guadalajara.

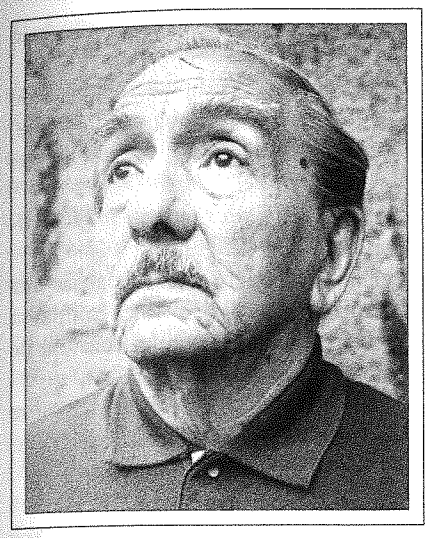
—¡Sí!, era un lugar muy agradable, radicalmente distinto a lo que ahora es: era una Guadalajara pintoresca, todas las casas llenas de bugambilias y todas las muchachas con un pasatiempo musical. La gente gustaba mucho de la música, y no faltaba un piano en casa.

Toda la actividad artística estaba circunscrita a un medio muy pequeño... Esto era un lugar muy rústico. Llegabas a San José de Analco y se acababa la ciudad; de la hoy Plaza de la Bandera a San Pedro era sólo campo; yo iba en tren para ir de Guadalajara a Zapopan, y en la estancia uno debía invertir todo un día... Pero al mismo tiempo la ciudad gozaba de mucha tranquilidad, todos se conocían. Había una vida cultural envidiable...

—¿Pero usted no deseaba un lugar con más movimiento, no deseaba darse a conocer en grande?

—Pues mira, yo tengo un concepto muy claro sobre el arte: hoy la gente busca los medios masivos de comunicación, que en mi época no había. Todos mis maestros se fueron a México, y allá lograron una gran trayectoria, pero con un límite, porque hoy no son muy recordados.

Yo no busqué la fama y el dinero: primero traté de ser músico. Además, quien destaca en lo suyo por su propio mérito, tendrá su valor aquí y en todas partes. Si uno realiza una gran obra musical, una buena composición, ésta se puede proyectar al mundo ahora o más tarde...



Domingo Lobato

—¿Qué piensa de la música mexicana de su tiempo?

—Yo he oído poca música mexicana, como todos, porque no se toca muy seguido. Acaso he escuchado dos o tres obras del maestro Rolón, de Ponce, de Serratos; de las seis sinfonías de Chávez sólo he oído la (Sinfonía) *India*, y lo mismo puedo decir de Revueltas...

—¿Cómo ve en la actualidad la situación de la música local?

—Primero se es y luego uno puede aspirar a proyectarse. Aquí en Guadalajara nos tocan la misma música cada año, y después de mucho tiempo, nos damos cuenta del verdadero valor de esa obra.

En la música local yo puse más empeño o en la educación que en la producción, y he tenido muchas satisfacciones: casi todos los músicos de la Filarmónica de Jalisco fueron alumnos míos, al igual que los directores de los principales institutos musicales.

—¿Cuál es su opinión sobre los nuevos compositores mexicanos?

—La composición no es una invención sin bases técnicas: bien puede ser empírica o académica, pero siempre con cierta profundidad. Sin embargo, algunas personas creen mucho en el empirismo, y realizan obras que pretenden decir mucho. El propio Bach era muy analítico, y aunque no tuvo un profesor en forma, si profundizó en la obra, por ejemplo, de Buxtehude, y tuvo la capacidad para superarlo.

El ambiente europeo de los siglos pasados favorecía mucho el arte, y en una familia de músicos, como la de Mozart, era posible que el miembro más pequeño comenzara a componer desde los seis años de edad.

Hoy las cosas son muy diferentes, y sin embargo los jóvenes compositores tienden mucho el empirismo. Creo que deben atenerse más a lo analítico, a la profundidad, al razonamiento.

—¿A qué atribuye que no haya hoy una efervescencia profesional entre los compositores de la región?

—La composición musical es lo máximo: requiere de conocimiento teórico y práctico en gran escala. Si no están los elementos pedagógicos adecuados, si no hay desarrollo cultural global, pero más que nada, si no hay talento, no es posible ver frutos. Por otro lado, la composición no es un *hobby*, pero tampoco puede ser

un *modus vivendi*, porque la sociedad no está preparada para remunerar este trabajo como se debe.

Yo tuve la fortuna de alternar mi actividad docente con la composición, y desde muy joven escribía obras de diversa índole: el medio me invitaba a componer. Ahora están las becas, que son un auxilio muy útil, pero yo no tuve acceso a ellas porque, o no las había, o no se me ofrecieron.

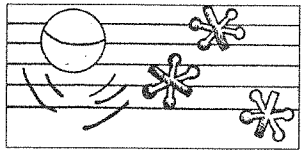
—¿Qué tanta responsabilidad tienen las autoridades oficiales en esta problemática?

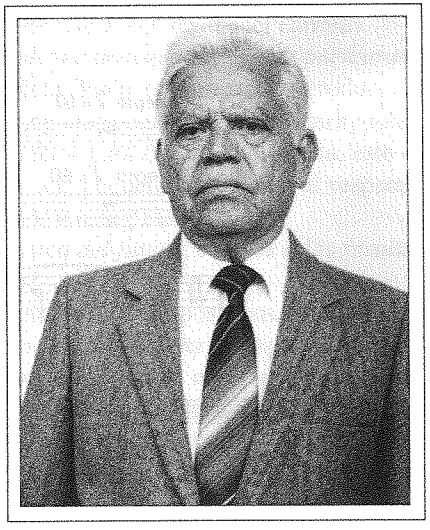
—Para el gobierno resulta más efectivo poner un monumento que encargar una partitura. A la gente le atrae mucho más lo visual que lo auditivo, y no es lo mismo ver una estatua como la Minerva, en un sitio clave de la ciudad, que un cuarteto de cuerdas, escrito en un papelito que estará guardado por mucho tiempo.

El muralismo tuvo tanto éxito en Jalisco porque está al alcance de todos; siempre lo han criticado, para bien o para mal, pero hablan de él. La música es un caso diferente, más exclusivo, y ¡tan efímero!

—¿Qué mensaje le daría a los jóvenes estudiantes de música?

—He visto que se necesita una evolución para llegar a algún punto óptimo. Creo que hoy tenemos en Guadalajara mejores maestros que antes, y cada vez hay más profesores capaces. Los jóvenes deberán aprovechar este beneficio, y continuar el proceso de superación.





Hermilio Hernández.

Hermilio Hernández López (Autlán, 1931), luego de los decesos recientes de Blas Galindo (1910-1993) y Manuel Enríquez (1926-1994), se convierte en el compositor jalisciense activo de mayor trascendencia histórica, y en el último representante de la escuela ortodoxa de composición caracterizada por el conocimiento riguroso de la forma tradicional y el aprovechamiento de las técnicas "modernas", aportadas principalmente por Schoenberg, Hindemith y Messiaen.

Discípulo de Manuel de Jesús Aréchiga (1903-1984) y Domingo Lobato (1920), perfeccionó sus estudios de composición y órgano en Roma, Siena y París. Premio Jalisco 1953, es el primer músico en recibir esta presea. Director de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara (1974-77), ha sido reconocido como uno de los profesores de música más importantes en la ciudad.

Erudito implacable del tema musical moderno, es admirado por su maestría como instrumentador y arquitecto de obras de gran formato. Como organista, es considerado uno de los ejecutantes más notables de México.

—¿En qué nivel artístico se considera usted entre los compositores mexicanos del siglo XX?

—No me he planteado antes esa cuestión... Creo que soy un compositor como muchos otros.

—¿Qué piensa de la trayectoria de sus compañeros de estudio, también egresados como compositores de la Escuela de Música Sacra?

—Bueno, había un grupo de alumnos que nos formamos como cualquier otro; más tarde cada quien decidió una dirección particular. No podría decir que se dio una escuela de composición, pues sólo se dieron casos aislados.

—¿No cree que son muy pocos los casos importantes en cuanto a composición a nivel regional?

—Sí, esto se debe a que hay un centralismo muy marcado todavía, el cual absorbe a las personas que destacan, que buscan mejores opciones; a esto habrá que sumar la situación actual de México: la mayoría de los buenos elementos siempre se van de



Principio del tercer movimiento de la Sonata para cello y piano de Hermilo Hernández.

aquí, con la idea de que fuera hay más manera de realizarse, de "hacer carrera".

—¿Considera su carrera de creador ya completa o piensa escribir más partituras?

—No, no creo tener una trayectoria completa deseo continuar una producción que muestre una tendencia estética. Ahora estoy componiendo un trío para violín, cello y piano; después espero abordar un concierto para órgano y orquesta, este es un tipo de obra poco explotado y quisiera dar una pequeña aportación al respecto. Más tarde, si Dios me permite, espero componer una segunda sinfonía.

—¿Qué características cree que tome la música del futuro, en base a los resultados de la música experimental contemporánea?

—Bueno, todos los experimentos que se han hecho son positivos, pues buscan métodos nuevos y proponen un camino: la música es una suma de experiencias globales, un seguimiento de la tradición. Hay quienes piensan que tradición es contemplar lo caduco, lo viejo, y no, la tradición significa aprovechar los logros anteriores para avanzar, en música y en todos los terrenos de la cultura.

—¿Qué opina sobre el precario sistema de difusión de la música mexicana contemporánea?

—La divulgación de la música depende mucho del intérprete: él sabe que si realiza una buena ejecución el público le aplaudirá; al primero que debe gustar una obra es al intérprete. Sin embargo, son pocos los músicos interesados en las composiciones nuevas y el mismo público no se siente muy atraído hacia este género: es un círculo difícil de romper. Por otro lado, todas las obras experimentales corren el riesgo de fracasar, ya sea porque no haya el medio adecuado para su ejecución, o porque el público no la capte; esto da lugar a malos entendidos; el compositor simplemente puede decir: "bueno, el público no esta a mi altura, ya le pasó a Ravel, ya le pasó a fulano...", y entonces la incomprensión puede justificar la no aceptación de una música que en realidad es mala.

La música bien hecha, tarde o temprano tendrá difusión.

—En la ciudad de México se obliga a las orquestas a que toquen con cierta frecuencia la obra de compositores mexicanos. ¿No cree que hace falta un mecanismo similar a nivel nacional?

—En este país se va a los extremos: a veces se ponen obras que no deberían de estar en un concierto.

Imponer un mecanismo para que la música mexicana sea tocada implica que alguien vaya con el gobierno y proponga un plan de difusión, pero sinceramente, a nadie le interesa escuchar la música desconocida de un compositor mexicano.

La obra de compositores vivientes requiere de que éstos insistan para que su música sea escuchada; la obra de compositores fallecidos... si el compositor no está para promover su trabajo, pues cae en el olvido. En cambio hay obras bien conocidas cuya repetición festiva no aporta nada a la cultura musical, como

puede ser el *Huapango* de Moncayo, o los *Sones de mariachi* de Galindo; paradójicamente, hay otras obras de estos mismos compositores que son de gran valor, pero son ignoradas.

—¿Cree que los compositores jóvenes puedan conducir a una etapa mejor en la música de la región, en el sentido de que puedan involucrar más al sector artístico con la sociedad?

—Hasta ahora no conozco ningún grupo de compositores locales. No sabría decir si habrá un avance en este sentido.

—¿Observa usted un declive en la producción de música de concierto en México?

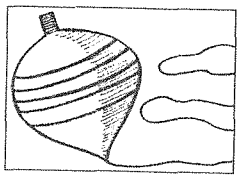
—No, bueno, declive supondría un nivel alto, para bajar... y aquí no lo hay. Yo lo que veo es falta de interés por componer: no hay quien esté dispuesto a dedicarse de lleno a este oficio. Esto implica una actitud de sacrificio y esfuerzo; esta falta de ganas es clara: ¿cuantos instrumentistas buenos han surgido de Guadalajara en los últimos años? Suficientes, pero ¿cuantos compositores?... El talento no falta, falta una entrega total a la profesión.

—¿Esta situación podría mejorar en el futuro?

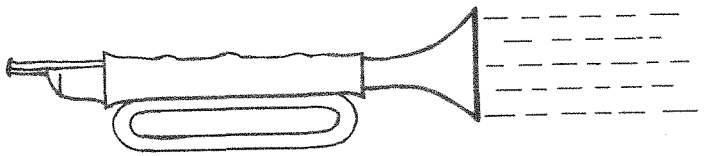
—Si mejora la actitud de los estudiantes, sí.

—¿Desea agregar algo?

—Que si deseamos buenos compositores habrá que buscar a alguien con deseos de dedicarse en serio: que sus frutos sean el resultado de una formación sólida, de una madurez técnica.



PILAR LORENGAR (1928-1996), SU GRAN GENERACIÓN



EDUARDO LIZALDE

Ha muerto en Berlín, el 3 de junio de 1996, la soprano española Pilar Lorengar, nacida en Zaragoza el 6 de enero de 1928, y perteneciente a la más brillante generación de cantantes de distintas ciudades hispanas, nacidos en las décadas de los años veinte y los treinta, entre ellos las catalanas Victoria de los Ángeles (1923) y Monserrat Caballé (1933), el canario Alfredo Kraus (1927), la mezzo madrileña Teresa Berganza (1935) o el tenor catalán Giacomo Aragall (1939). Con esta generación española han convivido los grandes tenores de la generación inmediata: Plácido Domingo, José Carreras.

Sólo en una ocasión, y en días sombríos para la República mexicana (habían ocurrido un mes antes los sucesos del 2 de octubre de 1968), pisó el escenario de Bellas Artes, en funciones formales, la soprano Pilar Lorengar, que cantó los días 7 y 12 de noviembre de ese año el papel de la Condesa de Almaviva, acompañada en esa ópera mozartiana por Erika Kott, William Dooley y Klaus Lang, bajo la dirección de Heinrich Hollreiser. Esas *Bodas* de Mozart se presentaron durante un muy breve ciclo realizado en México por integrantes de la Ópera de Berlín (en cuyo elenco fue figura estelar durante tres décadas la soprano española). Escuchamos entonces, también por primera y única vez en México al gran compositor Hans Werner Henze, que condujo el concierto de su *Elegía para jóvenes amantes*, y al terminar la quincena, dos funciones de *Cosi fan tutte*, con Renato Capecchi, Kerstin Meyer, Lissa Otto y otros cantantes, bajo la dirección de Ferdinand Leitner.

Lorenza Pilar García Lorengar poseía una voz de potencia y luminosidad notable, tenía una encantadora y bella presencia escénica y se caracterizaba por ser una intérprete de admirable musicalidad e impecable técnica, como puede comprobarse



Pilar Lorengar como La Traviata.

en las numerosas grabaciones que nos ha heredado, aunque muy rigurosos críticos de su desempeño vocal objetaran con frecuencia cierto recurrente vibrato característico de su emisión y su timbre.

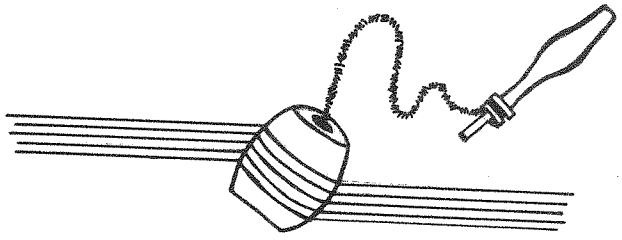
A los 21 años de edad debutó en el Liceo de Barcelona (ciudad en la que había hecho sus estudios), como mezzosoprano, y en el Cherubino de *Las bodas*, pero muy pronto descubriría sus grandes posibilidades en la cuerda de la soprano, y desde 1951 se ocupará de papeles mozartianos como el de la condesa, precisamente, el de doña Anna en el *Don Giovanni* y el de Fiordiligi en *Cosi fan tutte*, que le permitieron deslumbrar a los públicos y a la crítica de los principales foros franceses, ingleses, alemanes y norteamericanos. En el año de 1959, y tras su recorrido triunfal por los foros del Convent-Garden, de La Scala de Milán, del MET neoyorkino, del Colón de Buenos Aires o de la Ópera de Viena, se incorpora al cuerpo de estrellas de la Ópera de Berlín, donde ofreció en 1991 su última función, antes de ser afectada por el largo padecimiento físico que la condujo a la muerte hace unos días en la propia capital alemana.

La Lorengar fue particularmente adorada por el público alemán, que la consideraba sucesora de las mayores luminarias de su cuerda en el repertorio germano (Tiana Lemnitz, Elisabeth Grümmer), pero no sólo fue capaz de conseguir interpretaciones de calidad suprema en las partituras mozartianas o wagnerianas (su Eva de *Meistersinger* se clasifica entre las extraordinarias), sino en el repertorio francés, en el eslavo, en el italiano, y por supuesto en el español, en los que se desempeñó con idéntico esplendor afrontando tan pronto la Margarita del *Fausto,* la Micaela de la *Carmen*, la Liu de *Turandot*, la Elisabetha de *Don Carlo*, la Vileta de *La Traviata*, la Mimí de *La Bohemia* o la Tosca en la obra de igual nombre, al tiempo que la Marenka de Smetana o los personajes de *Goyescas*, de Granados, y *Atlántida*, de Manuel de Falla, para no mencionar su largo currículum en el irrenunciable campo de la zarzuela española, en el género "chico" y en el grande.

Una recomendación, por hablar de lo que hoy puede conseguirse en discos digitales, y como homenaje a la gran diva: *La Traviata* (1968).

Esa sola grabación de tal obra (que cuenta para mí entre las incantables, si se cantan de veras), bastaría para hacer pasar a la historia a cualquier soprano, para acomodarse entre los sitiales destinados a los cantantes de primera fila universal. Cuando yo descubrí la grabación en discos LP London frr OSA 1279, me quedé paralizado. Se consigue hoy en el álbum London (2CD) 443-100, y es el registro con los coros y la orquesta de la Ópera de Berlín, dirigida por Lorin Maazel, con Giacomo Aragall (en una de sus interpretaciones más afortunadas, aunque escasas), con Dietrich Fischer-Dieskau (que canta un magistral Giorgio Germont algo "aschubertado" para el gusto de los operómanos italianos) y otros cantantes. Escúchese al menos esa *Traviata*, en homenaje a la gran soprano desaparecida hace unos días.

CORRESPONDENCIA ENTRE CLAUDE DEBUSSY Y PIERRE LOUŸS*



JUAN VICENTE MELO

I

La correspondencia entre Claude Debussy y Pierre Louÿs** contiene más de un dato precioso para llegar al conocimiento exacto del autor del *Pelléas et Mélisande*, ese compositor que, de iniciador de un nuevo camino y jefe de la vanguardia musical de su tiempo, se ha convertido en inofensivo "clásico", músico "reaccionario", gracias a la aceptación total y al goce del dominio público. No exageramos al afirmar que Claude Debussy es, ya, víctima de la falsificación y la leyenda; sin embargo, cada nueva audición de sus obras y la atenta y repetida lectura de su correspondencia (numerosa tratándose de un músico, ya que éstos, aseguran, no escriben nunca) nos confirman que todo está por decirse y todo por descubrirse acerca de su personalidad humana y artística. La correspondencia sostenida por el escritor Pierre Louÿs de 1893 a 1904 —como aquellas cartas enviadas a su esposa Emma y de las que ya hemos hablado en estas mismas páginas— contiene rasgos y hechos "inéditos", ciertas actitudes y opiniones que hablan claramente en favor de la "novedad" de Debussy como compositor y hombre de nuestro tiempo.

* El presente precoz ensayo de Juan Vicente Melo (1932-1996), se publicó en el *Carnet musical de X.E.L.A.*, números de abril y junio de 1960, y no fue recogido en sus magníficas *Notas sin música* (Fondo de Cultura Económica, Colección popular, núm. 428: México, 1990). Hemos querido recuperarlo aquí por su interés y en homenaje al excelente escritor melómano. Aprovechamos para enmendar numerosas erratas de la publicación original.

** *Correspondance de Claude Debussy y Pierre Louÿs (1893-1904)*, recueillie et annotée par Henri Borgeaud, avec une introduction de G. Jean Aubry. Librairie José Corti, ed. Paris, 1945, 200 pp.

Unas palabras acerca de Pierre Louÿs: autor de *Les Chansons de Bilitis*, *Afrodita*, *Les Aventures du Roi Pausole*, Louÿs (1870-1925) fue, en su tiempo, campeón de la sensualidad, el erotismo y la inteligencia, de un cierto momento del simbolismo literario. Inteligencia brillante, temperamento lúcido, ingenioso y agudo, caen actualmente sobre su nombre el descrédito y el silencio: ausencia de datos en la casi totalidad de volúmenes consagrados a la literatura francesa contemporánea (dos o tres frases comedidas, si acaso, en las grandes enciclopedias), ausencia de títulos en las mejores surtidas librerías (cierta importante casa editorial declaró recientemente que "no reeditará a las «momias» del simbolismo: Louÿs y Henri de Regnier, especialmente, por resultar «invendibles»). La situación no es nueva para el amigo de Debussy: puede afirmarse categóricamente que su prestigio acabó el día de su muerte, que el encanto de su lectura, como su fama, es efímero: deslumbra y engaña al momento, mas no resiste el paso del tiempo.

Hay un síntoma revelador en el *Diario* de André Gide, ese rico arsenal donde se codea lo inútil y lo trascendente en increíble amalgama; se abre el volumen (otoño de 1889) con el nombre de Pierre Louÿs y lo encontramos con frecuencia en las primeras páginas. Más adelante, a pesar de que la amistad entre los dos escritores había ya sufrido bastantes quebrantos, Gide elogia "el fuego sagrado" que, como don excepcional, posee el futuro autor de las chispeantes aventuras del Rey Pausale. Pero enseguida comprobamos la verdadera cara: Louÿs es un "práctico", es insincero, desagradable y mediocre (demasiado "iónico", dice Gide, en contraste con él, que es perfectamente "jónico"); en la página 882 leemos que (Louÿs) "aparentaba una especie de fervor y de entusiasmos extraordinarios"; luego el nombre sólo será mencionado circunstancialmente. Síntoma revelador, digo, porque en esas páginas se resumen opiniones que después he encontrado en manos de otras personalidades: porque, en fin, pueden tomarse las razones de Gide —la insinceridad, especialmente, humana y artísticamente hablando— como causas determinantes del desinterés general que reina respecto a la figura de esa singular personalidad.

Debussy precisa el total descubrimiento: él no es el autor de los fondos musicales de ciertas películas inscritas dentro del sicoanálisis lacrimógeno, ni el afeminado caballo de batalla de algunos directores de orquesta cuya debilidad por los reflejos rosados, las imágenes nebulosas y las nubes de pastel es manifiesta; no es, tampoco, ese azucarado platillo de quinceañeras tardíamente azulosas, de antemano pervertidas por un crónico chopinismo mal entendido, niñas hipersensibles a las "catedrales sumergidas" y a las infantas "cabello de lino". ¡Quién iba a decirle a ese hombre puro y tan poco amante de las concesiones que su obra caería en manos tan pecadoras!... Se me dirá que exagero: cierto es, tal vez; mas Debussy corre el peligro de convertirse en un sucedáneo del lamentable "caso" de Chopin o, para no caer en ese lugar común, del no menos triste "caso" de Mozart, cuya novedad solo puede adver-



Pierre Louÿs.

tirse tardíamente, cuyo descubrimiento sólo es dable en un limitadísimo círculo de intérpretes y aficionados. En contraste, Pierre Louÿs, el pobre, es ahora, justamente, un inocente divertimento de adolescentes curiosos, histórica figura del importante movimiento simbolista francés, inteligencia refinada que se contempla con la nostalgia amarilla que confiere el paso de tiempo. Para estar a tono con la intención de esta revista, agradezcámosle el haber suscitado reacciones y opiniones de parte de Debussy que mucho nos ayudan a comprender a ese músico que, consciente de su esencia, no vaciló en autodesignarse como típicamente francés. De la lectura de esta correspondencia, muchos de aquellos jóvenes realistas socialistas que hoy gritan "Viva Shostakovich, muera Debussy", con la misma furia de aquellos de 1902 al condenar a Wagner y glorificar al autor de *Pelléas*, podrán encontrar un pretexto para redescubrir a este músico, para comprender su importancia, su grande importancia en el panorama actual de las ideas musicales, arriesgándose, tal vez, a que en un no lejano futuro se le considere, a la postre, como "atrevidos anticonformistas".

Es nutrida la correspondencia entre Pierre Louÿs y Claude Debussy y reveladora, además, de una íntima amistad. Si bien es cierto que en las 216 misivas, recogidas y comentadas por Henri Borgeaud, predominan los recados circunstanciales, de "mero" o cortesía, no son poco numerosas aquellas otras que ponen en claro muchos momentos importantes en la vida de ambos artistas, notablemente el largo proceso creador de *Pelléas et Mélisande*. Por lo antes dicho se antoja, a primera vista, imposible el acorde perfecto entre estos dos hombres esencialmente disímiles, mas Debussy y Louÿs se hermanan —como tendremos la oportunidad de comprobar más tarde— por virtudes típicamente francesas —la ironía, el buen gusto, sobre todas las demás— que los dos poseían y prodigaban generosamente.

En el extenso e interesante prefacio del musicólogo G. Jean-Aubry (que tan bien ha estudiado y comprendido a Gide como músico), nos enteramos de que Debussy y Louÿs se conocieron en 1893, año en el que el compositor cumple 31 y en el que Louÿs llega a los 23. Para esta época Debussy es ya el autor de *L'Enfant Prodigue*, *La Demoiselle élue*, la *Suite Bergamasque*, de *L'après-midi d'un faune* y prepara, sin grande entusiasmo, *Rodrigue et Chimene*, una ópera basada en un libreto de Catulle Mendés, el excesivo poeta parnasiano. Por su parte, Louÿs es el niño terrible de una nueva generación, dueño, según Paul Valéry, "de una seducción excepcional", ha escrito sus primeros poemas, un cuento, *Leda*, y prepara *Chrysis* (más tarde *Afrodita*) y una gran mixtificación, *Les Chansons de Bilitis*, supuestamente traducidas del griego, que le valen la celebridad.

En sus cartas, Louÿs es "brillante", para decirlo con una palabra que, pese a su abuso, resume perfectamente determinados temperamentos. Debussy es más parco, mas no por eso frío o hermético: al contrario, repetidamente podemos encontrar a flor de labio la ironía fina, la pasión, el entusiasmo. Resulta conmovedora la manera con que se refiere a Peleas y Melisanda, sus criaturas preferidas, con las que dialoga continuamente, porque, partes de él mismo, son aquellas que tiene más a mano. Louÿs es dueño de una sensibilidad rica y refinada, mas si no podemos poner en duda su cultura literaria, sus gustos musicales no corresponden ni al momento histórico ni a la tendencia general de sus contemporáneos: aficionado entusiasta, tocaba el piano, el violín y el órgano pasablemente y hasta componía algunas cosas, entre otras una canción inspirada en una poesía de Heine, la *Canción de los reyes magos*, que publicará, curioso documento, la revista *Mercure de France* (en febrero de 1895, desde Sevilla, anuncia a su amigo: "Desde ayer soy compositor de música. Ya lo veía venir, ¿sabes? Era una amenaza y más vale que suceda de una vez, pues no era posible evitarlo. Hago un vals, una romanza y un bolero. Vendrá luego la Sinfonía. Hasta el primero de abril próximo, la dedicatoria valdrá 5 luises, y a partir de ese día se doblará el precio. Haz circular la noticia para que se apresuren aquellos que deseen obtener el favor. Hasta ahora el señor Enrique Heine me hace los



Debussy con Zohra, la amante argelina de Pierre Louÿs.

textos, pero los escribe en alemán, el muy cochino. No le interesa el francés"); se mostraba decidido admirador de Reyer, Massenet y, sobre todo, incondicional y ferviente wagneriano. Varios autores lo retratan como "guía y consejero" cultural de Debussy, haciendo aparecer a éste casi como analfabeta; sin duda el refinamiento de Louÿs influyó, y mucho, sobre las preferencias literarias del músico, mas éste no era, de manera alguna, el "inculto" que obstinadamente se complacen en presentarnos. Jean-Aubry confirma, con justicia, que Debussy era sensible a Baudelaire y a Mallarmé, dos poetas que exigen cierta "preparación" literaria y que antes de encontrar a Louÿs había musicado varios poemas de Verlaine (las *Fetes Galantes* y las *Ariettes oubliées*, entre otras), cuando ningún otro compositor pensaba en la rica fuente que representaba el arte simple y esencialmente musical del desdichado compañero de Rimbaud. De antes de esa amistad data también *L'aprés' midi d' un faune*, uno de los más "inteligentes" poemas de Mallarmé, y la elección de *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, que, a pesar de lo que se diga, no fue sugerida por Louÿs.

II

En nota anterior se actualizaban las figuras de Debussy y Louÿs: el compositor, decíamos, es víctima del manoseo irreverente, del dominio público (que todo falsifica) y de la indiferencia —cuando no del desprecio— de una juventud demasiado "atonal" o demasiado "realista socialista". Por su parte, Pierre Louÿs —inteligencia brillante, campeón del erotismo, la sensualidad y la gracia de un cierto momento del simbolismo literario— duerme con toda justicia, creemos, el tranquilo sueño del olvido. En esa primera nota nos referíamos también a la posible influencia que, recíprocamente, hayan sufrido escritor y músico durante su amistad de trece años, origen de la nutrida correspondencia que en forma tan deshilvanada comentamos.

Biógrafos, amigos y enemigos de Louÿs coinciden al afirmar que era dueño de vastísima cultura; mas de ahí a asegurar que resultó "guía y consejero intelectual" de Debussy y a sostener que éste era casi un analfabeto, media un mundo. Ya hemos tratado de precisar que, antes de conocer al escritor, Debussy había musicado varios poemas de Verlaine, Baudelaire y Mallarmé, tres poetas que exigen cierta "preparación" literaria. Mas volvamos al punto de partida: si Pierre Louÿs llega a aportar un cierto enriquecimiento a la formación cultural de Claude Debussy, es más lo que aquel recibe de éste. Violinista, pianista y organista de ocasión (de *dimanche*, que dirían los franceses), hasta compositor en un momento (hemos referido la carta en que comunica haber escrito una canción sobre un poema de Heine; algunas de las misivas incluyen brevísimas y elementales melodías no desprovistas de gracia), los gustos musicales de Pierre Louÿs eran bastante trasnochados y sin muchos escrúpulos reunía, bajo el mismo techo, a Reyer, Massenet y Debussy; era —ya también lo hemos visto— ferviente wagneriano. Jean-Aubry piensa —y con razón— que dada la sensibilidad del escritor, lo natural hubiera sido que admirara a Fauré y a Chabrier, compositores muy poco populares en aquel entonces. Puede suponerse que, al menos en el terreno musical, mucho deba el autor el *Afrodita* al autor del *Preludio a la siesta de un fauno*. En cuanto a sus respectivos valores, no resulta arriesgado suponer que Louÿs no "comprendió" la dimensión exacta de Debussy; éste, y más adelante lo confirmaremos, no se interesó demasiado por sus méritos de literato; Louÿs le divierte, como divierte a todos sus amigos y a todos sus lectores, mas no le interesa —no le entusiasma— como fuente posible de interpretaciones musicales. No puede, por tanto, extrañarnos que la proposición de musicar las chispeantes *Aventuras del Rey Pausole* no le provocara entusiasmo mayor que un excesivo libreto de Catulle Mendés. (Hecho curioso: años después, un músico tan poco "gracioso" como Arthur Honegger, escribe un vodevil sobre la obra de Louÿs; mas Honegger era también un espíritu "deportivo" que sabía —que



POÈME DE PIERRE LOUYS

A madame A. Péter.



podía— aunar esas regocijantes aventuras con la gravedad de *El Rey David*; existe, además, la circunstancia de que esa creación obedeció a urgencias económicas; tentación en la que Debussy —cuestión de temperamentos, necesidades de la época— no hubiera caído).

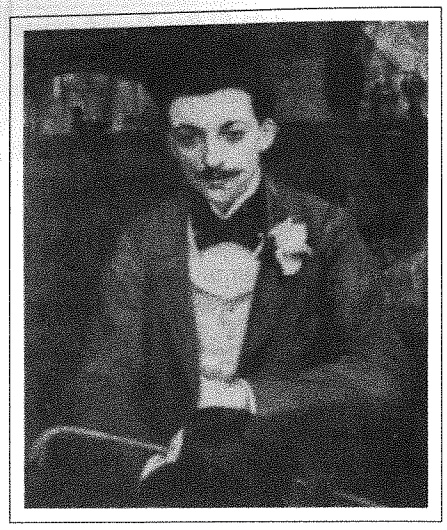
Punto final referente a la situación actual de Pierre Louÿs en el panorama de la literatura francesa contemporánea: Claude Farrere —viajero prodigioso, discreto literato— afirma, en un largo y generoso estudio sobre el autor de *Afrodita,* que éste es "tal vez, el más límpido, el más luminoso de los escritores franceses". Guardemos esta afirmación insostenible como dato histórico y como testimonio amistoso (el trabajo publicado en la revista *Conferencia*, está fechado en diciembre de 1927, dos años después de la muerte de Louÿs).

Las canciones de Bilitis

En 1895 (1894, dice Farrere) y casi de manera anónima, Pierre Louÿs publica una colección de cien poemas en prosa bajo el título de *Les chansons de Bilitis*, declarando ser una traducción del griego. (Ocurrencias del escritor, pues se trata de una habilísima mixtificación que origina los más variados errores de la crítica). Por esa época Debussy se encuentra entregado a la creación de *Pelléas et Mélisande*. En 1897, la revista *L'Image* solicita colaboración del compositor y este piensa en una de las *Canciones de Bilitis* (la número 20, precisamente, actualmente conocida como *La flauta de Pan*), mas no es esta la que envía sino una no incluida en el volumen, *La cabellera*, que Louÿs había publicado posteriormente en el *Mercure de France*. Meses después seguirá *La tumba de las náyades*, cerrando así un pequeño ciclo que no figura entre sus obras mejores.

Un buen número de cartas tiene como tema esta colaboración, muy poco íntima. En 1900, Debussy arregla, precipitadamente, una música de "fondo" a la recitación de algunas de las *Canciones*; catorce años después, y ya distanciados los dos amigos, revisa esa instrumentación y compone seis piezas para piano a cuatro manos bajo el título general de *Epígrafes antiguos*. No figura en esta nueva serie indicación alguna sobre la fuente original ni es mencionado el nombre del escritor. (Estos epígrafes llevan los siguientes títulos: *Para una tumba sin nombre; Para invocar a Pan, dios del viento de verano; Para que la noche sea propicia; Para la bailarina de los crótalos; Para la egipcia; Para agradecer la lluvia de la mañana*. La sola enumeración basta para comprobar, una vez más, el acierto de Debussy en titular sus obras. Pocos literatos pueden vanagloriarse de esta habilidad que, a la postre, ha resultado pecado capital de Debussy, causa de las sátiras sangrientas de Satie y de la falsificación de intérpretes entusiasmados por sugerencias fáciles).

Si bien *Les Chansons de Bilitis* fue la única colaboración lograda entre Claude



Pierre Louÿs por J. B. Blanche, 1893.

Debussy y Pierre Louÿs, existieron varios proyectos: en la correspondencia nos enteramos de que se pensó en una *Danzarina*, en un cuento de navidad (*Cendrelune*, cuyo "guión" redactó Louÿs varias veces), en *Las aventuras del rey Pausole*, en *Afrodita*, en un ballet inspirado en *Dafnis* y *Cloe* y en un poema de Dante Gabriel Rosetti (el autor de *La doncella elegida*, cantata de Debussy y una de sus obras primeras) traducido por el propio Louÿs. Por más que éste aconsejara al compositor los textos que, a su juicio, resultaban los más adecuados para su temperamento ("lo que necesitas —escribe en una ocasión— es, a la vez, un texto discreto y enérgico, de un sentimiento intenso y nada declamatorio"), Debussy acepta esas colaboraciones con desgano y, sin mucho trabajar, las olvida en el cajón de los proyectos.

Pelléas et Mélisande

Mas el interés capital de esta correspondencia reside, a nuestro juicio, en aquellos momentos —emocionantes— en que se hace referencia a la gestación y a la creación de *Peleas y Melisanda*, obra maestra de Debussy, monumento lírico francés y una de las óperas fundamentales de nuestra época. Ante la imposibilidad de reproducir todos esos momentos, ofrecemos a la curiosidad de los lectores una breve muestra.

En noviembre de 1893, los dos amigos van a Bruselas y a Gante, la ciudad natal de Louÿs y residencia de Maurice Maeterlinck, autor del drama que Debussy pensaba musicar. A su hermano Georges, escribe Louÿs las siguientes líneas: "Debussy es tan tímido que tuve que hablar por él. Maeterlinck es más tímido aún, así que tuve también que responder por él...". El 31 de mayo de 1894, Louÿs invita a varios amigos a escuchar algunos fragmentos de la obra; "trae —le recomienda a Debussy— el primer acto, la escena de la fuente, una tercera escena en el caso de que esté hecha (la de los cabellos aunque sea incompleta)"... De P. L., a C. D., sin fecha: "...Estoy convencido de que en ninguna ópera de Wagner puede encontrarse esa correspondencia perfecta entre el sentido de la frase escrita y el acento de la



Mary Garden en 1902, como Mélisande.

frase cantada, que hay en *Pelléas...*" De C. D. a P. L., el 21 de julio de 1894: "Vivo con la única compañía de Pelléas y Mélisande, que son unas personitas muy cumplidas..." De C. D. a P. L., el 23 de enero de 1895: "... Pelléas y Mélisande son mis únicos amiguitos en este momento; por otra parte comenzamos ya a conocernos y a contarnos historias, cuyo final sabemos de antemano. En fin, ¿no es cierto, que terminar una obra es como la muerte de alguien, a quien mucho se ama?..." De C. D. a P. L., abril de 1895: "...Pensaba ir a verte, pero me ha sorprendido la muerte de Mélisande y estoy temblando..." De P. L. a C. D.: "¿Por qué te niegas a hacer una suite sinfónica sobre *Pelléas* para Londres?" (Debussy, que había terminado la partitura, rechazó una solicitud londinense para "ambientar" las representaciones del drama de Maeterlinck. En 1899, Gabriel Fauré será quien componga esa música de escena)... De C. D. a P. L, el 25 de abril de 1900: "No sé qué pasará con las representaciones de *Pelléas...*" De C. D. a P. L., el 5 de mayo de 1901: "Tengo la firme promesa de M. Albert Carré de representar *Pelléas et Mélisande* la próxima temporada..." De C. D. a P. L., el 2 de septiembre de 1901: "He caminado mucho tiempo en compañía de Mélisande, esa pequeña neurótica que no puede soportar los violines sino divididos en 18 partes..." De C. D. a P. L., sin fecha: "Me he propuesto reorquestar *Pelléas...*" De C. D. a P. L., abril de 1902 (enviándole una entrada para la primera representación): "No hay necesidad de decirte cómo es necesario, para mi amistad, que asistas".

El estreno, como se sabe, constituyó uno de los más sonoros fracasos que se registran en la historia de la música.

Nota Bene

Estas líneas están dedicadas a Esperanza Pulido, que leyó esta *Correspondencia* y escribió sobre ella hace ya tiempo. Que el reconocimiento a sus enseñanzas y a su amistad disculpe y esconda la pobreza de este ofrecimiento.

UN *ORFEO* EN LOS INFIERNOS DEL TEATRO PORFIRIANO: LA CRÓNICA MUSICAL DE MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA*

CONSUELO CARREDANO

El ejercicio de la crítica y la crónica musical en nuestro país ha sido un tema poco explorado en la historia de la cultura nacional. Se sabe, sin embargo, que este género apareció al amparo del primer periódico cotidiano que se publicó en la Nueva España. En efecto, entre 1805 y 1812 se dieron a conocer en las páginas del *Diario de México* las primeras crónicas de teatro, ópera y espectáculos musicales.

Pero habría que esperar todavía algún tiempo para que se iniciara en México —con Ignacio Manuel Altamirano y de manera aún más convincente con Manuel Gutiérrez Nájera—, un verdadero periodismo musical inteligente, de ideas y reflexiones. Estos dos escritores serían los fundadores de una tradición cuyo honroso linaje comprende a literatos y poetas como Luis G. Urbina, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, sin olvidar a nuestros contemporáneos Juan Vicente Melo y Eduardo Lizalde.

La época en que Gutiérrez Nájera desarrolló su trabajo de cronista representa un parteaguas en nuestra historia musical. En 1866 se inaugura el primer Conservatorio de Música y con él la formación sistemática de músicos profesionales que también llevaría a la separación del binomio músico aficionado-músico profesional que hasta entonces convivía de manera natural. Se emprendieron reformas pedagógicas importantes y se actualizaron los planes y programas de estudio, que adolecían de un atraso de cerca de cincuenta años. Esta voluntad de renovación, de ponerse al día en los distintos campos del quehacer musical, se extendió también a la composición, la interpretación y la difusión. La primera generación egresada del Conservatorio Nacional impulsó el cultivo y la actividad de la música de cámara hasta entonces confinada de manera casi exclusiva a los salones privados. Años después se crearía el primer cuarteto de cuerdas mexicano formalmente establecido y con él las primeras obras para esta dotación instrumental. Por otra parte, se incrementó la actividad sinfónica tanto privada como oficial para que los compositores nacionales estrenaran sus obras. Se depuró asimismo la programación incluyendo obras de mayor aliento, en no pocas ocasiones ante un público escaso, desconcertado y poco habituado a este tipo de repertorio.



Manuel Gutiérrez Nájera.

A esta generación de músicos pertenecen figuras tan notables como Ricardo Castro, fino compositor y el primer gran pianista mexicano en desarrollar una carrera internacional, Gustavo E. Campa, de quien me ocuparé más adelante, y Carlos J. Meneses, el primer director de orquesta mexicano de los tiempos modernos que a principios de este siglo dirigió el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven en su versión original para orquesta. Este grupo de artistas se abocó a la tarea de darle un sustento profesional a todos los ámbitos de la actividad musical de México, y dotó a la educación de un sentido de modernidad que provenía por fuerza de Francia, ya que en esa época París era la capital cultural del mundo.

El afrancesamiento del Duque Job lo llevó necesariamente a identificarse con estos conservatorianos vanguardistas a los que se añadían los nombres de Juan Hernández Acevedo, Ignacio Quezadas y Felipe Villanueva, quienes, sin pertenecer a la Institución, compartían los mismos ideales y principios estéticos. Fue así como se constituyó el grupo de "los seis", o "los francesistas", cuya actividad renovadora tenía sus raíces —como he señalado antes— en una marcada predilección por la música francesa, en oposición a la música italiana, que hasta entonces había reinado de forma definitiva entre los compositores mexicanos.

La pequeña cofradía de "los franceses" solía reunirse todas las noches en un cuarto de azotea de un viejo edificio del centro de la ciudad, para intercambiar ideas, leer a los poetas simbolistas y tocar al piano a los románticos europeos. El único requisito para entrar a ese lugar era hablar exclusivamente en francés. "París

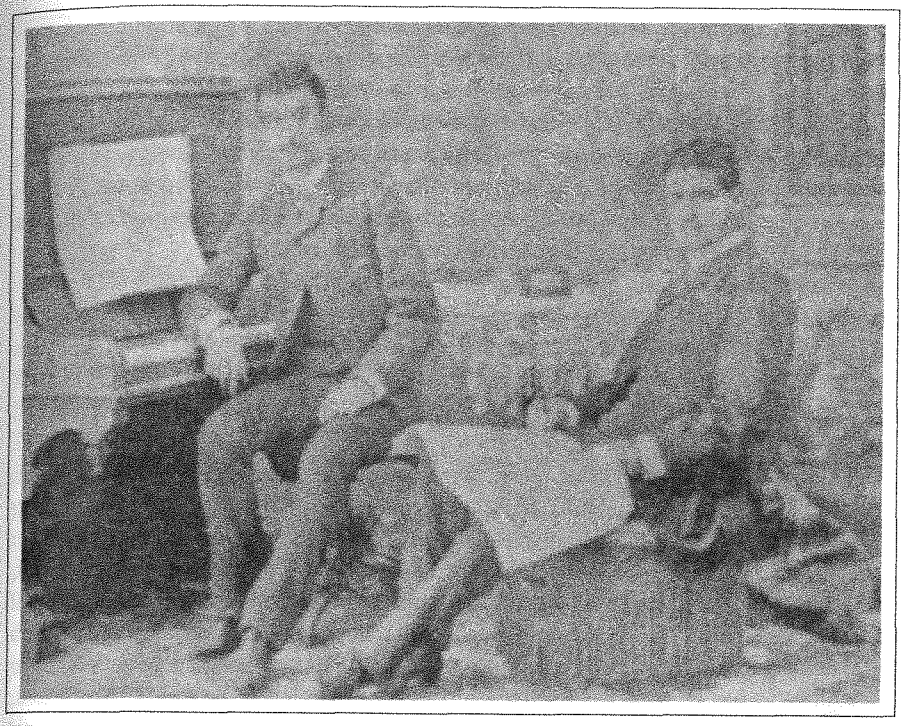
* Ponencia presentada en el "Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la Cultura de su tiempo", que organizó el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y que se realizó del 27 de febrero al 3 de marzo de 1995 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

—escribió en alguna ocasión Gutiérrez Nájera— tiene la batuta del director de orquesta y obedecemos cada uno de sus toques con la misma exactitud de un ejército de veteranos ejecutando mecánicamente sus evoluciones". No es de extrañar pues que hacia finales del siglo pasado ser francés en música era estar del lado de las vanguardias. Sobra decir que este "Grupo de los seis" contó siempre con la simpatía y la pluma del no menos modernista Duque Job, quien nunca ignoró los conciertos de Ricardo Castro o las presentaciones de Meneses al frente de la orquesta de la flamante Sociedad de Conciertos.

Sin embargo, pese al esfuerzo de "los francesistas", la actividad sinfónica no gozaba de tanta popularidad. Para un amplio sector de la sociedad, Italia seguía siendo un importantísimo polo de atracción. Esta influencia culminaría en la figura de Melesio Morales, quien, a su regreso triunfal de Italia en 1869, se hizo cargo de la cátedra de composición e impuso la ópera italiana como única propuesta y modelo a seguir. Al que no estaba de acuerdo con sus ideas lo consideraba su enemigo. Esto lo llevó a enemistarse incluso con sus más cercanos discípulos, entre los que se contaban algunos francesistas. No obstante, nadie objetaba la autoridad musical de Morales: tan hábil con la batuta como con la pluma.

En una época en la que escaseaban los músicos profesionales que escribían sobre música o los cronistas capaces de emitir juicios sensatos e inteligentes, los escritos de Melesio Morales brillaban con luz propia en el periodismo musical. Altamirano le profesaba una enorme devoción no sólo por su obra lírica sino por sus elocuentes textos musicales, y reconocía, como todos, la supremacía artística del autor de *Ildegonda*. Morales compuso alrededor de 130 obras musicales a lo largo de su vida, entre ellas una media docena de óperas, y más de un centenar de artículos periodísticos sobre los más variados tópicos. Desde distintas columnas de los diarios capitalinos defendió sus ideas y polemizó *in extenso* con los vanguardistas. Pero quien provocó la ruptura final con este grupo de jóvenes músicos fue Chopin. El culto universal que se le rendía al compositor polaco era —según Morales— excesivo, ya que se trataba de un músico menor. Por su parte, "los francesistas", que admiraban profundamente la música de Chopin, ignoraron la opinión de Morales e incluyeron sus obras en los planes de estudio: primero, dentro del pequeño instituto de enseñanza musical que fundaron, y poco después, dentro del propio Conservatorio. Este hecho dividió irremediablemente a la música y a los músicos en los tradicionales bandos: los liberales y los conservadores.

Además de los escritos de Morales, el público melómano también leía los artículos de Alfredo Bablot, un periodista de origen francés llegado a México en calidad de secretario particular de la cantante inglesa Ana Bishop, y que sería más tarde director del Conservatorio Nacional de Música. Sus artículos —a diferencia de los de Morales que recientemente publicó el CENIDIM— permanecen aún dispersos en



Ricardo Castro y Gustavo E. Campa.

diarios y revistas en espera de un recopilador. Bablot fue uno de los cronistas favoritos de Gutiérrez Nájera, quien llegó a decir que esperaba con el mismo entusiasmo el estreno de *Fausto* de Gounod en el Teatro Nacional que la crónica que Bablot publicaría al día siguiente en *El Federalista*. Además de las plumas moralizantes que censuraban los espectáculos "frívolos" y los modestos gacetilleros que se limitaban a reseñar socialmente las funciones de ópera y zarzuela, destacaba también Fanny Natalie de Testa, una joven cantante que ejercía de periodista y contaba con cierta estimación en los medios culturales de la época. Natalie de Testa firmaba, bajo el seudónimo de Titania, graciosas y agudas reseñas de espectáculos, casi siempre de óperas, en el diario *La República*.

Ante ciertos juicios aventurados, por no decir torpes de algunos gacetilleros, como aquél que en alguna ocasión escribió sobre la imposibilidad de crear en el futuro una obra musical original, puesto que ya se habían agotado todas las combinaciones matemáticas que ofrecían las siete notas de la escala musical, se alzaba también la voz del joven compositor Gustavo E. Campa, quien encabezó a finales

de la década de los ochenta la corriente musical renovadora y ejerció la crítica musical con propósitos claramente didácticos. Campa pretendía a través de sus escritos fomentar en el público el gusto por la buena música y modernizar la enseñanza. Él fue el principal promotor de la fundación del Instituto Musical Campa-Hernández Acevedo, que recogía tales anhelos de cambio. En cierto sentido, se podría decir que Campa desarrolló una labor similar a la que realizaría después Carlos Chávez a partir de la década de los años treinta de este siglo. Gutiérrez Nájera siempre tuvo frases elogiosas para Campa, de quien decía:

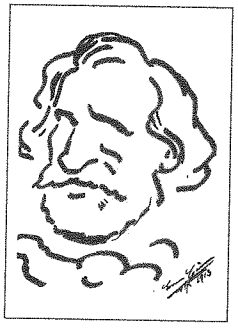
> compone, dirige, ejecuta, lee música y escribe críticas musicales profundas y galanas y muy suyas. (...) Por cierto —añadía— debe reír a rabiar bien a menudo cuando lea las increíbles herejías musicales que por estos mundos se publican. Nadie entre nosotros ha dado a conocer por medio de artículos bien pensados, bien escritos, el espíritu, las tendencias y la vida de los grandes compositores modernos como Gustavo E. Campa. Cuando reúna en un tomo esos estudios, como sospecho que lo hará, su libro será escasa y deleitosamente leído.

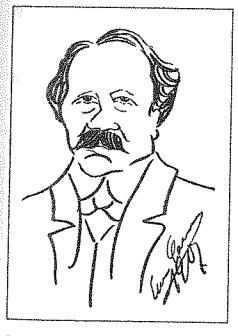
Estos aires renovadores convivían con la tradicional música escénica, la cual, como he dicho, seguía desempeñando un papel decisivo en nuestra vida cultural. El arte lírico —incluidos los diferentes géneros del teatro cantado, como la ópera bufa, ópera seria, opereta, zarzuela y otros espectáculos de dudosa reputación como las tandas—, fue la gran pasión del siglo XIX y también la de Gutiérrez Nájera, aunque su preferencia y su constante fidelidad fue para las óperas de Verdi, Donizetti, Bellini y Rossini, así como para la gran ópera francesa de Gounod, Massenet, y la del enorme Meyerbeer, al que todos los compositores, incluido Wagner, admiraban. Pero, por encima de todo y de todos reinaba en nuestro país la ópera italiana, cuya presencia a partir de 1827 —cuando el famosísimo tenor español Manuel García estrenó en México *El barbero de Sevilla* de Rossini—, fue cada vez más sólida y continuada hasta llegar a ser el espectáculo por excelencia. Tan sólo en la ciudad de México se registra la presencia durante el siglo pasado de cerca de 90 compañías de ópera italianas, francesas, españolas y algunas nacionales. La influencia que ejerció este género en la música romántica mexicana fue realmente significativa. La composición de una ópera era una especie de culminación en la carrera de un músico y su estreno, la consagración definitiva por el público que premiaba a sus "héroes" con coronas de laureles. Todo compositor que se preciara de serlo, debía contar cuando menos con una ópera en su haber, y éste es un balance real que puede comprobarse al consultar las biografías de los compositores de esa época.

La hegemonía que ejercía el teatro sobre la música instrumental frenó de manera



considerable el desarrollo de la creación tanto sinfónica como de cámara. Basta recordar que el primer conjunto de cuerdas estable en nuestro país, el Cuarteto Saloma, ofreció su primer concierto en 1896, y que México tuvo que esperar hasta la tercera década de nuestro siglo para consolidar una orquesta sinfónica que ofreciera regularmente temporadas de conciertos con un amplio y sólido repertorio de obras. Esta situación orilló a Campa a escribir, hacia 1885, un amplio texto para mostrar que la influencia de la música italiana era, además de nefasta, la principal responsable del atraso y del estancamiento de la vida musical de México, en relación con otros países europeos. Y esto por varias razones. Primero, porque la educación estaba en manos de personas ineptas que enseñaban lo que habían aprendido cuarenta años atrás y permanecían impermeables ante los cambios sustanciales que había experimentado la música en otros países. Segundo, porque la supremacía de la ópera italiana sobre cualquier otra tendencia o género musical, se imponía como único modelo a seguir por todos los compositores. Tercero, porque su influencia había contaminado todos los ámbitos, incluso las iglesias donde reinaba la improvisación: desde el organista que dejaba "correr su inspiración" bajo la influencia de las "cavatinas" de *El Barbero de Sevilla*, *Semiramis* o *Nabucco*, hasta las misas de gran solemnidad, cuya orquestación se antojaba mucho más apropiada para un teatro que para una ceremonia religiosa. Cuarto, porque la música italiana se había extendido no sólo a las tertulias familiares, en las que se consideraban las obras de Schumann, Brahms, Massenet o Gounod como fastidiosas, absurdas, difíciles y demasiado elevadas, sino también a la dirección de las bandas militares, a cargo de personas sin ninguna preparación, que optaban por el camino más fácil y seguro para conseguir el aplauso popular.





Rossini, Verdi y Massenet por Enrico Caruso.

En los mismos años en que Campa escribía este texto —que por cierto fue reproducido en una revista catalana que dirigía Felipe Pedrell, el gran impulsor de aquella generación que aglutinó artistas de la talla de Enrique Granados o Manuel de Falla—, por su parte, Gutiérrez Nájera culpaba del gusto "encanallado" del público a las "galopas" de Offenbach y a las polcas de Lecocq, que prevalecían sobre las obras de los compositores egregios. Discrepaba de Campa respecto de la ópera italiana, a la que defendía a capa y es-

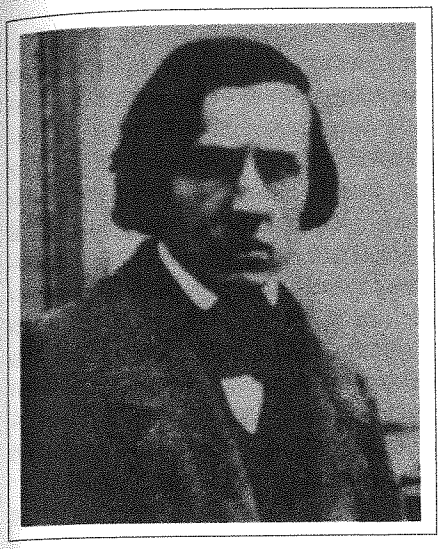
pada, y arremetía contra lo que llamaba "inmundas operetas" de Offenbach, el autor consentido de los públicos parisinos, por quien sintió una aversión casi patológica durante sus primeros años de cronista.

Cabe señalar aquí el uso frecuente que hace Gutiérrez Nájera de ciertos términos como "ópera francesa", "opereta" y "ópera bufa", que se prestan a confusión en el lector no especializado. En ocasiones Gutiérrez Nájera no distingue claramente entre la *opera buffa* (con dos f, aunque él la escribe con una sola) y la *opera boufe* (que él escribe bufa al igual que la anterior). La primera es la ópera cómica italiana por excelencia —a la manera de *El barbero de Sevilla* de Rossini. La segunda es una ópera francesa ligera de la que Offenbach es su más alto representante. Cuando Gutiérrez Nájera habla de la "ópera francesa" sin duda se refiere a la llamada ópera seria que encontramos en Gounod, Massenet y otros compositores afines. *L'ópera comique*, por su parte, es otra cosa: su argumento—a diferencia de la *opera buffa* italiana— no tiene que ser necesariamente cómico (aunque su nombre así lo indique).

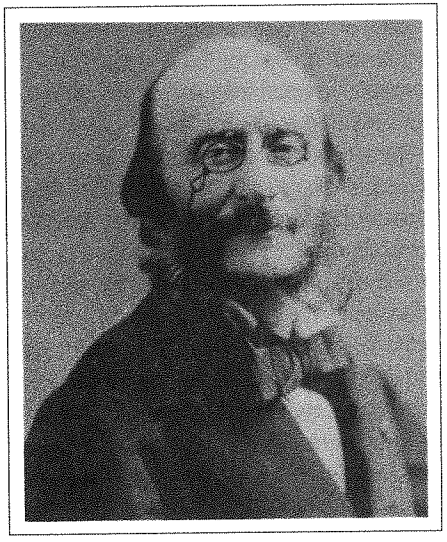
Es por ello que al llamar a Offenbach "el padre legítimo de la ópera bufa" y acusarlo de haber "desconocido y desheredado a su propia hija" para entregarse de lleno a la ópera cómica, Gutiérrez Nájera está diciendo que el compositor del cancan no debería incurrir en el género de la ópera seria. Esto lo escribió a raíz del estreno en México de *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach, que pertenece al género de la ópera cómica francesa, la cual, paradójicamente, puede resultar más seria y dramática que ninguna otra; recordemos por ejemplo el trágico final de *Carmen*, la *ópera comique* de Bizet. La opereta, para Gutiérrez Nájera, no puede sino venir de Viena, a través del famoso *Murciélago* de Johann Strauss. Pero en ocasiones utiliza el mismo término para referirse a algunas óperas francesas más breves y de menor aliento, que en realidad pertenecen al género de las óperas *boufe*, como el *Orfeo en los infiernos* de Offenbach.

Su interés por el arte lírico incluye una reflexión sobre la función del libreto en la ópera, tema que, por otra parte, ha suscitado enconadas polémicas entre músicos y escritores. Gutiérrez Nájera fue, creo yo, el primer escritor mexicano en abordar este espinoso asunto. Para él, el libreto tenía una importancia secundaria en el contexto global de la obra. Al respecto escribió: "El libreto es un imbécil que canturrea monótonamente mientras yo paseo pensando en otra cosa. La ausencia de argumento deja mi espíritu en mayor libertad". Estaba convencido de que la grandeza y la belleza de una ópera no radica precisamente en la originalidad del tema. Por esta razón decía: "Yo no le pregunto al fresno si imita a otro fresno; le pido que me de sombra, que se pueble de pájaros".

Estas afirmaciones de Gutiérrez Nájera hacen eco al memorable ensayo titulado "Apuntes sobre música y ópera", que escribió en 1963 Auden, el poeta autor del li-



Chopin.



Offenbach.

breto para *La carrera del libertino* de Stravinsky. Cito: "los versos del libretista no se dirigen al público, constituyen más bien una carta particular dirigida al compositor. Tienen su momento de gloria, aquél en que le sugieren cierta melodía; una vez logrado ésto deben borrarse y dejar de preocuparse por lo que les pase".

Siendo Gutiérrez Nájera un agudo observador de las costumbres y de los vicios de su época, no es extraño que sumara su voz a la de aquéllos que, con razón, criticaban la pésima costumbre practicada por algunos empresarios y directores de orquesta, que consistía en mutilar y modificar las óperas, con el fin, según ellos, de volverlas accesibles al público. También fue implacable con los malos cantantes que se atrevían a interpretar papeles que rebasaban sus capacidades técnicas. "Afortunadamente para ellos —decía— los cojines están pegados a los asientos". En cambio aplaudía a los buenos que se limitaban a cantar lo que estaba escrito y renunciaban al fácil lucimiento con recursos de un hueco virtuosismo, como notas excesivamente sostenidas y el inevitable Do de pecho. Huelga decir que entre sus cantantes predilectos ocupaba un alto sitio la gran diva Ángela Peralta, nuestro "ruiseñor mexicano".

El piano, otra de las grandes pasiones del siglo XIX, era para Gutiérrez Nájera uno de los males de la época por el excesivo culto que se le rendía. Consideraba a los aficionados una plaga que asolaba a la sociedad, y sus recitales, una especie de epidemia de escarlatina o sarampión. En cambio, elogiaba al célebre pianista Ricardo Castro. Pero si en lo anterior le asistía la razón, en otras ocasiones sus opiniones

resultaban inexactas y hasta discutibles. Para él, por ejemplo, la zarzuela es simplemente una ópera que ha fracasado en el intento, cuando es un género lírico con sus propias convenciones teatrales y musicales que responden, en gran medida, a la demanda y al gusto populares.

Pero más allá de simpatías y diferencias, sus crónicas nos revelan a un escritor que sabe oír y habitar la música, y que posee la capacidad y la inteligencia para aceptar el cambio en sí mismo y en los demás. Con su habitual franqueza, solía prevenir al lector de tales cambios. Lo que antes rechazaba porque —según él— "trastorna la moral y distorsiona la belleza", hoy lo acepta por tratarse de un entretenimiento legítimo de la época como sucede con la opereta. Ciertas obras que lo habían fascinado en su juventud, como *La sonámbula,* de Bellini, más tarde ya no satisfacen sus ideales estéticos. En sus primeros años de labor periodística le concede una importancia mayor a la virtud y a una cierta cualidad moral de los espectáculos, para más tarde afirmar que el verdadero valor de una obra de arte radica en su naturaleza misma, en sus intrínsecos valores estéticos.



Wagner por Bramhall.

Tal vez el cambio de actitud más drástico es el que experimenta hacia la música de Richard Wagner, a quien combatió incansablemente con la pluma de sus primeros años, más llevado por intransigencia y fobias que por un cabal conocimiento de la obra. El Duque Job repetía hasta el cansancio que prefería las *Mazurkas* de Chopin o los valses de Strauss a la "música del porvenir", "extravagante y exagerada" de Wagner. "No me habléis de esas armonías enigmáticas del porvenir, creadas por Ricardo Wagner, el sabio protegido por el rey de Baviera", solía decir. Pero en 1890 se presenta, por primera vez en México, una ópera completa de Wagner. La compañía italiana del empresario Sieni estrena *Lohengrin* y un año después *Tannhauser* y *El buque fantasma.* El público se dividió en dos bandos: los que se declaraban admiradores incondicionales de sus obras y enarbolaban la bandera del wagnerismo, y aquellos que permanecieron fieles a la tradición italiana, como Melesio Morales, y rechazaban la propuesta revolucionaria del "ultra moderno" genio alemán.

El encuentro con la música de Wagner en los primeros días de noviembre de ese año fue decisivo para Gutiérrez Nájera y lo llevó a modificar sus juicios lapidarios, y a partir de entonces, su identificación con la estética del compositor fue plena y total. Pocos días después de escuchar *Lohengrin* escribe, no sin alguna dificultad —según confiesa—, uno de sus más hermosos y brillantes textos musicales. Cito un fragmento:

> No puedo expresar lo que sentí al oir el *Lohengrin* sino empezando por esta frase: sentí que estaba dentro de una catedral. Los dioses en *La Ilíada* se presentan envueltos en nubes de polvo; las armonías de esta ópera flotan y suben a las grandes bóvedas rodeadas por nubes de incienso. No sé a qué Dios se venera en esta catedral, pero evidentemente aquí hay un Dios.

No sabemos qué habría pensado de la *Tetralogía* y los dioses paganos que la habitan, pero resulta claro que, al tomar partido por Wagner, Gutiérrez Nájera apostó una de sus últimas cartas a la "modernidad musical". No es por tanto casual que cinco años después, poco antes de morir, reprodujera íntegramente este texto en la *Revista Azul.* Con su muerte, en febrero de 1895, a los treinta y seis años de edad, México pierde a su primer gran cronista musical, quien, a lo largo de su vida mantuvo una estrecha relación, a la vez inteligente y reflexiva, íntima y amorosa, con los músicos y la música de su tiempo, de la que él fue uno de sus más notables protagonistas.

LA CANCIÓN

JOMÍ GARCÍA ASCOT

¿Quién canta, a estas horas, en una casa vecina?
Lo súbito irrumpe a veces, como ahora,
para tal vez decirnos
que aún existen ciertas fuentes
en jardines ocultos y olvidados.
La canción no es lo que importa
—es esta vez vulgar y no especialmente sentimental o alegre—
pero suena en la noche como una concha de mar entre montañas,
como una voz que tenía otra cita con otros,
también desconocidos.

Hay, en algunos bosques
—así lo he oído decir—
flores que no les pertenecen
o que se abren, ignorantes, en otra estación del año
que no les corresponde.

Canta seguramente una sirvienta joven,
—ellas muchas veces tutean a la vida.
Nosotros, demasiado, esperamos una hermosa canción
en un lugar debido.
Ella esta noche nos ofrece en su canto sin gracia
la gracia misma de las cosas que son,
la fuente oculta en el jardín antiguo,
lo que es y vive y no reconocemos casi nunca.

Tomado de: *Del tiempo y unas gentes*, Ediciones El Equilibrista: México, 1986.
Con la publicación de este poema recordamos a Jomí a 10 años de su muerte.

DOCUMENTOS*

RAÚL LAVISTA Y LA DIFUSIÓN MUSICAL POR RADIO



ESPERANZA PULIDO

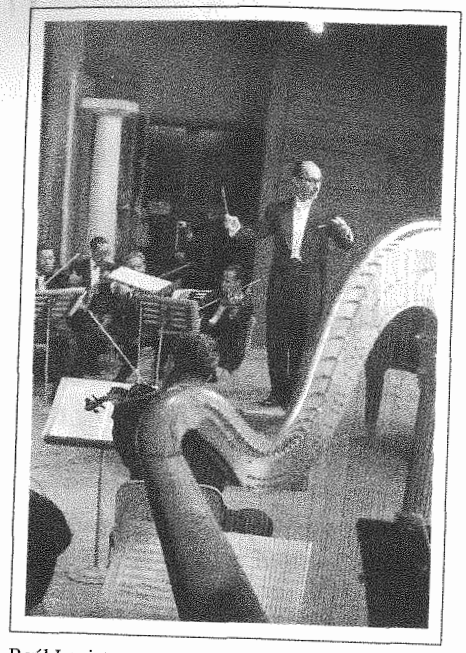
Hemos, pues, de dar un voto de adhesión a quienes recurren a la propagación de la buena música en plan comercial. La "Hora Chrysler" se ha colocado a una altura digna de imitación y acreedora al elogio.

Raúl Lavista —multifacético músico— lleva cosa de 16 años de dirigir esta clase de programas radiofónicos, con éxito siempre creciente. Pianista, compositor y director de orquesta, es Raúl un caso digno de reflexión.

Estudió la composición con José Rolón y Rodolfo Halffter y la dirección de orquesta con Revueltas (el compositor más genial que ha producido México). Tuvo, en los albores de su juventud la oportunidad de escribir la música de una película que gustó a sus productores. Él mismo dirigió la orquesta, durante la grabación, por lo que ambas ramas de sus futuras actividades —composición y dirección de orquesta— procedieron de un mismo tronco.

Hace once años le llamó Carlos Chávez para que se hiciera cargo de un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional. Recordamos bien la ocasión por la especial factura del programa del joven huésped, y el entusiasmo que provocó en el auditorio: la Obertura de *El rapto del Serrallo*, de Mozart; la Primera Sinfonía de Beethoven; Dos Nocturnos de Debussy; las Danzas de *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla y *La tumba de Couperin*, de Ravel, fueron una prueba de fuego, de la que Raúl salió victorioso. En esta ocasión Adolfo Salazar —único crítico musical

* Dedicamos la sección de *Documentos* a Raúl Lavista, distinguido recientemente y de manera póstuma con el Ariel de Oro, que otorga la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, como reconocimiento a su brillante y fecunda trayectoria de 50 años como compositor de cine.



Raúl Lavista.

profesional que ha tenido México— elogió las facultades auténticas del novel director, novel en las salas de conciertos y ante una orquesta sinfónica profesional. El resto de la crítica independiente también estimuló el talento del joven director.

Nos es, pues, extraño que haya sido llamado como huésped de la Orquesta.

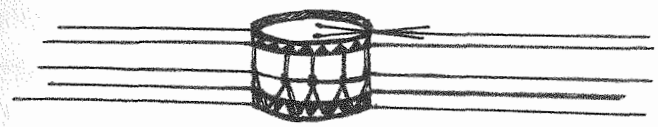
Raúl Lavista es un músico. Por largo tiempo sacrificó comodidades y bienestar material para adquirir todo lo que contribuyera a su desarrollo artístico. Una gran parte de lo que ganaba en las películas lo gastaba en discos. Todas las más importantes grabaciones de una obra requerida entraban a su discoteca para ser estudiadas desde diversos ángulos. Fue y sigue siendo un apasionado de Debussy, quien influyó poderosamente en sus primeras creaciones. Ansermet conoció algunas de éstas y vio de inmediato en ellas lo que contenían de prometedor y auténtico. Pero no sabe uno por qué razón siempre se ha interpuesto una especie de barrera entre este artista y quienes deberían haber estimulado y contribuido a la consolidación de sus justas aspiraciones.

Por tal motivo continúa él con sus programas semanales de música sinfónica radiada que, por razones obvias, se reducen casi siempre a la presentación de solistas distinguidos, nacionales y extranjeros. Yara Bernette, Gulda, Flavigny, María Teresa Rodríguez, Luz María Puente, Miguel Block, Pepe Kahan, Rengeissen y veintenas de otros han pasado por el estudio de la XEW, donde se efectúan dichos programas; pero también ha dirigido allí otros de grandes obras sinfónicas. La Orquesta varía según los vaivenes del momento; pero todos sus músicos le testimonian prácticamente gran estima y colaboran con él en la medida de sus posibilidades.

Y, justamente, este "llegar" suyo al interior de los músicos y el alma de los auditorios es prueba irrefutable de que le correspondería un lugar en calidad de huésped anual de las orquestas mexicanas.

(1948)

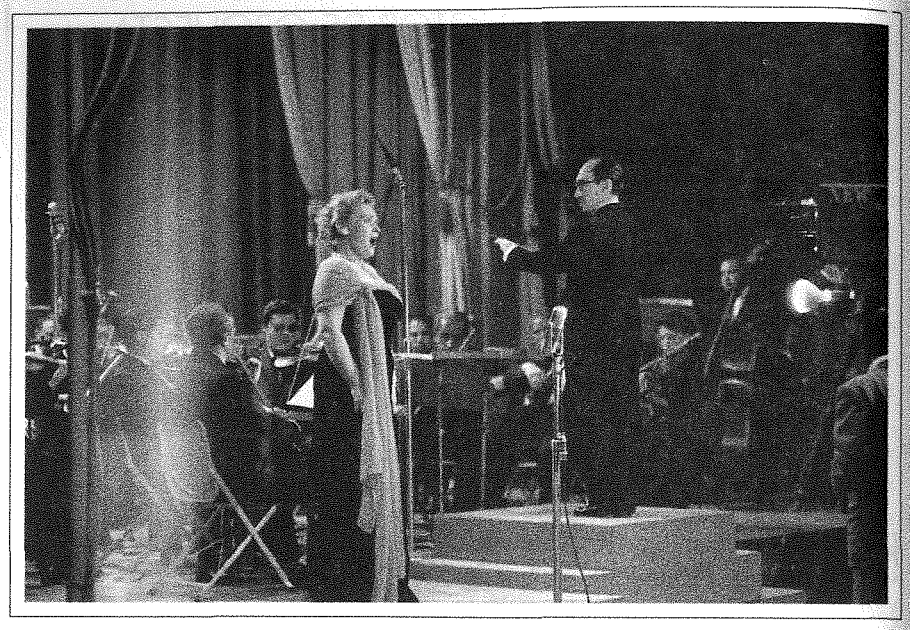
RAÚL LAVISTA, DIRECTOR DE ORQUESTA



ADOLFO SALAZAR

En el último programa de la Orquesta Sinfónica Nacional, del Conservatorio, estuvo invitado, para que lo dirigiera, un joven maestro muy avezado en esas lides y muy conocido por determinado público, aunque no por el público de los conciertos sinfónicos. Raúl Lavista, en efecto, es un músico de notorio talento, cultivado entre los que más haya, entusiasta del arte que practica y del que quisiera practicar. Dedicado por el imperio de las circunstancias a dirigir orquestas en estaciones radiodifusoras, tiene que someter sus gustos y la posibilidad de encauzar la cultura musical de sus auditorios y de hacerla ascender de nivel, por encima del que es propio de esta clase de audiciones. En vez de someter al público, es él el sometido a los gustos de unos auditores, a quienes tiene forzosamente que agradar toda entidad que esté basada en cimientos comerciales.

Raúl Lavista, con ello, ha llegado a adquirir un dominio profesional tan eficiente como puede pedirse a un músico; pero, para la índole de su trabajo, ha estado privado constantemente del contacto directo con su público, que es, en última instancia, lo que hace avanzar a un intérprete en su carrera. Esa respuesta inmediata que el oyente da a un artista es tan necesaria para su desarrollo o desenvolvimiento espiritual como para todos nos es indispensable el aire que respiramos. Hay en esa actitud del público una confrontación de lo que se hace que ni la crítica más seria, más responsable y experimentada es capaz de hacer, si el artista tiene sensibilidad, buen juicio y la modestia necesaria para escuchar, él a su vez. En Raúl Lavista se reúnen estas circunstancias, a más de un gusto depurado por el constante estudio. ¿Cómo podría mejorar la calidad de sus interpretaciones, la de la materia orquestal sobre la que se produce, si tiene que estar atemperado a lo que dispone una organi-



Raúl Lavista y Elizabeth Schwarzkopf en La hora General Motors, 1952.

zación comercial? Raúl Lavista es un apasionado por la música de Claude Debussy. Conoce amorosamente hasta el último resquicio de sus partituras y fue fácil observar su gozo profundo al dirigir en una orquesta capaz obras del inmenso músico francés, tales como los *Dos nocturnos*. En esa obra, Lavista dio de si lo mejor de su talento. En seguida de ella, el entusiasmo con que dirigió las danzas de *El Sombrero de Tres Picos* enardeció de tal modo a sus auditores y ejecutantes que éstos le obsequiaron con una "diana" que, me imagino, el joven maestro mexicano trasladaría *in mentibus* a los manes de Manuel de Falla.

La cuestión de los *tempi* en obras como *Le tombeau de Couperin* de Ravel es materia sobre la que puede opinarse largamente. Quizá un contacto prolongado con el ambiente musical francés es necesario para asimilarse el "acento" parisiense que esas obras tienen, su inconfundible inflexión. Los artistas jóvenes de México, como Raúl Lavista tienen, urgentemente, que viajar. París, hoy día, puede morirse de hambre, pero tiene espíritu que dar, y lo hace con largueza a quien llega allí con entusiasmo, talento y sensibilidad. De Raúl Lavista digo lo que he dicho de otros compañeros suyos, y ojalá me oyesen ellos y quienes pueden y deben: hay que ir a Europa, donde el ave fénix renace todas las primaveras.

(1952)

MÚSICA DE FONDO



SALVADOR ELIZONDO

Quiso el azar inabolible que yo viviera de cerca las dos primeras etapas del desarrollo del cine sonoro en México: su nacimiento y su maduración. Tengo la mala conciencia de haber asistido también, aunque de más lejos, a la presente final de su muerte por vulgaridad, cursilería involuntaria y pornografía. Me dicta este remordimiento la coincidencia, con pocas horas de diferencia, de la desaparición de tres figuras claves de la populosa mitología personal que del cine mexicano me he ido formando a lo largo de los años asistido a veces de la experiencia directa y el trato con ellas: Jorge Bustos, editor de imagen, que tuvo la maestría de la discreción, que es la máxima virtud de su oficio; Lina Boytler, protagonista de la mejor toma que se ha hecho en toda la historia del cine mexicano, mientras canta "Vendo placer..." en *La mujer del puerto*, y Raúl Lavista cuya obra es entre todos los elementos que se conjugan en la realización de una película el más conocido, si no reconocido, de los que caracterizan a la masa formidable de más de 400 películas para las que compuso música a lo largo de cuarenta y cinco años de actividad en el cine.

Lo conocí personalmente hace veinticinco años, aunque ya sabía de su fama como músico de cine y director de orquesta, fama que no era menor que la de su estricta cultura y sensibilidad musicales así como su pasión insaciable por la música, de todas las cuales tuve, cuando frecuenté su casa durante muchos años, amplias pruebas, siempre adecuadamente ilustradas al piano, con la música en la mano o con alguna muestra de su riquísima colección de discos.

A lo largo de esos años pude ver como su drama se iba precisando. La derivación del cine de diversión al de "ideología" —proceso que finalmente lo ha matado— relegaba a un segundo plano, después de la demagogia ambidiestra, cualquier moción que no se hiciera en su nombre. Raúl Lavista tenía una formación como músico que



Raúl Lavista y Giuseppe Di Stefano, *ca.* 1950.

se avenía mal al compromiso folklórico o al nacionalismo de pacotilla que detestaba.

Su pasión fue la orquesta. A ella consagró sus anhelos constantes y obsesivos y también sus tareas más humildes y modestas. El cine, cuya experiencia exige que la música pase inadvertida y que sirva solamente para la ambientación dramática subjetiva, devolvió a Raúl Lavista, menguada y sometida a una rigidez cronográfica que excluía todo lirismo, la posibilidad de dirigir, aunque fuera con una finalidad ulterior ajena, su propia música, una posibilidad que la envidia profesional y el camarillismo le quitaron a raíz de una serie de conciertos en Bellas Artes que a pesar de no incluir obras mexicanas tuvieron un sonadísimo éxito y le valieron un ostracismo de los medios musicales oficiales que sumado al despojo de sus regalías del que fue víctima de su propio gremio contribuyeron a amargar los últimos años de su vida.

Así como en la música el bajo continuo crea la ilusión de la unidad y sucesión fluida de las partes, en el cine la música —compuesta cronógrafo en mano— es la solución de continuidad, el acento subjetivo, la materia sonora en que se prolonga la imagen, la substancia que colma el silencio o los puntos muertos de la acción. Mucho antes de que existiera el cine sonoro, el cine mudo reclamó la participación de la música y en la misma medida en que, desde el fondo de los milenios, la habían reclamado el Rito, la Fiesta y la Tragedia. Tocó a Raúl Lavista, entre otros muy pocos, cumplir ese requerimiento para el cine mexicano, imponiéndole con ello su sello característico más común, generalizado y memorable: la música de fondo.

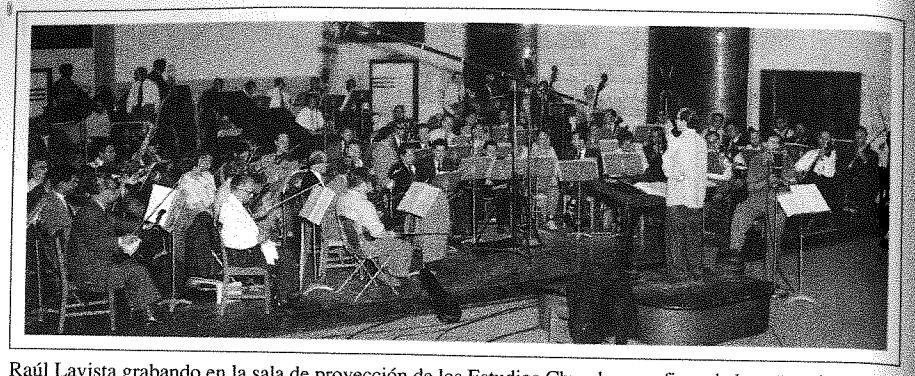
Publicado originalmente en *La letra y la imagen*, semanario cultural de *El Universal*, noviembre 23 de 1980, México, D.F.

MÚSICA DE ACOMPAÑAMIENTO

JOSÉ DE LA COLINA

Iniciada, según la *Enciclopedia de México*, a los doce años de edad y en un concierto en el que incluyó composiciones suyas, la carrera musical de Raúl Lavista pasa por una serie de títulos como *Estampas*, *Tríptico pianístico*, *Rosenda*, *Tuna muerta* y los de otras obras que representan su labor creadora personal, para la sala de conciertos y el disco. Para que esa obra sea valorada justamente antes tendría que ser escuetamente oída, pero en vano la buscaremos, hoy, en los programas de las salas musicales, en los discos, en las casettes, en las emisiones radiofónicas. El "ninguneo", esa atroz tradición de nuestra vida cultural, se ha ensañado en Lavista como en pocos. Esperamos que no prevalezca ahora que debemos lamentar la desaparición de este artista, este hombre fino, tan presente en la memoria de quien esto escribe por una sola tarde de trato en su casa, una tarde en que no pudo faltar la envolvente música de Wagner como última y densa poderosa oleada romántica, ni el estilo de conversación cordial y culta de Don Raúl.

El quehacer musical de Lavista en el cine mexicano viene desde los tiempos de una película artísticamente ambiciosa como *Dos monjes* (1934), experimento de fusión entre el expresionismo del cine mudo alemán y los primeros avances de la dramaturgia audiovisual, y llega hasta las películas de los jóvenes cineastas actuales. Un largo camino profesional que enlaza la cantidad, según me asegura Paulina Lavista, de cuatrocientas películas. Es de temer que el cine, considerado estrictamente como industria, haya arrebatado a Lavista el tiempo que podría haber dedicado a la prosecución de su música personal. Pero aun dentro de ese trabajo, al que dio su leal colaboración, no podemos menos de tomar en cuenta algunos hitos. Un buen número de las películas que por su ambición y sus logros han marcado el itinerario del cine mexicano tienen su música de fondo o de acompañamiento rubricada por



Raúl Lavista grabando en la sala de proyección de los Estudios Churubusco, fines de los años cincuenta.

el saber y el talento de Lavista. No en balde éste trabajó para toda la plana mayor de nuestros cineastas, desde Bustillo Oro a Buñuel, desde los reconocidos veteranos a los cachorros y las esperanzas incipientes. Recordaré sólo algunos títulos: *¡Ay qué tiempos señor don Simón*, *Historia de un gran amor*, *Distinto amanecer*, *La otra*, *Rosenda*, *Los tres huastecos*, *Hay lugar para dos*, *San Felipe de Jesús*, *Susana carne y demonio*, *Muchachas de uniforme*, *El bruto*, *Abismos de pasión*, *El río y la muerte*, *La escondida*, *El esqueleto de la señora Morales*, *Macario*, *La sombra del caudillo*, *Los hermanos del hierro*, *Animas Trujano*, *Tarahumara*, *Simón del desierto*, *Amor, amor amor*, *El viento distante*, *La soldadera*, *Los días de amor*, *Cuartelazo* (citadas en orden cronológico). El prodigioso oficio de Lavista, su cabal comprensión en cada momento del arte de acompañar a las imágenes cinematográficas, le permitieron no sólo amoldarse humildemente a las necesidades expresivas de cada película, esto es: apoyar tramas, gestos, ambientes, sino además conseguir momentos puramente musicales que en algunos casos eran lo más memorable de la película misma. Los conceptos generalmente contradictorios de ductilidad y personalidad estuvieron bien equilibrados en esa música de acompañamiento de las imágenes. Hablando por sí mismo, pero quizá en consonancia con más de una generación de cinéfilos, recuerdo la calidad de ambientación que Lavista añadía a películas como *Distinto amanecer*, que predomina por la visión de las grises albas citadinas; como *Rosenda* y su moroso tiempo provinciano; como *Los tres huastecos* y sus virtuosísticos sones vivaces en el violín; como en *El bruto* y el impulso violento de su música; como *Simón del desierto* y aquel coro de peregrinos con su inequívoco tono medieval. Lavista sirvió inmejorablemente al cine que lo arrebataba a su obra propia. Y por escasa que ésta era en cantidad, ha llegado, aunque tarde, el tiempo de esa obra propia sea conocida y reconocida.

Aparecido originalmente en *Publicación de la Cineteca Nacional*, diciembre de 1980, México, D.F.

RAÚL LAVISTA
FILMOGRAFÍA

1934 *Dos monjes*, de Juan Bustillo Oro

1936 *Judas*, de Manuel R. Ojeda

1937 *A la orilla de un palmar*, de Raphael J. Sevilla
Guadalupe la Chinaca, de Raphael J. Sevilla

1938 *Pescadores de perlas (Sol de Gloria)*, de Guillermo Calles
La virgen de la sierra, de Guillermo Calles
El circo trágico, de Manuel R. Ojeda
Luna criolla, de Raphael J. Sevilla
La rosa de Xochimilco, de Carlos Vejar
Una luz en mi camino, de José Bhor

1939 *La canción del huérfano*, de Manuel R. Ojeda
El muerto murió, de Alejandro Galindo
El fantasma de medianoche, de Raphael J. Sevilla
Corazón de niño, de Alejandro Galindo
Borrasca humana, de José Bohr
Viviré otra vez, de Roberto Rodríguez
Odio, de William Rowland
El secreto de la monja, de Raphael J. Sevilla

1940 *El Insurgente*, de Raphael J. Sevilla
Ahí está el detalle, de Juan Bustillo Oro

1941 *El hijo de Cruz Diablo*, de Vicente Oroná
El rápido de las 9.15, de Alejandro Galindo
¡Ay que tiempos, señor don Simón!, de Julio Bracho
La casa del rencor, de Gilberto Martínez Solares
¿Quién te quiere a ti?, de Rolando Aguilar
La gallina clueca, de Fernando de Fuentes
El conde de Montecristo, de Chano Urueta

1942 *La última aventura de Chaflán*, de Manuel R. Ojeda
Mi Lupe y mi caballo, de Duquesa Olga y Carlos Toussaint
Tu mujer es la mía, de Rafael E. Portas
Historia de un gran amor, de Julio Bracho
El verdugo de Sevilla, de Fernando Soler
Cinco fueron escogidos, de Herbert Kline
Qué hombre tan simpático, de Fernando Soler

1943 *Morenita clara*, de Joselito Rodríguez
Arriba las mujeres, de Carlos Orellana
Distinto Amanecer, de Julio Bracho
Divorciadas, de Alejandro Galindo
Mexicanos al grito de guerra, de Álvaro Gálvez y Fuentes
Tribunal de Justicia, de Alejandro Galindo
Murallas de pasión, de Victor Urruchua

1944 *Como todas las madres*, de Fernando Soler
La sombra de Chucho el Roto, de Alejandro Galindo
Crepúsculo, de Julio Bracho
Bugambilia, de Emilio Fernández

1945 *Cuando lloran los valientes*, de Ismael Rodríguez
El Monje blanco, de Julio Bracho
Flor de durazno, de Miguel Zacarías

Lo que va de ayer a hoy, de Juan Bustillo Oro
Mujer contra mujer, de William Rowland

1946 *La mujer de todos*, de Julio Bracho
Su última aventura, de Gilberto Martínez Solares
La otra, de Roberto Gavaldón
Ya tengo a mi hijo, de Ismael Rodríguez
Los que volvieron, de Alejandro Galindo
Todo un caballero, de Miguel M. Delgado

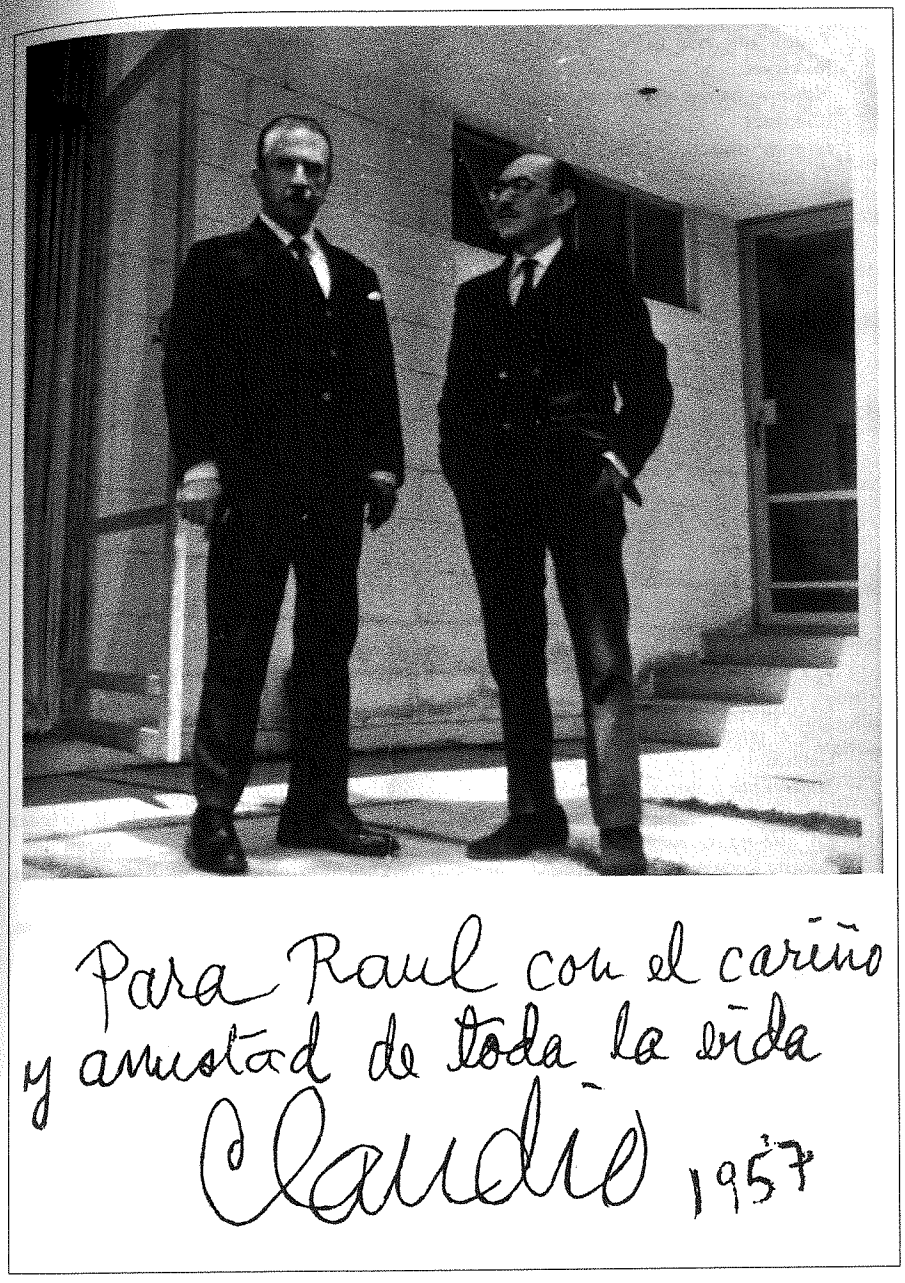
1947 *Hermoso ideal*, de Alejandro Galindo
Dos de la vida airada, de Juan Bustillo Oro
Fíjate que suave, de Juan Bustillo Oro
Nocturno de Amor, de Emilio Gómez Muriel

1948 *Zorina*, de Juan J. Ortega
Los tres huastecos, de Ismael Rodríguez
Rosenda, de Julio Bracho
Esquina bajan, de Alejandro Galindo
El gallero, de Emilio Gómez Muriel
Angelitos negros, de Joselito Rodríguez
Una familia de tantas, de Alejandro Galindo
Cuando los padres se quedan solos, de Juan Bustillo Oro
El dolor de los hijos, de Miguel Zacarías
La danza del velo, de Alfredo B. Crevenna
Sofía (película norteamericana), de John Reinhardt
Hay lugar para dos de Alejandro Galindo

1949 *Tierra muerta*, de Vicente Oroná
De tequila su mezcal, de Carlos Toussaint
San Felipe de Jesús, de Julio Bracho
El seminarista, de Roberto Rodríguez
El sol sale para todos, de Víctor Urruchua
Confidencias de un ruletero, de Alejandro Galindo
La mujer que yo perdí, de Roberto Rodríguez
El rencor de la tierra, de Alfredo B. Crevenna
La oveja negra (No desearás a la mujer de tu hijo), de Ismael Rodríguez
Las joyas del pecado, de Alfredo B. Crevenna
No desearás la mujer de tu hijo, de Ismael Rodríguez

1950 *Sobre las olas*, de Ismael Rodríguez
El hombre sin rostro, de Juan Bustillo Oro
Las dos huerfanitas, de Roberto Rodríguez
La loca de la casa, de Juan Bustillo Oro
Los hijos de la calle, de Roberto Rodríguez
Por la puerta falsa, de Fernando de Fuentes
La hija de la otra, de Vicente Oroná
Susana, carne o demonio, de Luis Buñuel
Casa de vecindad, de Juan Bustillo Oro
Hijos de la oscuridad, de Rafael E. Portas
En la palma de tu mano, de Roberto Gavaldón
Muchachas de uniforme, de Alfredo B. Crevenna
El bombero atómico, de Miguel M. Delgado
Crimen y castigo, de Fernando de Fuentes
Las mujeres de mi general, de Ismael Rodríguez
A T M, de Ismael Rodríguez
Qué te ha dado esa mujer, de Ismael Rodríguez
María de Montecristo, de Luis César Amador

1951 *Corazón de Arrabal*, de
Cárcel de mujeres, de Miguel M. Delgado



Claudio Arrau y Raúl Lavista.

Una mujer sin amor, de Luis Buñuel
Todos son mis hijos, de Roberto Rodríguez
Mátenme porque me muero, de Ismael Rodríguez
La noche avanza, de Roberto Gavaldón
Te sigo esperando, de Tito Davison
Si yo fuera diputado, de Miguel M. Delgado
Mamá nos quita los novios, de Roberto Rodríguez
La ausente, de Julio Bracho
El derecho de nacer, de Zacarías Gómez Urquiza

1952 *La mujer que tu quieres*, de Emilio Gómez Muriel
Prefiero a tu papá, de Roberto Rodríguez
El bruto, de Luis Buñuel
Rostros olvidados, de Julio Bracho
Son Alegría, de Tito Davison
Una calle entre tú y yo, de Roberto Rodríguez
El señor fotógrafo, de Miguel M. Delgado
La cobarde, de Julio Bracho
Por el mismo camino, de Alejandro Galindo
Mujeres que trabajan, de Julio Bracho

1953 *Lo que no se puede perdonar*, de Roberto Rodríguez
Las infieles, de Alejandro Galindo
Retorno a la juventud, de Juan Bustillo Oro
Romance de fieras, de Ismael Rodríguez
Abismos de pasión, de Luis Buñuel
Tehuantepec, de Miguel Contreras Torres
El niño y la niebla, de Roberto Gavaldón
El valor de vivir, de Tito Davison
Borrasca en las almas, de Ismael Rodríguez
Caballero a la medida, de Miguel M. Delgado
La duda, de Alejandro Galindo

1954 *La gitana blanca*, de Miguel M. Delgado
El río y la muerte, de Luis Buñuel
El joven Juárez, de Emilio Gómez Muriel
La bruja, de Chano Urueta
Y mañana serán mujeres, de Alejandro Galindo
Historia de un marido infiel, de Alejandro Galindo
El asesino X, de Juan Bustillo Oro
El monstruo de la montaña blanca o *Beast of Hollow Mountain* (antes *La bestia de la montaña*), de Edward Nassour (Mex-Usa)
Veracruz, de Robert Aldrich (United Artits)

1955 *El rey de México*, de Rafael Baledón
El medallón del crimen, de Juan Bustillo Oro
Tres melodías de amor, de Alejandro Galindo
Ultraje de amor, de Rafael Portillo
Del brazo y por la calle, de Juan Bustillo Oro
Sublime melodía, de Tulio Demicheli
Chilam Balam, de Íñigo Martino
La Escondida, de Roberto Gavaldón
Feliz Año, amor mío, de Tulio Demicheli
Daniel Boone Trail Blazer, de Albert C. Gannaway e Ismael Rodríguez (norteamericana)
The Big Boodle, de Richard Wilson (norteamericana)
El magnífico matador, (norteamericana, grabada en Hollywood)

1956 *Los amantes*, de Benito Alazraki
Tizoc, de Ismael Rodríguez
El bolero de Raquel, de Miguel M. Delgado
Tierra de hombres, de Ismael Rodríguez
Cuando México canta, de Julián Soler

1957 *Donde las dan las toman*, de Juan Bustillo Oro
Mi esposa me comprende, de Julián Soler

El gran premio (antes *El premio de los 64,000 pesos* o *El gran sorteo*), de Carlos Orellana
Ladrones de niños, de Benito Alazraki
El Zarco, de Miguel M. Delgado
Pulgarcito, de René Cardona
La sonrisa de la virgen, de Roberto Rodríguez
Así era Pancho Villa, de Ismael Rodríguez

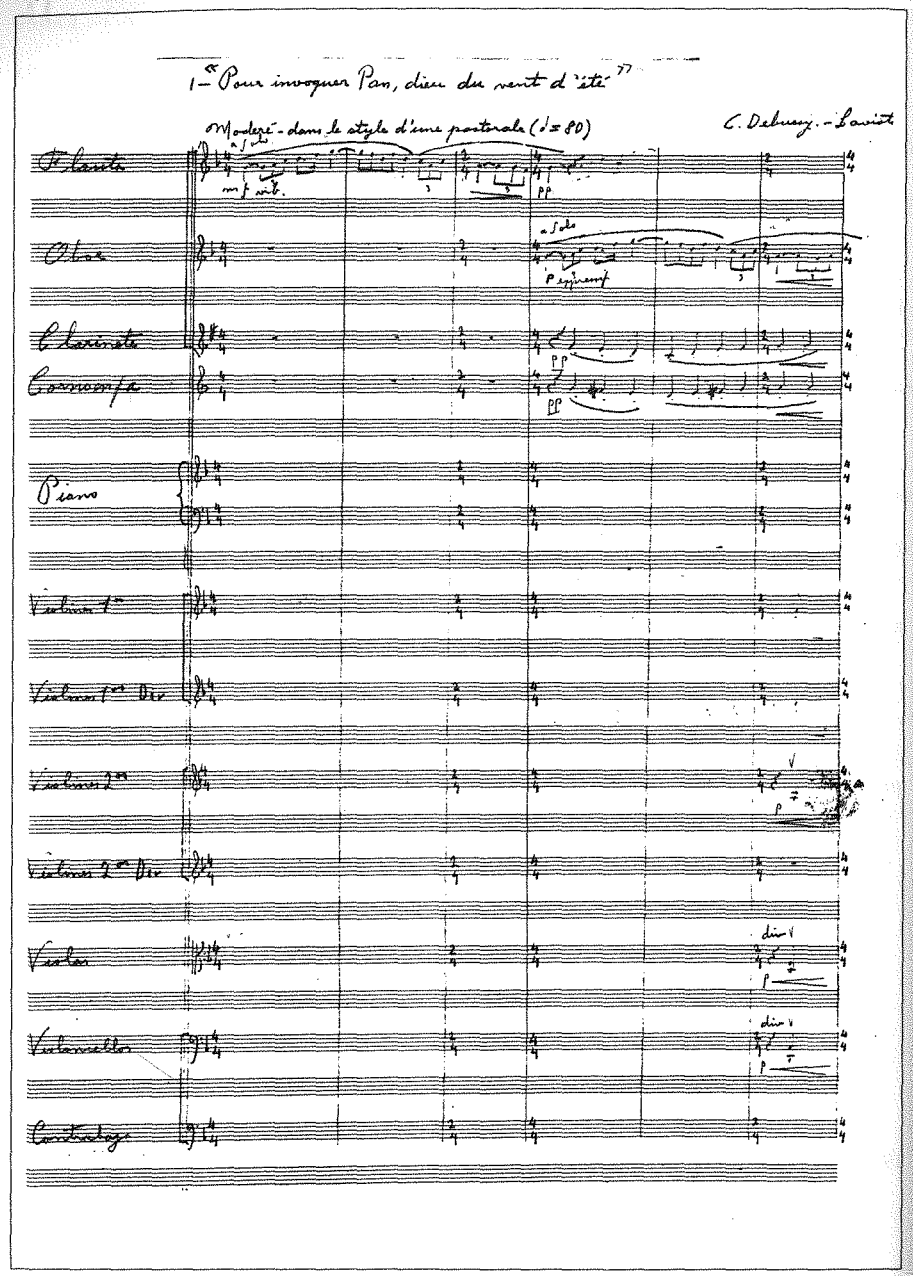
1958 *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, de Ismael Rodríguez
El Jinete Solitario, de Rafael Baledón
Impaciencia del corazón, de Tito Davison
El Jinete Solitario en el Valle de los Desaparecidos, de Rafael Baledón
El Jinete Solitario en el Valle de los Buitres, de Rafael Baledón
El hombre que me gusta, de Tulio Demicheli
Sube y baja, de Miguel M. Delgado
Isla para dos, de Tito Davison
Infierno de almas, de Benito Alazraki
La Cucaracha, de Ismael Rodríguez
Sed de amor, de Alfonso Corona Blake
Enchanted Island, de Allan Dwan (WB)

1959 *La Valentina*, de Rogelio González
Yo pecador, de Alfonso Corona Blake
El último mexicano, de Juan Bustillo Oro
Cada quien su vida, de Julio Bracho
El esqueleto de la señora Morales, de Rogelio González
Macario, de Roberto Gavaldón
La diligencia de la muerte, de Rogelio González
El Gato, de Miguel M. Delgado
Calibre 44, de Julián Soler
Los resbalosos, de Miguel M. Delgado

1960 *La sombra del caudillo*, de Julio Bracho
For the Love of Mike (The Golden Touch) (FOX), de George Sherman
El violetero, de Gilberto Martínez Solares
Mi guitarra y mi caballo, de Carlos Toussaint
El conquistador de la Luna, de Rogelio A. González
Ojos tapatíos, de Gilberto Martínez Solares
Nuestros odiosos maridos, de Humberto Gómez Landero
Caperucita y Pulgarcito, de Roberto Rodríquez
Bonitas las tapatías, de Humberto Gómez Landero
El padre Pistolas, de Julián Soler

1961 *Los hermanos Del Hierro*, de Ismael Rodríguez
Y Dios la llamó Tierra, de Carlos Toussaint
Rosa Blanca, de Roberto Gavaldón
Siempre hay un mañana (La vida del padre Lambert antes *Juventud sin dios)*, de Miguel Morayta
El Santo contra los zombies, de Benito Alazraki
Escuela de valientes, de Julián Soler
Los valientes no mueren (antes *Para morir iguales*), de Gilberto Martínez Solares
¡Viva Chihuahua!, de Gilberto Martínez Solares
Animas Trujano, de Ismael Rodríguez
Pecado, de Alfonso Corona Blake
Baile de graduación, de Carlos Toussaint

1962 *La Bandida*, de Roberto Rodríguez
El lobo blanco, de Jaime Salvador
El ángel exterminador, de Luis Buñuel
La divina garza, de Humberto Gómez Landeros
El cielo y la tierra, de Alfonso Corona Blake
Corazón de niño, de Julio Bracho (2nd. versión)
Días de otoño, de Roberto Gavaldón
El santo vs. las mujeres vampiro, de Alfonso Corona Blake



Primera página manuscrita de la orquestación realizada por Raúl Lavista del primero de *Seis epígrafes antiguos* de Debussy.

1963 *El hombre de papel*, de Ismael Rodríguez
Dile que la quiero, de Fernando Cortés
Santo en el museo de cera, de Alfonso Corona Blake
Una cara para escapar, de Robert Gordon
Nido de águilas, de Vicente Oroná

1964 *El padrecito*, de Miguel M. Delgado
Un gallo con espolones, de Zacarías Gómez Urquiza
Los hijos que yo soñé, de Roberto Gavaldón
El pozo, de Raúl de Anda
Yo, el valiente, de Alfonso Corona Blake
La recta final, de Carlos Enrique Taboada
El tragabalas, de Rafael Baledón
Aventura al centro de la tierra, de Alfredo B. Crevenna
La loba, de Rafael Baledón
Alias El Rata, de Rogelio A. González
Audaz y bravero, de Alfonso Corona Blake
Cada voz lleva su angustia, de Julio Bracho
Me ha gustado un hombre, de Gilberto Martínez Solares
Simón del desierto, de Luis Buñuel
Jabuka (no aparece el director en el libro de Emilio García Riera)
Mar sangriento (La gaviota roja), de Rafael Portillo

1965 *Viento distante*, 3 cuentos: *En el parque hondo*, de Salomón Laiter
Tarde de agosto, de Manuel Michel
Encuentro, de Sergio Véjar
El señor doctor, de Miguel M. Delgado
Cada quien su lucha, de Gilberto Martínez Solares
Sí quiero, de Raúl de Anda
Pacto de sangre, de Juan J. Ortega

1965 *Sangre en el río Bravo* (antes *El vagabundo* o *Río Bravo*), de Roberto Rodríguez
Dos meseros majaderos, de Gilberto Martínez Solares
Que hombre tan sin embargo, de Julián Soler (en el extranjero *El fabuloso vagabundo*)
Solo de noche vienes, de Sergio Véjar

1966 *La soldadera*, de José Boñalos
Amor a ritmo de GoGo, de Miguel M. Delgado
La batalla de los pasteles, de Agustín P. Delgado
Adios cuñado, de Rogelio A. González
Los años verdes, de Jaime Salvador
Autopsia de un fantasma, de Ismael Rodríguez
Un par de robachicos, de René Cardona Jr.
Dos pintores pintorescos, de René Cardona Jr.
Amor en las nubes, de Manuel Zeceña Diéguez (producción mexicano-guatemalteca)

(Los datos anteriores fueron tomados de los cuadernos de Raúl Lavista y de la *Historia documental del cine mexicano*, de Emilio García Riera)

1967 (Datos sacados directamente de los cuadernos de Raúl Lavista a partir de este año; se incluyen sólo los nombres de algunos directores)

Arruza
No hay cruces en el mar, de Julián Soler
Hasta el viento tiene miedo
Andante, de Julio Bracho
L.S.D. el viaje (Un viaje largo hacia la muerte), de José María Fernández Unsaín
Ensayo de una noche de bodas

1968 *Crónica de un cobarde*, de Alejandro Galindo

Tres noches de locura
Trinchera (La trinchera o *Atrapados)*
Machuchal
El libro de piedra
Los cuentos debajo de la cama
La guerra de las monjas

1969 *Robinson Crusoe*
Las bestias salvajes
Los amores de Satanás
Rubí
Rosy

1970 *Las chicas malas del padre Mendoza*
Dos esposas en mi cama
Fallaste corazón
La sangre enemiga
Los días del amor

1971 *La noche de los mil gatos*
El deseo de otoño
¡Cómo hay gente sinvergüenza!
La inocente
Peluquero de señoras
Doña macabra, de Roberto Gavaldón
Mi niño Tizoc, de Ismael Rodríguez

1972 *Masajista de señoras*
Un pirata de doce años

1972 *Eva y Darío*
Nosotros los feos
Viento salvaje
¿De qué color es el viento?
Carne de horca

1973 *San Simón de los Magueyes*
La invasión de los muertos
La isla de la desesperación
La disputa
Las víboras cambian de piel
El juicio de Martín Cortés
Sangre derramada
Llanto, risas y nocaut

1974 *La isla de los hombres solos*
Ante el cadáver de un líder
La trenza
Mi caballo
Jaula de cobardes o *Rapiña*

1975 *El pequeño Robin Hood*
Más negro que la noche
Y la mujer hizo al hombre
Viaje fantástico en globo
Los sobrevivientes de los Andes

1976 *El hombre de los hongos*
El simio blanco
Los hermanos del viento, de Alberto Bojórquez
Cuartelazo, de Alberto Isaac
El látigo negro
Cuatro dedos (4 dedos)
Prisión de mujeres

1977 *Pura sangre*
La güera Rodríguez, de Felipe Cazals
Nuevo mundo
Luz y Sonido (para Banamex)
Llovizna, de Sergio Alhovich
Látigo, recta (¿secta?)

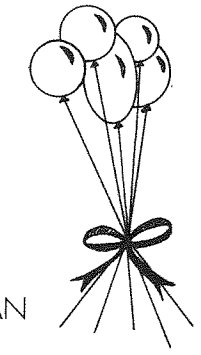
1978 *La guerra santa*
Adriana del Río, actriz, de Alberto Bojórquez
El cortado

1979 *El fantasma del Lago*
Ese infierno tan temido por todos
Palenque sangriento
Bandera rota, de Ignacio Retes

1980 *Johny Chicano*

1994 *Así era Pedro Infante*, de Ismael Rodríguez (Póstuma)

IN MEMORIAM ANTON BRUCKNER (1824-1896)

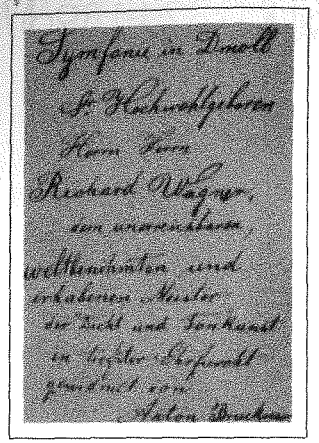


JUAN ARTURO BRENNAN

De cómo un rústico campesino austriaco se convirtió en un compositor trascendente.

Aficionados como somos a las efemérides y los centenarios, hemos tenido que esperar la llegada de 1996 para recordar los cien años de la muerte de Anton Bruckner, un compositor cuyo tiempo, a diferencia de Mahler, aún no ha llegado. Al momento de preparar este texto, es muy poco, casi nada lo que ha hecho nuestra comunidad musical en memoria de este buen hombre y mejor compositor. Ojalá esto cambie antes de que el año termine y que la música de Bruckner ocupe un lugar destacado en nuestras programaciones sinfónicas y corales. Si ocurre será, sin duda, para nuestro beneficio, porque a Bruckner ya le importa muy poco.

Mucho se ha dicho respecto a la dificultad de asimilar la música de Bruckner (sobre todo sus portentosas sinfonías) por causa de su densidad orquestal y su duración. Flojo pretexto: hay numerosas músicas más ligeras y breves que son realmente insoportables a pesar de su fama. Quizá sea más acertado decir que el impacto de Bruckner no ha sido calibrado como debiera por su cercanía (que no paralelismo) con la figura de Mahler. Se equivocan quienes han intentado convertirlos en una especie de dúo dinámico del romanticismo tardío; basta revisar sus biografías y escuchar sus obras para encontrar muchas más diferencias que afinidades. Uno de los mayores atractivos de Bruckner, precisamente, radica en que no es Mahler. Al intenso, dubitativo, culto y angustiado Mahler se opone la figura de un hombre sencillo de estirpe campesina, imbuido por una fe católica simple y sin conflictos, honesto y trabajador, desconocedor y despreocupado de la revolución intelectual que estallaba a su alrededor en la Viena del fin del siglo XIX. Muy a su manera, Bruckner también fue un hombre lleno de obsesiones: la de hacerse examinar y aprobar por sus superiores, la de coleccionar títulos, diplomas y reconocimientos, la de llevar cuentas precisas de



Dedicatoria de la Tercera Sinfonía de Bruckner a Wagner.

sus oraciones cotidianas, la de llenar interminables cuadernos con exhaustivos ejercicios de contrapunto, la de contar faroles, veletas y picaportes, la de proponer frustrados matrimonios a jovencitas que podrían ser sus nietas, la de acercarse a la muerte a través de observar de cerca diversos cadáveres ilustres, la de revisar sus obras una y otra vez. Por si todo ello, junto con su inocente personalidad rural, no hubiera sido suficiente para dificultarle la vida en Viena, a Bruckner se le ocurrió convertirse en el más ferviente admirador de Wagner, al grado de la abyección, lo que le acarreó la enemistad del poderoso crítico Eduard Hanslick y de la camarilla que apoyaba a Brahms. Pero finalmente, más allá de la anécdota y la política, lo que nos queda de Bruckner es un legado musical que por su nobleza, poder y profundidad emotiva parece contradecir cabalmente los hitos de su biografía y los rasgos de su personalidad. Va pues, como introducción al maravilloso mundo sonoro bruckneriano, una cronología resumida.

—1824. Nace Joseph Anton Bruckner Helm en el pequeño pueblo de Ansfelden, el mayor de once hermanos. (Estoy seguro que mi profundo amor por la música de Bruckner nada tiene que ver con la coincidencia de iniciales.)

—1830. Inicia su educación musical con su padre.

—1835. Es enviado a Hörsching, cerca de Linz, a estudiar con su primo y padrino, J.B. Weiss.

—1836. Estudia órgano y composición con Weiss, y realiza sus primeras composiciones.

—1837. Muere su padre.

—1838. Es miembro del coro del monasterio agustino de San Florian. Estudia con Gruber, Kattinger y Bogner.

—1840. Presenta y aprueba el examen para convertirse en maestro de escuela asistente. Va a Linz a seguir sus estudios. Toma clases de teoría con Dürrnberger.

—1841. Es nombrado profesor asistente en Windhaag. Toca el violín en una banda rural. Compone su primera misa.

—1843. Es trasladado a una escuela en Kronstorf. Estudia órgano con Zenetti.

—1845. Presenta y aprueba el examen para ascender a profesor titular. Es nombrado profesor y organista asistente en San Florian. Comienza a destacar como gran improvisador al órgano.



Anton Bruckner, *ca.* 1868.

—1849. Compone y estrena su *Requiem.*

—1851. Primer viaje a Viena.

—1853. Hace solicitud para un puesto en la burocracia, y es rechazado.

—1855. Aprueba otro examen en Linz y se convierte en maestro de estudios superiores. Organista titular en San Florian. Comienza sus estudios de armonía con Sechter. Gana el concurso preliminar para el puesto de organista en la Catedral de Linz. Nombrado organista temporal de este templo.

—1856. Gana el concurso titular y es nombrado organista principal en Linz. Termina su asociación con San Florian.

—1858. Estudios de contrapunto con Sechter.

—1861. Estudios de forma y orquestación con Kitzler en Linz.

—1862. Cuarteto de cuerdas.

—1863. Compone su primera sinfonía, conocida como *Sinfonía de estudio*. Su primer contacto con la música de Wagner: escucha *Tannhäuser* en Viena.

—1864. Su primera obra maestra: la Misa en re menor.

—1865. Asiste al estreno de *Tristán e Isolda* en Munich. Conoce a Wagner, Büllow, Berlioz y Liszt. Comienza su Sinfonía No. 1.

—1866. Escucha por vez primera la Sinfonía No. 9 de Beethoven.

—1867. Primer colapso nervioso.

—1868. Es nombrado profesor de contrapunto y órgano en el Conservatorio de Viena, como sucesor de Sechter. Nombrado organista interino en la capilla imperial de Viena.

—1869. Primera gira al extranjero como organista. Gran éxito en Francia. Conoce a Franck y Saint-Saëns.

—1871. Otra exitosa gira como organista, en el Albert Hall de Londres.

—1873. Wagner acepta la dedicatoria de su Sinfonía No. 3 en Bayreuth.

—1874. La Filarmónica de Viena rehusa tocar sus Sinfonías No. 2 y No. 3. Termina la Sinfonía No. 4.

—1875. Conferencista en la Universidad de Viena, en armonía y contrapunto.

—1876. Escucha la *Tetralogía* en Bayreuth.

—1877. Fracaso como director en el estreno de su Sinfonía No. 3. Inicio de la amistad con Mahler.

—1879. Quinteto de cuerdas.

—1883. Sinfonía No. 7.

—1884. *Te Deum.*

—1886. Inicio de la Sinfonía No. 9.

—1890. Deterioro progresivo de la salud.

—1891. Se retira del Conservatorio de Viena. Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Viena.

—1892. Última visita a Bayreuth. Abandona la capilla imperial.

—1893. Escribe su testamento. Miembro honorario de la Sociedad de Amigos de la Música en Viena.

—1894. Viaje a Berlín con Hugo Wolf para ejecuciones de la Sinfonía No. 7, el *Te Deum* y el Quinteto de cuerdas. Última conferencia en la Universidad de Viena. Termina tres movimientos de la Sinfonía No. 9.

—1895. Trabajo esporádico en el *finale* de la Sinfonía No. 9.

—1896. Asiste por última vez a una ejecución de su música en Viena: *Te Deum.* Muere el 11 de octubre. Funeral el 14 de octubre. Sus restos son trasladados más tarde a San Florian, debajo de cuyo órgano reposan hasta la fecha.

Cualquier recuerdo de Bruckner a través de una mínima cronología debe acompañarse, por fuerza, de la música misma. He aquí, a título personal, algunas recomendaciones para acercarse al humilde profesor de escuela a través de sus obras.

—Lo básico del pensamiento musical de Bruckner se encuentra condensado en sus once sinfonías: las nueve numeradas convencionalmente, más la llamada No. 0, más la *Sinfonía de estudio*. Existe incluso una versión completa de la Sinfonía No. 9, cuyo *finale* fue terminado por William Carragan a partir de los bosquejos de Bruckner. (Existe otra versión del *finale*, realizada por dos músicos italianos). Si once sinfonías son demasiadas, recomiendo las Nos. 1, 3, 4, 7 y 9 para empezar. Jochum, Neumann, Haitink y Karajan son buenos intérpretes para comenzar una exploración bruckneriana básica.

—La otra faceta fundamental de Bruckner se encuentra en su espléndida música sacra. En este rubro destacan sobre todo sus tres grandes misas (re, mi y fa menor), el *Requiem*, el *Te Deum* y el Salmo 150. Muy bellos son también sus motetes, muestra inequívoca de la maestría de Bruckner en formas pequeñas. Entre ellos recomiendo *Locus iste*, *Tantum ergo* (dos versiones), *Os justi*, *Vexilla regis*, *Ecce sacerdos*, *Ave María* (dos versiones), *Salvum fac populum*, *Virga Jesse floruit.*

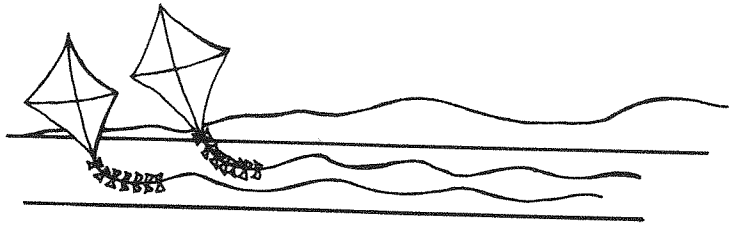
—Sólo dos obras importantes compuso Bruckner en el ámbito de la música de cámara, y ambas son realmente buenas: un cuarteto y un quinteto de cuerdas.

—Además de algunas cantatas, Bruckner escribió un buen número de piezas para coro masculino con acompañamiento instrumental diverso. Entre ellas, dos merecen la pena de ser escuchadas: *Germanenzug* y *Helgoland.*

—Y para quienes quieran ir más allá de lo básico, recientemente se han editado sendos discos compactos con la escasa pero interesante producción de Bruckner para órgano y para piano.

A manera de corolario: sería una buena idea tener música de Bruckner todos los años. Si la sordera colectiva no lo permite, al menos aprovechemos este 1996, porque nuestra siguiente oportunidad llegará hasta el año 2024.

CUARTETO *HELIKOPTER* DE STOCKHAUSEN



JUAN MARÍA SOLARE

A bordo de cuatro helicópteros, el cuarteto Arditti estrenó en Amsterdam una obra del compositor alemán.

Cierta noche de 1992, Karlheinz Stockhausen soñó con cuatro helicópteros en vuelo, con sendos músicos a bordo: "Yo estaba encima de los helicópteros, en el aire. No puedo recordar si yo tenía cuerpo, pero vi a los cuatro intérpretes en los helicópteros. Los vi tocar y los oí." Al despertar, anotó el sueño inmediatamente e hizo algunos bocetos, pero no contó a nadie el hecho y conservó "todas estas cosas en su corazón".

Cuando el violinista inglés Irvinne Arditti le sugirió por enésima vez que escribiera algo para su cuarteto de cuerdas (especializado en música de la más absoluta vanguardia), Stockhausen reaccionó como otras tantas veces: *"Jamás mientras viva"*. Porque para él —hasta ese momento— el cuarteto de cuerdas era un género vetusto, característico del siglo XVIII. Pero luego recordó aquel sueño. "¿Aceptarían tocar en un helicóptero? —En el lugar que usted quiera".

Así que a principios de julio de 1995, durante el Festival de Holanda, los cuatro músicos (Irvinne Arditti y Graeme Jennings, violines, Garth Knox, viola, y Rohan de Saram, violoncello) se treparon a sus respectivos helicópteros Alouette III, de fabricación francesa, pilotados por los "Grasshoppers" ("langostas", cierta unidad de la Real Fuerza Aérea Holandesa especializada en vuelo acrobático) y se remontaron a 2000 pies (610 metros). Cada uno empezó a tocar, sin ser oído ni visto por los demás del cuarteto. Sólo una "click-track" (es como la grabación de un metrónomo) garantizaba la coordinación de las cuatro partes.

El público en la Westergasfabrik (una antigua fábrica reconvertida en auditorio), vivió un espectáculo hasta la fecha desconocido: veía a los músicos por televisión, en cuatro monitores situados como un cuarteto de cuerdas; un micrófono de contacto en el puente de cada instrumento tomaba su sonido, un segundo micrófono registraba lo que el ejecutante decía, recitaba o cantaba, y un tercer micrófono en el exterior de la cabina transmitía el ruido del rotor. "Es una idea increíble, asombrosa. Nadie más hubiera podido imaginar algo así. Va más allá de cualquier concepto de lo que conocemos como arte" según Arditti. "Cuando se comprende la conexión entre los sonidos de los helicópteros y la música, resulta una obra muy interesante." También los pilotos tienen aquí un papel melódico, variando la velocidad de la máquina (y en consecuencia la altura de su sonido).



Stockhausen dirigiendo.

Siguiendo la partitura (escrita con cuatro colores), después de veinticinco minutos las máquinas aterrizaron, los músicos y los pilotos se presentaron y se desarrolló un intercambio de preguntas y respuestas con el público, como en una conferencia de prensa. Y esto cada dos horas, tres veces seguidas.

"Stockhausen siempre se interesó por la distribución del sonido en el espacio. Desde 'Gruppen' para tres orquestas, de los años sesenta, donde el movimiento del sonido es decisivo. Pero creo que es la primera vez que músicos en vivo se trasladan por el espacio" comentó Arditti, entusiasta de Stockhausen desde su adolescencia.

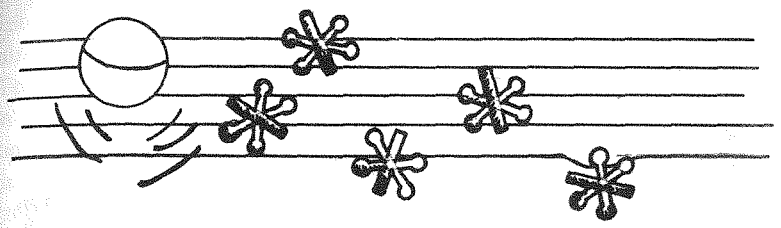
El impacto visual es enorme, aunque si fuera esto lo único que sustentara la obra, *Helikopter* no pasaría de ser una payasada u otro alarde de megalomanía (cosa esperable de Stockhausen). No obstante, un principio estético fundamental de esta pieza es que el rotor produce un sonido ritmado que varía en timbre y *tempo* según la velocidad de giro. Ergo, tal sonido es controlable. Y entre este mundo sonoro y el musical, Stockhausen halló un elemento común: el trémolo.

Esto le dio suficiente impulso para llenar la partitura con todas las variantes imaginables del mismo material básico: trémolos glissando cuyas notas inicial y final, sus velocidades, duraciones e intensidades surgen de la que él llama "superfórmula" del ciclo de siete óperas *Licht* (luz), heptalogía sobre los días de la semana que compone desde 1977. *Helikopter* será integrada a *Mittwoch aus Licht* (miércoles de luz), en proceso de composición. (En ella se oirán literalmente músicas desde otros espacios: algunos cantantes estarán ubicados en un lugar distinto del ámbito de audición, incluso en otra ciudad.)

Dado que la cabina de los helicópteros es de vidrio, las cámaras de televisión que registraban el estreno captaban también el puerto de Amsterdam, la ciudad y ocasionalmente a los otros helicópteros. Para Arditti fue "una experiencia maravillosa, aunque distrayente, porque uno quiere mirar todo el tiempo por la ventanilla y no la partitura".

En realidad, fue el Festival de Salzburgo el que había comisionado la obra a Stockhausen, pero debió anular su estreno en julio del año pasado por "razones técnicas": hubo quejas de protectores del medio ambiente, por la contaminación del aire. "Lástima. Tocar una obra así en el corazón de un festival de música clásica tan prestigioso como ése hubiera sido lo último", lamentó Arditti. "Pero gracias a Dios por los holandeses, que son gente lo suficientemente abierta y deseaban emprender este proyecto".

TORU TAKEMITSU (1930-1996)



JUAN ARTURO BRENNAN

Por razones fáciles de comprender, el panteón de los grandes compositores es una cofradía básicamente europea, a la que con grandes esfuerzos pudieran tener acceso, quizá, algunos compositores originarios de América. Quienes están cabalmente ausentes de ese panteón son los compositores orientales, y los motivos de esta situación son claros; el más notable de estos motivos radica en el hecho de que las evidentes diferencias culturales entre Oriente y Occidente han sido convertidas en un verdadero abismo por los críticos, los historiadores de la cultura y los estudiosos de la estética. Este estado de cosas no ha ayudado nada a los compositores orientales ni a los públicos occidentales, y la incomprensión sigue siendo grande. Al morir hace unas semanas a la edad de sesenta y seis años, el compositor japonés Toru Takemitsu estaba colocado en la antesala de convertirse, probablemente, en el primer invitado oriental a esa cofradía europeizante de los compositores fundamentales; al menos, es indudable que por méritos propios Takemitsu se convirtió en el más importante compositor oriental de todos los tiempos, y en una figura indispensable en cualquier discurso relacionado con la música del siglo XX.

Nacido en Tokio, Takemitsu comenzó a estudiar música formalmente en 1948, bajo la guía de Yasuji Kiyose, aunque su entrenamiento fue básicamente autodidacta. Esta preparación asumida a nivel personal tuvo como consecuencia que Takemitsu se convirtiera, en sus años de madurez, en un compositor de vocación altamente experimental, en un intrépido explorador de mundos sonoros poco conocidos. Al paso del tiempo, Takemitsu se involucró con la música concreta, con la producción electrónica del sonido, con las combinaciones tímbricas poco ortodoxas, con nuevas técnicas de ejecución, con la notación gráfica, con la impro-



Toru Takemitsu.

visación y el aleatorismo, y con la incorporación de elementos visuales al espacio-tiempo musical. Si bien hay quienes suponen que Takemitsu desarrolló su pensamiento musical basado estrictamente en elementos de la cultura oriental, específicamente la japonesa, lo cierto es que en sus primeras etapas creativas es posible detectar la influencia del expresionismo alemán, del impresionismo francés, de la visión mística de Olivier Messiaen. En un momento fundamental de su carrera, Toru Takemitsu se asoció con un grupo de compositores que estaban vivamente interesados en la música tradicional del Asia y del Japón. Con algunos de ellos fundó en 1951 el Taller Experimental, en el que se realizaron importantes exploraciones en el área de los medios mixtos; entre sus colaboradores más cercanos en este proyecto destacó la figura de Joji Yuasa. De este período de su actividad data el interés de Takemitsu en el empleo de instrumentos tradicionales, tanto los suyos propios (la biwa, el shakuhachi, el sho, los instrumentos del ensamble gagaku) como los aje-

nos (el bandoneón, por ejemplo). Como una consecuencia natural del tipo de trabajos que realizó en el Taller Experimental, Takemitsu colaboró en diversas sesiones músico-escénicas de inspiración conceptual al lado de John Cage. La experiencia adquirida en estos ámbitos le permitió realizar un interesante trabajo como director del Teatro del Espacio en el Pabellón de Acero de la Expo Osaka 70.

En la década de los sesenta, el nombre de Takemitsu comenzó a ser conocido en Europa y los Estados Unidos y sus obras comenzaron a ser difundidas en Occidente. En 1967 el compositor japonés compuso la obra *Pasos de noviembre*, para biwa, shakuhachi y orquesta, por encargo de la Filarmónica de Nueva York, orquesta que estrenó la pieza en el marco de la celebración de su aniversario 125. Casi desde los inicios de su carrera, Toru Takemitsu estuvo involucrado de cerca con la creación de partituras para el cine, la radio y la televisión. En el ámbito fílmico, escribió música para cintas como *Seppuku*, *La mujer en la duna*, *La cara de otro* y *Kwaidan*, y entabló una buena relación de trabajo con el gran cineasta japonés Akira Kurosawa, quien le encargó música para sus películas *Dodeskaden* y *Ran*. En especial, la partitura de *Ran*, una soberbia adaptación de la historia del Rey Lear al ámbito del Japón feudal, es una de las músicas cinematográficas más notables de los últimos años.

Sobre la música de Takemitsu se ha dicho, entre otras cosas, que es *una frágil poesía sonora que sugiere una sensibilidad específicamente japonesa*. Otros han afirmado erróneamente que el prestigio de Takemitsu en Occidente se debe a que fue el más occidental de los compositores orientales, cosa que es una afirmación absurda. Quienes han intentado *occidentalizar* a Takemitsu a la fuerza harían bien en leer su texto titulado *Todo lo que puede ser medido con sonidos y silencio*, en el que el compositor hace una muy buena aproximación a su propio pensamiento musical.

Vale la pena mencionar, para quienes no conocen la música de Takemitsu, que sus obras se caracterizan en general por una atención singular al timbre y a la textura y, de manera muy importante, por la utilización del silencio como parte consustancial del discurso sonoro. Hace ya muchos años, Toru Takemitsu dio una definición muy suya del arte de la composición, en la que revela claramente su espíritu oriental. Decía Takemitsu: La composición consiste en dar su adecuado significado a las corrientes de sonidos que penetran el mundo que nos rodea.

Escuchar la música del gran compositor que fue Toru Takemitsu es, más que un homenaje póstumo, una buena manera de sumergirnos en esas corrientes sonoras y de intentar desentrañar ese significado.

Este texto fue publicado originalmente el 16 de marzo de 1996 en el diario La Jornada, *con cuya amable autorización se reproduce aquí.*

EDUARDO CARRANZA

DONDE LA MÚSICA NOS MIRA

A Nicanor Zabaleta

Se abren las puertas de la lluvia.
Y en algo entramos tan hermoso
como una casa de aire y flores.
Las cosas entornan sus párpados,
y, asomados en las ventanas,
desde fuera, escuchan los ángeles.
El agua corre y Margarita
hila sus sueños. La pastora
al son del aire está bailando.
La luna azul busca la frente
nostálgica del olvidado.
Del azahar se alzan de súbito
las torres árabes del amor.
Se abren las puertas del silencio
y damos como en un jardín
que en un río se reflejara.
Allí la música nos mira
con sus abiertos ojos puros.
Allí la música nos tiende
sus femeninos brazos desnudos.
Y existe allí un ramo de luna,
tal vez de amor y soledad,
que nos perfuma para siempre,
hasta más allá de la muerte,
estos ojos que han de ser polvo.

LOS CUATRO DE LIVERPOOL*



CORIÚN AHARONIÁN

La vuelta de los intereses empresariales en torno a los Beatles hace resurgir hoy la parafernalia de artículos sobre el ex cuarteto y, como ha sido costumbre, pocos de éstos se salvan de los lugares comunes o de los errores de información. Muy pocos dicen algo acerca de la significación del grupo en lo musical-compositivo, en lo letrístico, en lo interpretativo, acerca de sus criterios estilísticos, acerca de su filosofía, acerca de su relación con la cultura del momento, acerca de su incidencia en la cultura de los tiempos que han seguido a su disolución. Tratemos de repasar breve y sintéticamente algunos de esos puntos, dentro de los límites de espacio de un semanario.

Lo compositivo

Son varias las características salientes de las canciones de los Beatles. Como es obvio, su producción se inscribe en la historia de un fenómeno "mesomusical" o de música popular llamado "rock", que se va configurando lentamente en la década de los cincuentas en los sectores socio-económico-culturales "bajos" de los Estados Unidos. Se mezclan allí ingredientes de varias tradiciones populares (principalmen-

*Parece ser que Coriún Aharonián escribió en Montevideo uno de los primeros artículos en que los Beatles fueron tomados en serio. Eso aconteció en el diario *Época*, en noviembre de 1966, a media página seguida diez días después por una doble página tabloide. Nat Hentoff publicó su "I read the news today, oh Boy" en *Ramparts* en noviembre de 1967, y Ned Rorem su "The music of the Beatles" en *The New York Review of Books* en enero de 1968. El compositor sueco Folke Rabe los había precedido en el *Expressen* en agosto de 1964

te el *rhythm and blues* y la música campesina, aunque la certeza acerca de esto está actualmente en revisión) en un vago género de compás cuaternario acentuado en los tiempos "débiles", suficientemente vago como para poder ser rápido y de subdivisión binaria, o lento y de subdivisión ternaria, o como para poder albergar referencias al canto religioso comunitario, o a especies caribeñas, como el mambo, o para estar repleto de alturas ajenas a la escala temperada europea occidental —las *blue notes*— o para esquivarlas. Los Beatles parten de una configuración de grupo vocal-instrumental que se ha ido definiendo de a poco (una vez "blanqueado" el rock inicial y lanzado para una producción y un consumo pequeño-burgueses casi inofensivos para el sistema) y de las variantes que se han estado dando en las Islas Británicas. No son capitalinos sino del "cinturón negro" de Inglaterra, allá en los límites norteños con Escocia y enfrente de Irlanda, y pertenecen a una de las principales ciudades-puerto de la Europa imperial: Liverpool. Pero no son proletarios, sino buenos muchachos de clase media, bien vestiditos. Eso no es un dato secundario en un país en el que el proletario puede estar seguro de que sus hijos y sus nietos y sus bisnietos seguirán siendo proletarios. Liverpool es una ciudad inglesa cuyo porcentaje de irlandeses está alrededor del 50%, y es por otra parte la ciudad británica de población negra más antigua, y en donde se asienta la más antigua comunidad indopaquistana.

Los Beatles tienen buen olfato desde el comienzo. Aprenden a hacer bien la variante británica del rock originado en Estados Unidos, pero —y al mismo tiempo que aprenden a descubrir y a escuchar bien a los buenos modelos del rock negro estadounidense anterior a la domesticación— aprenden a escuchar bien y a hacer bien otras especies extrañas, como algunas de las caribeñas, y van animándose a introducir por primera vez en la música popular de Occidente elementos de tímbrica, y hasta de lenguaje, de la música del norte de la India (y del Pakistán y la actual Bangla Desh). Además, recogen elementos expresivos de la tradición musical británica y especialmente de las vertientes sojuzgadas celtas de ésta, y los integran a su propio lenguaje compositivo. Su primera canción de lanzamiento, "Love me do", utiliza una interválica relacionada con esa tradición, y el juego de interacción de las voces cantadas hace referencia a hechos del entorno tales como los violines campesinos de las islas Shetland. La estructura musical adoptada ataca el orden occidental. La lógica armónica del pasado europeo de los siglos anteriores es demolida o por lo menos divertidamente despanzurrada. Lo tonal cede a menudo paso a lo francamente modal. El séptimo grado no alterado es preferido a la "sensible" tonal, así como se busca el rescate de lo modal para neutralizar el estancamiento tedioso de lo tonal tonto, fenómenos que se dan al mismo tiempo en otros miembros de esa generación también en otras partes del mundo (como el Uruguay de Daniel Viglietti, por ejemplo). Lo formal también cuestiona el orden occidental, y no sólo por el



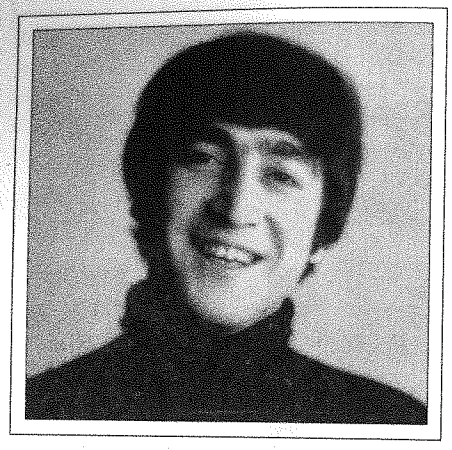
Pete Best, George Harrison, John Lennon, Paul McCartney y Stuart Suteliffe, Hamburgo, 1960.

aprovechamiento de las fórmulas reiterativas afroestadounidenses. Desde "Love me do", el decurso discursivo es puesto en jaque, y la estructura musical puede convertirse repentinamente en una sucesión de bloques aparentemente dispares. Las *blue notes* no son copiadas, por exceso de autocrítica o por el buen gusto de no disfrazarse de "otros", pero su sombra es aprovechada para jugar con la destrucción de una percepción tonal, superponiendo por ejemplo la tercera menor y la tercera mayor (como en los pianistas de jazz, limitados por el techado temperado del instrumento), o alternándolas juguetonamente.

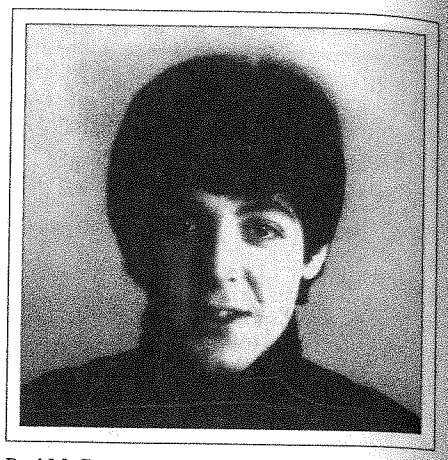
El principio de la subversión está planteado, pues, ya desde el vamos compositivo.

Lo letrístico

Así como hay cultura pictórica en los Beatles casi adolescentes, existe una particular inclinación a ciertas ricas y también desordenadoras vertientes de lo literario. Está, por supuesto, la sombra del disparate afroestadounidense (el magnífico



John Lennon.



Paul McCartney.

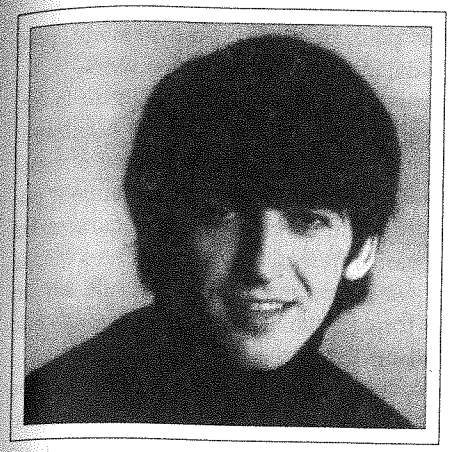
modelo de "Tutti frutti" de Little Richard, puro, o domesticado por Elvis Presley). Pero está, también, un especial gusto por las construcciones simbólicas, por la ironía, por la denuncia disfrazada, y sobre todo un desenfadado aprovechamiento de la tradición británica del *nonsense* relacionado con esas categorías, recogida de Jonathan Swift, de Lewis Carrol y de Edward Lear, y también de las canciones tradicionales infantiles, y—por qué no— de humoristas de primer nivel de la década de los cincuentas como Peter Sellers.

Hay temas tratados extensa e intensamente, como el cuestionamiento de la visión machista o el planteo de la alienación. Hay temas obsesivos. El más importante entre ellos es la denuncia de la desgarradora soledad del individuo en la muchedumbre de la sociedad contemporánea, la del supuesto *welfare* británico.

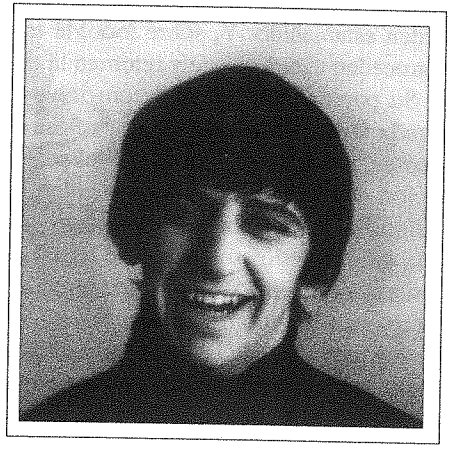
Lo interpretativo, lo estilístico

La característica general del cuarteto es la sensación de perfección de cada una de sus canciones. Todo parece sencillísimo, y atrae por ello, pero es casi siempre complejo y muy, muy refinado. En lo creativo y en lo interpretativo. Sin embargo, los Beatles no son intérpretes virtuosos. Ni en lo vocal ni en lo instrumental. Otros coetáneos los superan individualmente en uno u otro aspecto. Pero difícilmente logran competir con esa sensación de perfección, lograda sobre todo por un excelente aprovechamiento de los propios límites, debidamente asumidos como datos de la realidad, y no como autoengaños o frustraciones, castradores unas y otros.

Los Beatles no son solamente John, Paul, George y Ringo. Los Beatles es un equipo de gente, incluidos el empresario Brian Epstein y el productor musical



George Harrison.



Ringo Star.

George Martin, y los amigos artistas plásticos, y etcétera, pero son *sobre todo* John, Paul, George y Ringo. No cada uno de ellos por separado. Sí la interacción entre sus disímiles personalidades, en especial las de los dos primeros.

También en lo interpretativo hay un criterio estilístico en el grupo: lo *cool,* el distanciamiento casi diríase que brechtiano, el antirromanticismo. El desgarramiento es comunicado sin nombrarlo.

Hay un conocimiento interesado del momento cultural que se vive, y una visión bastante inusual de las vanguardias cultas —incluidas las relacionadas con el aprovechamiento de la tecnología: los Beatles empiezan ya en 1965 a componer en función de los aportes de la música electroacústica culta—. Hay un interés real por las culturas "extraeuropeas", que empiezan por la experiencia auditiva y francamente social del haberse criado en Liverpool.

Lo sociopolítico

Mientras otros músicos comprometidos con su momento histórico intentan enfrentar al sistema con tabúes y quedan cercados —en lo letrístico o en lo musical— por sus propios prejuicios, hermosos prejuicios muchas veces pero prejuicios al fin, los Beatles, generalmente atacados (hasta hoy) por muchos de esos colegas, establecen un mecanismo de demolición de las verdades consagradas que se instala sin que el sistema se percate demasiado, o sin que se anime demasiado a enfrentarlo abiertamente. No comprenden —británicos al fin— el fenómeno guerrillero del Tercer Mundo, ni comparten —aparentemente con sentido común— su imitación por los jóvenes sesentayochistas europeos. Pero cuestionan, ridiculizan, acusan, atacan el

orden establecido. Y, sobre todo, le toman el pelo. Se equivocan a menudo, pero retroceden tozudamente y retoman la embestida, intentando dar en el blanco.

Su popularidad mundial constituye la primera revancha, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, de la mañosa Europa frente a los advenedizos estadounidenses, en el "robo" por éstos del protagonismo en materia de fabricación e imposición de modelos de cultura popular. Los Beatles aprovechan esa descomunal popularidad, para sumarse alegremente al sacudimiento de esquemas que caracteriza a la década de los sesenta. Y lo hacen desde varios frentes, todos los frentes que se les van ocurriendo. El alargamiento de las cabelleras masculinas deja de ser un simple símbolo domesticable. No es sólo por torpeza que los militares uruguayos le tienen terror al pelo largo aún una década y media más tarde.

En estos momentos, eso puede tener otro doble filo: la museistización de los Beatles se suma al siniestro plan de museistización de todo lo museistizable emprendido casi a ciegas hace un siglo y medio por el sistema imperial capitalista, en su intento de detener, por la vía de lo cultural, la inexorable marcha de la historia. Pero parecería que estos cuatro jovencitos —que murieron como grupo hacia los treinta años de edad, quizás porque era socialmente necesario que no envejecieran— se las arreglan, con lo hecho tres décadas atrás, para sembrar en los adolescentes de hoy la semilla del desconcierto ante el orden ordenado. No es el objetivo de los mercachifles que reflotan el circo y lucran otra vez con la popularidad de los protagonistas, protagonistas que ni siquiera cobran —desde hace mucho tiempo— derechos de autor. Hay algo de los Beatles, incluso en estos periódicos regresos al museo de figuras de cera, que no encaja en la finalidad quietista de los dueños del poder. Enhorabuena, pues.



Los Beatles en el Restaurante Skansen, Estocolmo, octubre, 1963.

HACIA UNA LIBERACIÓN DEL SONIDO*



ALFREDO DEL MÓNACO

Apreciados amigos:

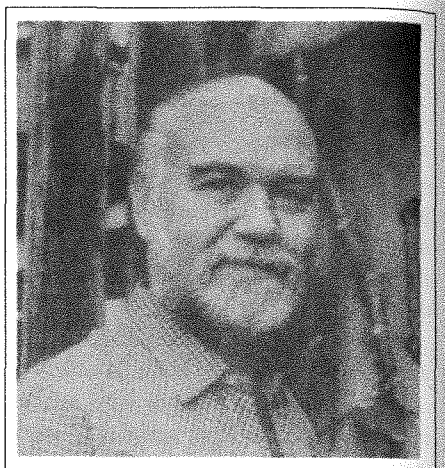
Antes que nada, debo expresar mi agradecimiento a Juventudes Musicales de Venezuela, no sólo por la organización de este evento, y por todos los esfuerzos por lograr los conciertos que hemos disfrutado, sino también por esta invitación tan cordial que se me ha hecho, a fin de ilustrar el sonido en su modernidad, y como antesala de los conciertos que nos esperan a continuación. Así que seré breve en mis explicaciones.

Pero antes de entrar en materia es preciso señalar que el tema que nos ocupa, el de la liberación del sonido, no es un tema aislado. Está vinculado a todas las artes y acciones del hombre donde haya llegado el fenómeno de la modernidad. Y ello se debe a que, independientemente del enfoque que tengamos de este fenómeno, el legado principal que nos deja la modernidad está en el *concepto crítico* de la verdad. Esto es, en la capacidad auto-cuestionante de todo aquello tenido por cierto, que pueda ser re-examinado. Es en este último sentido que podemos hablar, válidamente, de una mentalidad moderna que ha permeabilizado no sólo las artes y la cultura, sino también las formas sociales de la vida, la familia, la ciencia, las humanidades...

Releía en días pasados el polémico e interesante artículo del compositor George Rochberg "Can Arts survive Modernism?", publicado en *Critical Inquiry*, en 1984,

* El presente escrito es el resultado de las transcripciones grabadas de dos conferencias dictadas por el autor, bajo el mismo título, durante el Primer Encuentro Nacional de Compositores, convocado por Juventudes Musicales de Venezuela, en octubre de 1994, y dentro del marco del 8o. Festival Latinoamericano de Música de Caracas, en noviembre de 1994.

donde Rochberg describe varias actitudes del espíritu moderno en relación con la música de nuestro tiempo. Para algunos —señala— se trata de un estado de revolución crónica, especialmente contra el pasado y la tradición. Otros, en cambio, encuentran en la modernidad un condicionamiento del individuo hacia un apetito voraz de innovación, un afán de ser original a toda costa. Un tercer grupo, ganado por la ciencia, ha encontrado en la modernidad un enfoque racional, una visión explicativa de ciertas formas del ser y del hacer de los humanos. Empleando un discurso estructurado han racionalizado, incluso, áreas que están más allá de lo racional.



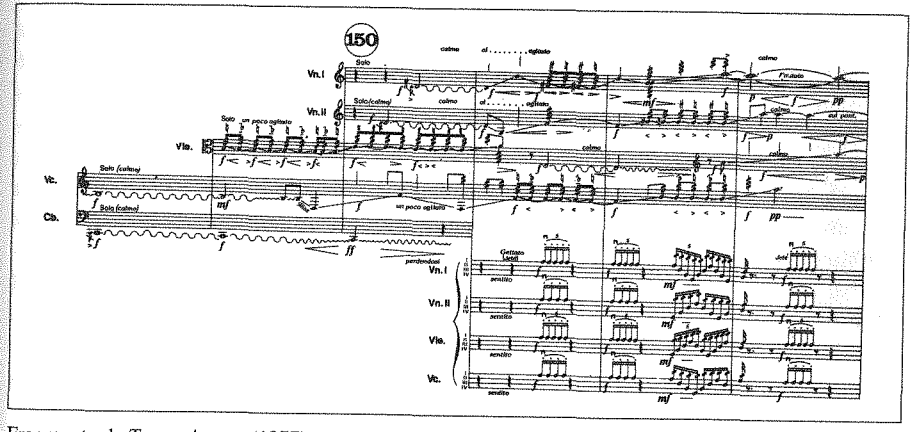
Alfredo del Mónaco.

Posición que coincide, en mucho, con el constructivismo musical, y descuida los aspectos metafísicos del hombre... Otros autores han querido ver en la modernidad, solamente, su aspecto vanguardista. Sobre todo en las artes. Se valora únicamente aquella posición que se encuentra en la encrucijada entre el presente y el futuro; y siempre dispuesta a dar el paso hacia el futuro, pues el paso anterior, una vez realizado, ya no tiene mayor interés. Coinciden con un vitalismo biológico, sin serlo realmente; pues si la vida es transformación perpetua, piensan, así debe marchar todo lo demás...

Y cabrían otras posiciones según el ángulo o los resultados que se quieran ver. Pero lo interesante que quiero destacar a ustedes es que estas posiciones no son excluyentes. Muy al contrario: son esencialmente integrables en una concepción global de la modernidad en la artes —y en la música, por supuesto— del siglo veinte. Y ello se debe, como les dije antes, a que la concepción moderna de la verdad, al ser esencialmente autocrítica, autocuestionante, condicionó una nueva mentalidad. Por ello, las diferencias entre estas posiciones —si las hay— no deben verse en sus postulados, sino más bien en el balance de sus proyecciones: en el acento que estas posiciones tengan hacia el presente o hacia el futuro, y la relación de ambos con el pasado. Quiero decir, que basemos presente y futuro en una continuidad desde el pasado, o en una negación del pasado. En otras palabras, que preservemos una memoria y desarrollemos en su lugar una antimemoria... toda vez que estos postulados se han proyectado en la música del siglo veinte, igualmente, de las mismas tres maneras: una, haciendo una música conforme a la tradición; dos, otra, haciendo una

música no conforme a la tradición, pero sí, recordando esa tradición, evocándola, aunque pertenezca la música al tiempo presente en el cual se inscribe; y la tercera, hacer una música —por así decirlo— en contra de la tradición, enfatizando un futurismo a ultranzas... pero vacío e hipotético.

Sin ir más lejos, aquí cabría la pregunta inicial, que es tema de nuestra charla: ¿cómo, en cualquiera de estas tres posiciones, se fue desarrollando la liberación del sonido, al punto que hoy nos parece tan cotidiano? Como ustedes saben, salvo algunas páginas aisladas, de Liszt, Mussorgsky y otros, que pre-anuncian nuestro siglo, el primer compositor que se abre a la modernidad, por la totalidad de una obra, es Claude Debussy. No es la oportunidad de hacer un estudio sobre Debussy en esta ponencia, pero sí trataremos en síntesis aspectos muy relevantes del tema que nos ocupa. Bastaría mencionar el llamado *sensualismo debussysta*. En gran parte consistió en valorar la sonoridad y su resonancia en sumo grado. Al punto que algunos estudiosos sostienen que la sonoridad está valorada por encima de la funcionalidad armónica —lo cual, no es totalmente cierto—, pero sí lograba Debussy de esta manera, con la sonoridad y su resonancia, la liberación de un aspecto del sonido un tanto descuidado por las generaciones anteriores. Otro aspecto destacable, y del cual se ha hablado mucho, es la *independencia de la disonancia*, que es otro modo de liberación, al punto que sus disonancias son tratadas, muchas veces, como si fuesen consonancias. También es señalable, dentro de nuestro tema, la presencia de *simetrías o paralelismos de acordes*, que no son otra cosa que cadenas de acordes que se deslizan simétricamente, dando por resultado una sonoridad fluctuante, inestable, flotante. Cabría aquí destacar que esta independencia sonora está, curiosamente, en la misma simetría: las escalas son asimétri-



Fragmento de *Tupac Amaru* (1977) para orquesta de Alfredo del Mónaco.

cas, pues están constituidas por intervalos diversos, y el paralelismo de los acordes deslizantes es simétrico.

Logra Debussy, de este modo, que la sonoridad se libere de la escala. Y cabría señalar muchos aspectos; pero, como dije, no es esta la oportunidad. Ya para concluir, bastaría mencionar algunos. Recordemos la *independencia*, que muchas veces la melodía debussysta presenta, respecto de la armonía. También, la *superposición de modos diversos,* que años más tarde denominarían el polimodalismo moderno... Basta encontrar en *Jeux* los principios de la variación-perpetua y la presencia de elementos atonales, ambos tan apreciados por la Escuela de Viena... Incluso, estudios más acuciosos han revelado aspectos diversos en el uso de la politonalidad, como es el caso de la *politonalidad-sucesiva*, presente en el preludio "Peces de oro", la cual se logra al repetirse motivos cortos, en exacta simetría, en tonos vecinos, produciéndose así, notas ajenas a la tonalidad. Y Debussy, como ustedes saben, fue un compositor esencialmente basado en la tradición.

Durante la última década de la vida de Debussy —me refiero hacia el año 1910, aproximadamente— el movimiento *futurista* tuvo el mérito, rico en ocurrencias de apertura, de ser un movimiento artístico múltiple y orientado hacia lo que antes habíamos denominado un "vanguardismo anti-memoria". Sabemos que fue un movimiento de intransigente radicalismo y de poco tiempo de vigencia. La música fue, entre todas las artes, la menor de sus intereses. Sin embargo Luigi Russolo tuvo el mérito de construir la "Machina Intonarumori": aunque con una proclamación excesiva y extravagante, tuvo el acierto de introducir el "ruidismo" como elemento musical. Nadie sospecharía, iniciándose el siglo, que, con el correr del tiempo, el desarrollo de las percusiones solistas y la aparición de la música electroacústica harían del ruido un elemento incorporado al hacer musical.

También en vida de Debussy, el estreno de *La consagración de la primavera* revelaría otro impacto liberador: la prominencia que el ritmo podía ejercer sobre los demás parámetros de la composición musical. La frecuencia de patrones rítmicos con acentos cambiantes se alejaba totalmente de la cuadratura de la frase tradicional. En esta obra, la liberación prominente del ritmo parece convertirse en ductora de los demás elementos de la música. La masividad de los acordes y su instrumentación, tratados de manera percusiva con acentuaciones asimétricas y cambiantes, constituyó el eje central de esta obra. A un segundo plano parecía reducirse la percepción de aspectos tonales o agregados armónicos extraños, pues el pulso rítmico, así liberado, se constituía en la columna vertebral del discurso musical. Y, conforme a lo que veníamos hablando —sobre pasado y futuro— es curioso que esta obra de Stravinsky, viniendo de la tradición rusa y con proyección al futuro, haya permanecido, en cambio, como obra única. Al decir de Pierre Boulez, es una obra sin descendencia.



Debussy y Stravinsky.

Influido por su maestro Ferruccio Busoni —quien profetizó, entre otras cosas, la posibilidad de la música electrónica en 1908— Edgar Varèse mostró desde muy temprana edad el deseo de escribir una música que fuese más allá del sistema temperado, del cual ya se hallaba desencantado. "Si en la química o en la física —escribía— se tiene la presunción básica de que siempre hay algo nuevo por descubrir, por qué no hacerlo con nuestros instrumentos, que tienen ilimitadas posibilidades tímbricas, pero se les trata como si ya hubiesen llegado a un estado final de su desarrollo musical". Sabemos que desde muy joven, Varèse obtuvo mayores influencias de la literatura y de las ciencias que de los compositores de su época. La idea de superponer masas de sonidos —tan frecuentes en sus obras— le fue inspirada por las magníficas construcciones de Burgundy de arte románico. También, la proyección espacial del sonido, itinerante, que le preocupó a lo largo de su vida, provino de estos grandes espacios. Igual que Busoni, antes, también Varèse soñó con la posibilidad de medios electroacústicos. De una conferencia de 1917, y otra de 1936, que tratan, precisamente, de la liberación del sonido, voy a traducir a ustedes algunos párrafos:

> Estoy seguro: vendrá una época para el compositor donde, después de haber realizado su partitura gráficamente, verá su obra automáticamente ejecutada a través de una máquina que fielmente transmitirá el sonido musical al oyente (...) Aún más, el nuevo aparato musical, como yo lo avizoro, capaz de emitir sonidos de cualquier número de frecuencias, extendería los límites de los registros más bajos y de los más agudos (...) Como las nuevas frecuencias y los nuevos ritmos tendrán que ser indicados en la partitura para la máquina, nuestra notación musical actual será inadecuada. La nueva notación será, probablemente, sismográfica.

Este último párrafo, proféticamente escrito en 1917, esperará muchos años el advenimiento de los estudios de París, Colonia o Nueva York, donde el sonido, ya nacido libre, será tratado, o para decirlo mejor, será tallado en su propio cuerpo como el escultor ya lo había venido haciendo con sus propios materiales. El sonido originario, ya provenga de la naturaleza o de la generación electroacústica, es manipulado electrónicamente hasta lograr la expresión deseada. Sobre estas sonoridades, que ya han nacido libres de los sistemas temperados, se aplicarán los nuevos criterios de frecuencia, densidad, volumen, duraciones y formas. Criterios de manejo sofisticado, ciertamente, pero guiados libremente por los propósitos que el compositor persiga, e influidos por la escuela o tendencias de su formación.

En síntesis, ya para concluir, coincidimos con Rochberg al afirmar que tanto en la música como en las demás artes, el comienzo de la modernidad fue apocalíptico. Y como todo apocalipsis, también fue profético. Pero cuando los excesos del posi-



Ferruccio Busoni.

tivismo declararon inexistentes las dudas metafísicas del hombre, se creyó con eso eliminar el peso de la historia, el pasado, la tradición y la memoria. Y hoy nos llega otro clamor, pero con los signos invertidos: después de cien años transcurridos, constatamos que la modernidad solo logró destruir los pocos puentes de comunicación sobre la brecha metafísica y nos deja en cambio un legado más ancho y más vacío que aquel que anteriormente teníamos. En alguna parte de *El libro de la risa y del olvido*, Milan Kundera nos dice que "La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido". Esta cita viene a colación pues la memoria al desechar la duda metafísica, nos deja en cambio un hombre anti-memoria.

Y, sobre este punto, cabría hacernos entonces dos preguntas parejas: ¿Qué clase de música puede hacerse a partir de una anti-memoria? Y la segunda: ¿Cómo aprovechar, por otra parte, los logros que la música moderna nos ha aportado, desde el ensanche de la tonalidad hasta lograr la liberación del sonido? Responderíamos con ejemplos, de acuerdo a lo mencionado en esta charla. Diríamos que si bien es cierto que compositores como Stravinsky, Schoenberg, Bartók y muchos otros, no escribieron una música conformista con la tradición, sí escribieron su música evocando esa tradición, recordándola, no sólo por sus medios instrumentales, géneros o formas, sino por algo aún más importante: la búsqueda de una perfección, tal y como también lo hicieron los grandes maestros del pasado.



Le Corbusier y Varèse en Roma, 1958.

Este primer período de la modernidad, rico por sus invenciones, se caracteriza por mantener, precisamente, una lucha de la memoria contra el olvido. Lo mejor de su originalidad transcurre desde finales del siglo pasado hasta la segunda década, poco más o menos, de nuestro siglo. Y es muy diferenciable del período siguiente, cuando la ocurrencia artística devino en preceptiva, producto de un reduccionismo —tan apreciado en nuestra época— que simplificó la creatividad a un manual de instrucciones básicas. Y el sonido, aunque moderno y liberado, se volvió académico, con clisés de tendencias y repetición de gestos, por una parte, y por otra, este mismo enjaulamiento preceptivo, al aplicar secuelas del positivismo lógico, proveniente de los análisis constructivistas del arte, por vía de los del lenguaje, dañaba de este modo lo espontáneo y lo ocurrente: lo lúdico del arte.

Los críticos nos informan que no debemos preocuparnos, pues la modernidad ha terminado... Que ahora se trata de re-negociar con el pasado. Pero en la lucha por rescatar los rechazos que el modernismo dejó de lado, se producen, paradójicamente, nuevos pluralismos que son propios de la modernidad... Pues los elementos de estilo, cualesquiera que sean, son a su vez autocuestionantes y sujetos de evolución futura. Todo ello explica la carencia común de medios críticos en que hoy nos hallamos para evaluar calidad, substancia y significados. En otras palabras, así como la verdad —les decía— siendo auto-crítica se volvió relativa hoy por hoy, es el relativismo el que se volvío un dogma. Y esto es, ya, la sensibilidad post-moderna.

La yuxtaposición y falta de direccionalidad, que, al decir del crítico Todd Gitlin, la búsqueda de unidad, aparentemente, se abandona por completo: "En su lugar tenemos la textualidad, el cultivo de superficies que se refieren sin cesar a otras superficies. (...) La obra hace hincapié en su arbitrariedad, en su edificación, que se interrumpe a sí misma. En vez de un solo centro hay un pastiche, una recombinación cultural. Cualquier cosa puede yuxtaponerse a otra. Todo tiene lugar en el presente, en el 'aquí', es decir, en ningún sitio en particular". Se prescinde, pues, de todo amarre conceptual, pues las viejas certezas ya se han desintegrado. Surge entonces el arte de la indeferenciación: todo es recombinable y yuxtaponible. Se celebra la repetición y se borran las diferencias: el arte culto se funde con el arte popular. Y al substituirse el valor de uso, de disfrute libre, por el valor de cambio, adquiere mayor valía la música publicitaria que aquella partitura musical exigente, que antaño buscaba la perfección.

Se tiene la sensación de que ya todo ha sido dicho: hagamos pues el máximo de inactividad con el mínimo esfuerzo y entreguémoslo con una bella presentación. Vivimos, pues, la Era del Envase. Y todo ello agravado por estar unido a la aparición social de nihilismos conceptualmente blandos, neo-románticos y nostálgicos por revivir un mundo que, curiosamente, nunca existió.

En virtud de lo anterior, ¿qué música representaría a nuestro tiempo? Urge pues, hoy más que nunca, elaborar nuevos criterios para evaluar la música más reciente. Si está claro que el atonalismo, más que un lenguaje, ofrece un nuevo orden sintáctico, bien pueden conjugarse entonces aspectos tonales y atonales: la conciliación entre el pasado remoto y el pasado reciente, legado del modernismo. Pero esta conjugación no debe olvidar los estados de la conciencia, explorados por el hombre de nuestra época y que constituyen parte del arte expresivo del modernismo. Traer pues a conciliación la dicotomía: lo apolíneo, que una parte del modernismo relegó, considerándolo integrado al clasicismo, y lo dionisíaco, donde el modernismo hizo mayor énfasis por considerarlo más reflejable en el espejo del hombre de nuestra época: su angustia, su anomía, su descentramiento.

Son estas dudas las que me han hecho plantear el tema de nuestra charla en interrogantes.

No deseaba demorar más tiempo con estas reflexiones. Debemos atender el concierto a continuación, en esta misma sala. Y es todo lo que quería decirles. Muchas gracias.

MARTÍN ADÁN

TRES POEMAS

OTTAVA RIPRESA

How many loved your moment of glad grace,
And loved your beauty with false love and true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face...

YEATS

Je sais qu'une âme implique un geste
D'où vibre une sonorité
Qu'harmonieusement atteste
La très adéquate clarté.

GIDE

—No eres la teoría, que tu espina
Hincó muy hondo; ni eres de probanza
De la rosa a la Rosa, que tu lanza
Abrió camino así que descamina.

—Eres la Rosa misma, sibilina
Maestra que dificulta la esperanza
De la rosa perfecta, que no alcanza
A aprender de la rosa que alucina.

—¡Rosa de rosa, idéntica y sensible,
A tu ejemplo, profano y mudadero,
El Poeta hace la rosa que es terrible!

—¡Que eres la rosa eterna que en tu rama
Rapta al que, prevenido prisionero,
Roza la rosa del amor que no ama!

FRASE IN POLACCA PER PIANO

(In op. 53.)

Ténganse su tesoro
Los que de un falso leño se confían.

FRAY LUIS DE LEÓN

...das Schöne ist nichts
Als des Schrecklichen Anfang...

RILKE

—Pues en el piano rielan violines,
Singlo... altamar... un punto, la mena...
De mar amarga la sentina llena...
El tope, con colgajos de confines...

—Ni eché periplo o números a sinfines,
Ni de mi borda dedos de sirena,
Ni mi cantar hacia la proa ajena,
Ni mi copa y mi beso en los delfines...

—Guardéme, y no del goce, que deshace
Cuanto el sueño carga bajo el ojo
y el olvido carena de la pace.

—Y sigo, por tü aire o por mi antojo,
Norte de azul de la infinita frase,
Que habrá de anochecerme al despojo.

LEGATO

Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut.

NOVALIS

O Hafen auf hoher See! O Friede im Ungewissen!

NIETZSCHE

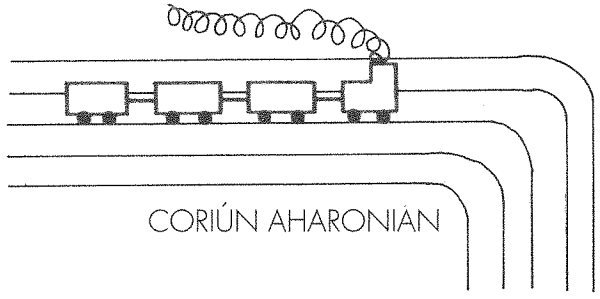
—¡No me anonade yo bajo su suerte!...
¡Cual cactus tenaz que arraigó en roca,
Abocándome a cuanto me achoca,
Yo, incontrastable a elemento e inerte...!

—¡Y no me faltes, sal de vida, Muerte,
Tú sabor de sabores!... ¡que mi boca...
Bocado, beso, voz que a vez invoca...
Haya eternidad de atenerte!...

—¡Tú mi papila y ápice... ansia alterna,
Ya ä poso de lágrima o al cero...
Que salegando procura aún cuerna!...

—¡Yo, siempre... sombra, tacto, deidad!... ¡Día,
Gea, guardad mi sed de polipero!...
¡¡Habe piedad de mí, Mismidad Mía!!

ALGUNAS LÍNEAS A PROPÓSITO DEL MAMBO Y DE PÉREZ PRADO



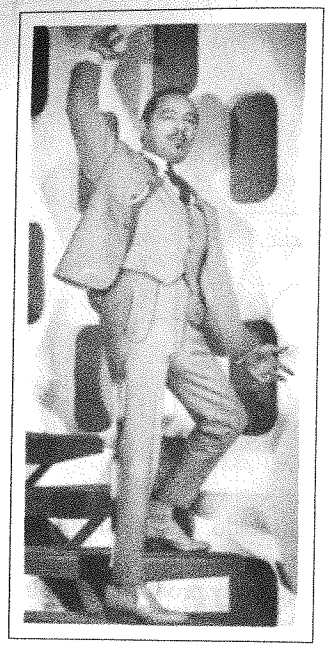
CORIÚN AHARONIAN

La musicología ha sido ingrata con la música popular, es sabido, y lo ha sido tanto en Europa como en América. En nuestra parte del continente, al sur del Río Bravo, de poco nos han servido declaratorias de independencia y proclamas revolucionarias para tomar conciencia del importante papel de esa área de expresión y comunicación de las comunidades de seres humanos.

Llama la atención, por ejemplo, lo poco que se ha estudiado el fenómeno del mambo y los aportes de su principal protagonista, Dámaso Pérez Prado, en los dos países concernidos por su historia: Cuba y México. Un reciente artículo publicado en *La Gaceta de Cuba* (órgano de la UNEAC, el organismo que agrupa a los trabajadores de la cultura en ese país), actualiza esta orfandad, y obliga a intentar una enumeración de puntos importantes, a cuenta de trabajos futuros, propios o de quienes, precisamente en Cuba y en México, estén en mejores condiciones para hacerlos.

A pesar de afirmaciones diversas publicadas aquí y allá, somos muchos los que estamos de acuerdo con que el *mambo* que adquirió proyección internacional hacia 1950 es un invento de Dámaso Pérez Prado. He aquí un interesante punto de partida. Porque ese género musical, nuevo, a pesar de surgir de la confluencia de otros varios (¿cuál no?), es revolucionario en su momento.

Pérez Prado no lo supo nunca, pero fue realmente un creador vanguardista de talla, de esos que suele denominarse geniales. Para afirmarlo, no es necesario echar mano del viejo recurso colonial de citar a algún europeo segundón como prueba de las bondades de nuestras cosas. Es el caso de la opinión de Sergiu Celibidache y de un par de europeos irrelevantes a quienes cita Carpentier para validar el mambo (anunciando así en 1951 su propio personaje Mouche de 1953[1]).



Pérez Prado.

Es necesario tener en cuenta el marco histórico (y particularmente musical) en el que el mambo es construido y lanzado, el hervidero de la Cuba de esos tiempos (la búsqueda de lo nuevo por un lado y la valoración, en las dos décadas anteriores, de lo "salvaje", de lo propio, por parte de la inteliguentsia criolla). Y en ese marco, conviene echar una ojeada a lo que aportan, fuera de las referencias obvias, gente como Armando Oréfiche[2], como los creadores del *feeling*[3], como Beny Moré, como Bola de Nieve[4].

En general, se evita explicar musicalmente en qué consiste lo que ha aportado Dámaso Pérez Prado con *su* mambo[5], así como se evita explicar musicalmente otros fenómenos musicales o parcialmente musicales. Es más: creo que si se descubriere, muchos comentadores del tema se asustarían, porque efectivamente lo que hace ese señor hacia 1950 es una "música salvaje".

Ése es el mérito principal de Pérez Prado y su genialidad: el atreverse a sacar el ser salvaje que todos llevamos dentro, el gritar con su pelvis, el rozar desenfadadamente todo el tiempo lo grosero y lo ordinario sin caer en ello, y el usar al mismo tiempo un lenguaje agresivamente vanguardista, sin que se note. ¿Es poco?

El sonido de la orquesta de Pérez Prado es fascinante, aun cuarenta años después. Su sentido del tiempo y de la textura, admirables. Su aprovechamiento de las "extensiones" de las posibilidades de ejecución de los instrumentos de soplo (desde las notas pedales de los trombones, que todavía hoy no saben hacer los miembros de la Filarmónica de Berlín, hasta los disparatados glisados de trompeta), sabia. Su uso del grito visceral, muy valiente. Su rítmica, brutalmente corporal, es decir, en guerra frontal —conscientemente o no— con la a-corporalidad de la cultura europea dominante.

La cursilería deja de pronto de serlo en manos de él, y no queda claro por qué: inténtese poner letra a la melodía de sus carnosos saxos —y cantarla— y se caerá en una banalidad insoportable; piénsese en justificar, en las grabaciones de 1959, la incorporación del pegote del órgano eléctrico en *Patricia* (o de la tontería de la pandereta) y no se podrá encontrar argumentos.

Y por sobre todo campea el concepto de estructura musical de Pérez Prado: a-discursiva, no tonal,[6] asimétrica, de bloques sin continuidad formal aparente.

Es por todo ello que debemos continuar aguardando el definitivo estudio, partitura y grabación (sobre todo grabación) en mano, de los colegas musicólogos y compositores cubanos y mexicanos. Fuera de vaguedades terminológicas, fuera de floreos literarios, fuera de enésimas reverencias coloniales. Hace por lo menos tres décadas que se le debe este acto de justicia al mambo de Dámaso Pérez Prado.[7] Vaya con estas líneas mi agradecido homenaje desde el lejano sur.

Notas

[1] Escribe Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos:* "Nada de lo visto por nosotros hasta ahora correspondía, evidentemente, a lo que ella hubiera querido encontrar en este viaje, en caso de que hubiese querido encontrar algo, en realidad. Y, sin embargo, Mouche solía hablar inteligentemente del recorrido que hiciera por Italia, antes de nuestro encuentro. Por lo mismo, al observar cuán falsas o desafortunadas eran sus reacciones ante este país que nos agarraba de sorpresa, indocumentados, sin saber de su pasado, sin formación libresca al respecto, empezaba yo a preguntarme si, en el fondo, sus agudas observaciones [...] no eran sino citas oportunas, puestas al ritmo del día, de cosas leídas, oídas, tomadas a sorbos en las fuentes de uso más generalizado. Por lo pronto, sus juicios siempre respondían a una consigna estética del momento."

[2] Falta un trabajo serio sobre los aportes de este extraño hombre, que debería haber sido invitado por Cuba revolucionaria a pasar sus últimos años en su tierra natal. A través de sus agrupaciones Lecuona Cuban Boys y Havana Cuban Boys, tuvo un singular peso en la historia de la música popular de la cultura occidental. Porque permitió desafiar por años el papel de centros de generación de propuestas de modelos de las capitales imperiales, permitiendo un intercambio horizontal latinoamericano que pocas veces se diera en este siglo, y porque llegó incluso a ser arma obligada de penetración —a falta de otras— de los propios europeos en sus colonias africanas, durante las desesperadas campañas radiales de la Segunda Guerra Mundial, preparando de ese modo un sustrato que marca hasta hoy a los países subsaharianos. Puede ser de cierta utilidad mi entrevista con Oréfiche publicada en el semanario *Brecha de Montevideo* el 24-I-1986.

[3] Véase mi entrevista con César Portillo de la Luz en la revista *Casa de las Américas* No. 190 (La Habana, 1993), publicada previamente en *Brecha* del 17-V-1991.

[4] Véase mi artículo en la lámina de la cassette *Ayuí* número A/M 31 K (Montevideo, 1988, reproducido de mi nota de contracaratula de los discos publicados en 1975 y 1977).

[5] Para ello es necesario afinar el análisis, es claro. Por ejemplo: salvo para los neo-académicos sordos, síncopa no es antelación métrica, y si igualamos los términos cuando de músicas populares mestizas de América hablamos, conviene precederlos de una redefinición. Véase el artículo "The anticipated bass in Cuban popular music" de Peter Manuel publicado en la *Revista de Música Latino Americana,* vol. 6 No. 2, Austin (Texas), 1985.

[6] Puede intentarse quizás una referencia a "Anabacoa" de un tal J. Ramírez (¿se tratará de Gil Ramírez, cantante de Beny?), notable pieza que conozco sólo a través de la versión de Beny Moré editada por María Teresa Linares (quien tanto nos ha enseñado a los no cubanos acerca de la música popular cubana) en el sello Areíto de EGREM, Cuba, de la que no poseo otros datos y de la que curiosamente no aparece referencia alguna en la discografía del libro de Amín E. Naser publicado por la propia UNEAC, La Habana, 1985 (véase mi comentario del mismo en el semanario *Brecha* del 10-X-1986).

[7] Y sobre todo a los jóvenes músicos cubanos de sucesivas generaciones, a quienes se ha estado intentando demostrar la cuadratura del círculo explicándoles cómo hacer la revolución con un accionar musical no revolucionario (y a menudo francamente contrarrevolucionario). El trabajo publicado en *La Gaceta de Cuba* es una prueba clara de esta problemática.

LOS SESENTA AÑOS DEL COMPOSITOR ARGENTINO GERARDO GANDINI



GRACIELA PARASKEVAÍDIS

A manera de prólogo

Una rápida mirada a la historia de la música así llamada culta en la Argentina de los últimos cincuenta años nos señala que, luego de las muy diversas y significativas aunque opuestas personalidades creadoras de Juan Carlos Paz (1897-1972) y Alberto Ginastera (1916-1983), es Gerardo Gandini el que ha llegado a ser la figura no sólo más conocida sino también más relevante de su generación dentro y fuera del país.

Algunos de sus contemporáneos como Oscar Bazán (1936) y Eduardo Kusnir (1939), si bien hicieron en su momento originales y valiosos aportes, se han retraído en los últimos dos decenios. Otros, como el arriesgado y removedor Eduardo Bértola (1939-1996), no han logrado todavía trascender las fronteras regionales o, en el mejor de los casos, latinoamericanas. Sólo la obra de Mariano Etkin (1943), tan notable como rigurosa, ha recibido un merecido reconocimiento internacional, en tanto algún otro nombre de las generaciones siguientes comienza ya a mostrar un perfil propio.

Apuntes biográficos

Gerardo Gandini nació en Buenos Aires el 16 de octubre de 1936. Realizó estudios de piano con los argentinos Pía Sebastiani y Roberto Caamaño y luego brevemente con Yvonne Loriod, de armonía con Carlos Tuxen-Bang, y de composición con Alberto Ginastera en Buenos Aires y con Goffredo Petrassi en la Academia Santa Cecilia de Roma.

Como compositor y pianista ha participado en varios festivales, entre los cuales

sobresalen las Jornadas Mundiales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Varsovia (1968), Londres (1971) y París (1975). Como creador ha recibido además de importantes becas, numerosos premios y encargos, tanto en la Argentina como en el exterior. Su música está editada —desde no hace mucho— en la Argentina, tanto en partituras como en fonogramas, posibilidades de difusión casi inexistentes para gran parte de los compositores de muchos de los países del continente latinoamericano.

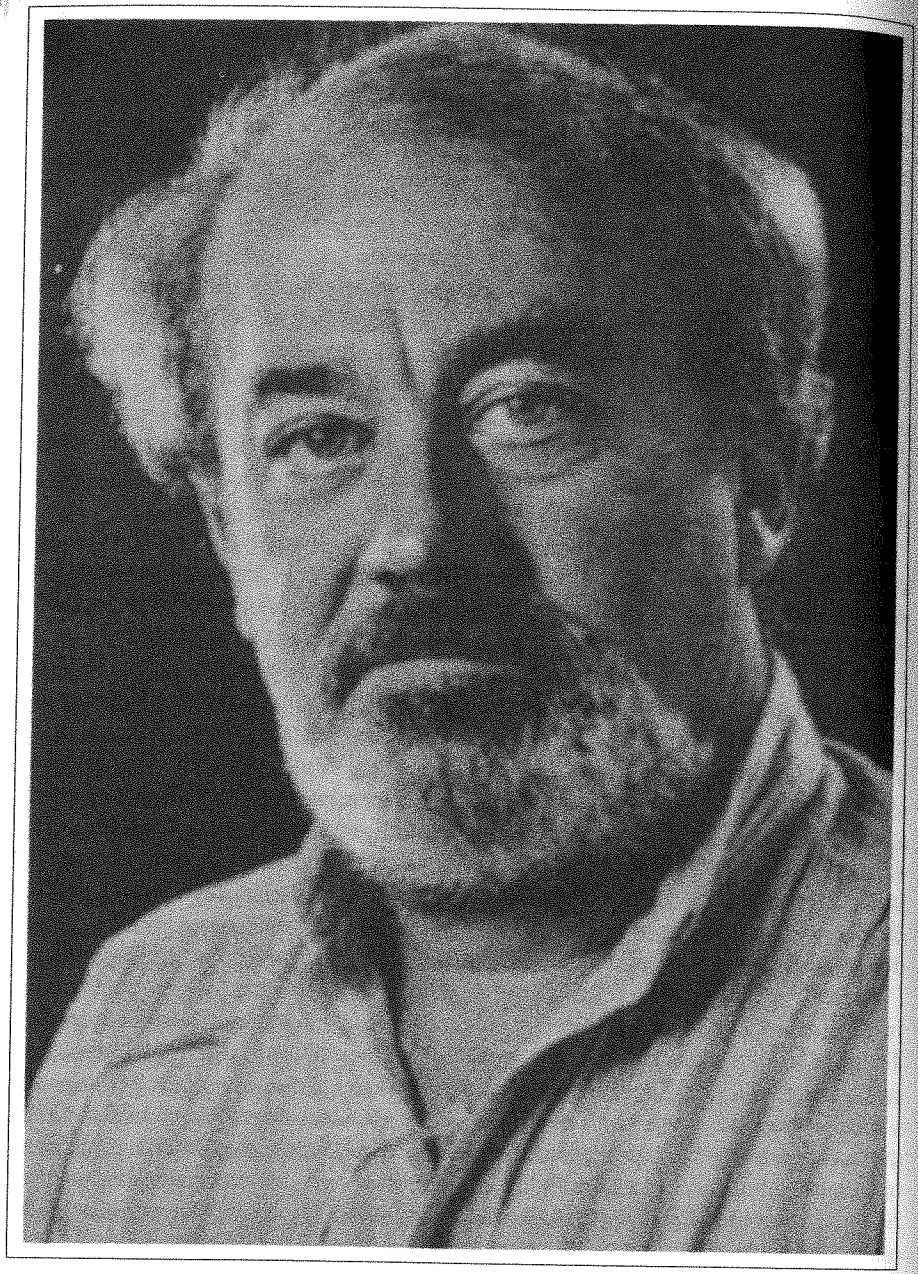
Las actividades de Gandini se llevan a cabo desde hace ya casi cuatro décadas en varias áreas: la compositiva, la interpretativa —como pianista y director—, y la de la enseñanza de la composición. Gandini fue por casi diez años docente del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del legendario Instituto Di Tella en Buenos Aires, desde su fundación en 1963 hasta su cierre en 1972. El CLAEM fue un lugar en el que confluyeron en sucesivas etapas muchos jóvenes compositores del continente, que no sólo recibieron enseñanzas de diversos maestros del exterior, sino que pudieron confrontarse con sus compañeros de generación en la discusión de la propia realidad.

Alberto Ginastera no se equivocó ni cuando aceptó a un joven y tímido Gandini como alumno honorario de composición ni cuando luego —en su calidad de fundador y director del CLAEM— lo designó su asistente allí. A cargo principalmente de las clases de análisis, Gandini ejerció una gran influencia sobre varios de los jóvenes becarios latinoamericanos. Aquéllos que tuvimos la suerte y el privilegio de recibir allí sus enseñanzas y de aprender en sus clases cosas esenciales sobre las vanguardias musicales del siglo XX, lo recordamos hasta hoy con gran respeto y afectuosa gratitud.

En 1976 y 1977, Gandini participó como docente en los V y VI Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados en Buenos Aires. Fue luego docente en la Juilliard School of Music de Nueva York y profesor de composición en la Universidad de La Plata, y en la Facultad de Música de la Universidad Católica de Buenos Aires, cargo que aún desempeña. Fue también docente en varios cursos de verano realizados en Bariloche, en el suroeste de Argentina.

Entre 1976 y 1993 fue responsable de los ciclos de música contemporánea del Instituto Goethe de Buenos Aires, y colaboró paralelamente con la Fundación San Telmo y la Fundación Antorchas. Desde 1990 dirige el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires.

Como pianista, Gandini no es sólo el intérprete ideal de su propia música, sino que su repertorio abarca los grandes maestros del siglo XX (se destacan sus ejecuciones de Schoenberg, Cage y Feldman) incluidos sus contemporáneos latinoamericanos, así como el jazz y el tango. Integró el último sexteto de Astor Piazzolla en una memorable gira, y participó recientemente en un recital de homenaje a éste en



Gerardo Gandini.

Buenos Aires, donde su presencia fue debidamente celebrada como uno de los puntales del espectáculo.

La obra instrumental

Desde 1959 hasta el momento de escribir estas líneas, Gandini ha compuesto ochenta y cinco obras, entre las cuales encontramos músicas para orquesta con o sin solista, de cámara en diferentes combinaciones, ciclos para piano, tres óperas de cámara: *La pasión de Buster Keaton*, *Espejismos II* (*La muerte y la doncella*) y *La casa sin sosiego*, y una ópera de grandes dimensiones *La ciudad ausente*.

Las *Tres pequeñas elegías* (1959) para piano constituyen su opus 1; son una serie de brevísimas y delicadas piezas, compuestas en el ámbito de una atonalidad libre y flexible y que denotan la influencia de la segunda escuela de Viena.

A su vez, el refinamiento, la originalidad y la riqueza tímbrica de varias de sus obras siguientes como la *Música nocturna I* (1964) para flauta, trío de arcos y piano, influenciaron a jóvenes compositores que se formaban en ese momento.

Los títulos de sus composiciones son sin duda una clave importante para la comprensión del mundo conceptual y estético de Gandini; no solamente se refieren a contenidos y situaciones a veces extramusicales, literarias, oníricas y hasta humorísticas, sino que están íntimamente ligados a su manera de pensar, sentir, asociar y hacer música.

Las cinco piezas para piano bajo el título de ... *e sarà* (1974) —y su versión para orquesta (1976) — podrían ser un claro ejemplo de su compleja y permanente relación con el pasado musical. Se refiere al dialéctico dicho atribuido a Giuseppe Verdi: "*torniamo all'antico e sarà un progresso*". La cita, ambigua por lo fragmentaria, es gandinianamente polisémica.

Éste es el núcleo de uno de sus obsesivos pensamientos filosófico-musicales: un juego siempre fascinante de múltiples significados que oscila entre lo real y lo irreal, lo conocido y lo desconocido, lo ya existente y aún inexistente, el "oneiron" y el despertar, entre la propia música y la música de los otros —de la que podemos adueñarnos—, sin saber ya qué fronteras han sido trasgredidas: las propias en dirección a otras, o las otras en dirección a las propias. Lo ajeno, ¿es lo propio o deviene propio? La cita se hace símbolo de lo otro que atrae fatalmente hacia un proceso de musicofagia a través de la máquina del tiempo.

En efecto, en muchas de sus obras Gandini utiliza materiales del pasado histórico, que son procesados de las más diversas maneras, delatando el dominio pleno de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX: retazos sonoros de las Suites para chelo de Bach, citas de *L'enharmonique* de Rameau o de un lamento medieval trovadoresco en complicados procedimientos canónicos, citas de la octava Tocca-

ta para órgano de Frescobaldi, que pasan todos por esos distintos tipos de filtros.

Piagne e sospira (1969) para flauta, clarinete, violín y piano se refiere al madrigal homónimo de Monteverdi; en el *Moto perpetuo* del concierto para viola y orquesta (1979), eje virtuosístico entre los dos movimientos extremos, se perciben citas que vienen como de lejanos estados oníricos; en *Arnold strikes again* (1985) para flauta, subtitulada Estudio para *Espejismos*, y en *Escuchando Pierrot en lo de Mme. Ocampo* (1992) para conjunto de cámara, se ponen en evidencia —también con sutil humor— los vínculos con la música de Schoenberg y con el espíritu de Satie; *Imaginary Landscape* (1988) para piano y orquesta establece sus claros vínculos con Cage; las *Mozartvariationen* (1991) para orquesta y *Espejismos II (La muerte y la doncella)* (1987), su segunda ópera de cámara, son sendos homenajes de Gandini a Mozart y Schubert; *La pasión de Buster Keaton* (1978), su primera ópera de cámara, habla no sólo de la gran admiración del compositor por esta notable figura cinematográfica, sino de su preocupación por integrar diversas formas de expresión en el ámbito del teatro musical, incluida la poesía surrealista.

Entre 1984 y 1986, Gandini testimonia su marcada inclinación hacia la música y el pensamiento de Robert Schumann a través de cuatro obras: *RSCH: Escenas,* para piano y orquesta, *RSCH: Testimonios* para voz, piano y cinta, *Eusebius: cuatro nocturnos* para piano, y un último *Eusebius: cinco nocturnos* para una orquesta dividida en cuatro grupos, y *RSCH: Elegía* para piano.

En ocasión del estreno de la versión orquestal de *Eusebius*, Gandini explicó que "la figura de Schumann, su música y sus mitos, sus diferentes identidades, fueron una presencia obsesiva para mí en 1984. Y traté de exorcizar su espíritu a través de varias obras compuestas en ese año."

En un autorretrato del compositor presentado en Montevideo el 16 de mayo de 1985, Gandini comentó:

> Eusebius es la personalidad contemplativa y lírica de Schumann, en oposición a Florestán, su lado fuerte, poderoso y apasionado. La obra fue pensada en un comienzo como un estudio para una obra para piano y orquesta, que contiene una serie de números en los que, además de las referencias a la música de Schumann, trato de utilizar los mismos personajes, los mismos mitos de su mundo: Eusebius, el pájaro profeta, Florestán, etc. Luego surgieron algunas composiciones paralelas: los *Eusebius, o RSCH: Testimonios*, que incluye algo del material del ciclo para piano junto a una declaración de la hija menor de Schumann sobre el día en que su padre enloqueció.

Desde 1969, a partir de *Piagne e sospira*, Gerardo Gandini utiliza consecuentemente un característico procedimiento compositivo, que él define como basado en el concepto de un *objet trouvé*, un material de base preexistente, que sufre permanentes transformaciones mediante procesos de superposición, montaje, contraste, asociación, multiplicación, fusión, pulverización, de-construcción y re-construcción.



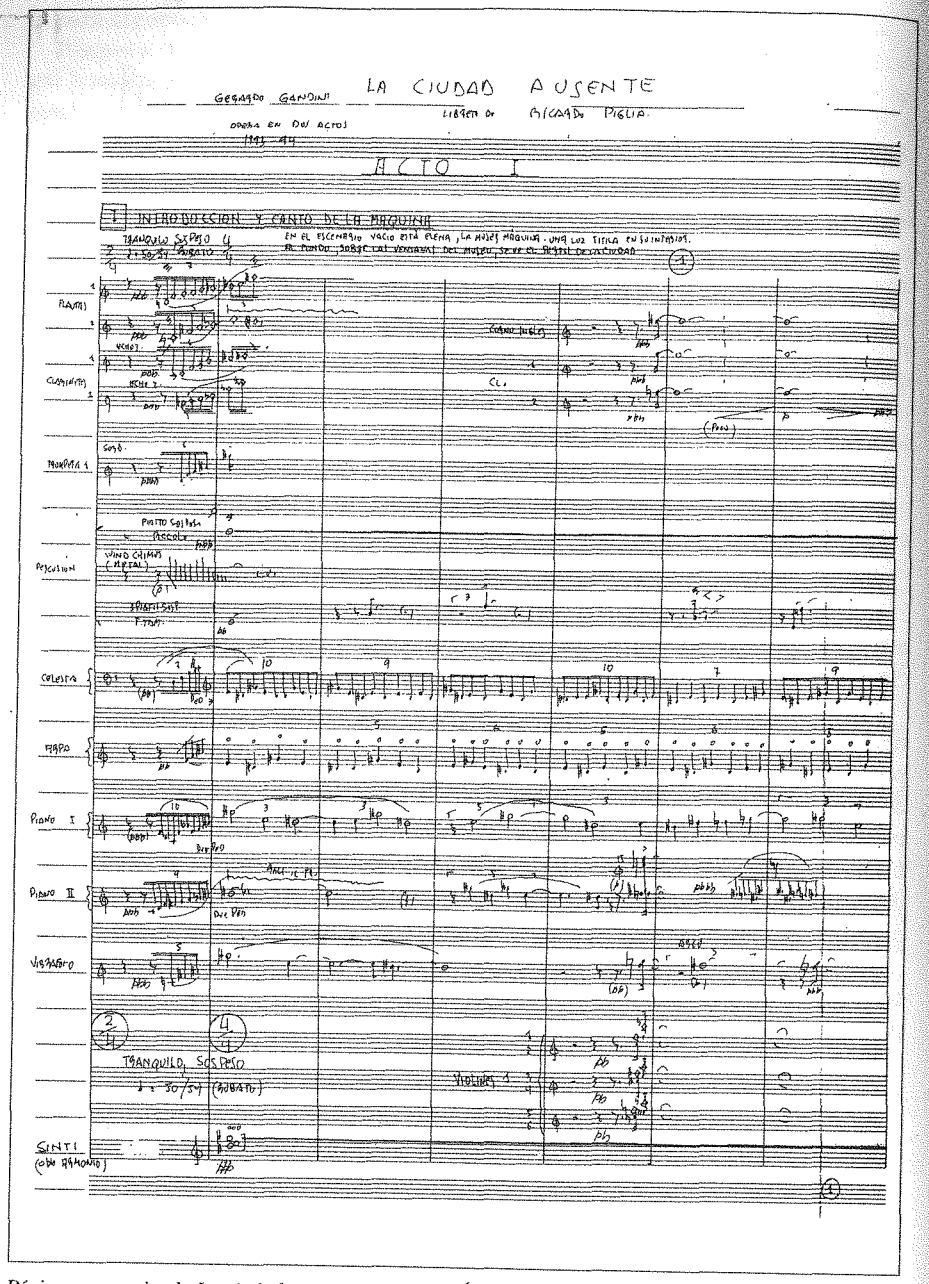
... rondando a la menor (1991) para dos pianos de Gerardo Gandini.

Para escapar a los estereotipos de la música contemporánea, Gandini intenta generar una estructuración sonora, en la cual la presencia, la confrontación, la incorporación, la elaboración de la tradición musical europea se constituyen en la piedra de toque de su composición. Llámese esta tradición Dufay, Lasso, Frescobaldi, Rameau, Bach, Scarlatti, Mozart, Schubert, Schumann o Schoenberg; ella se encuentra en el entramado de la música de Gandini como una presencia que no sólo no se desea evitar, sino que es instintiva e imprescindible para los más profundos y fascinantes procesos musicales del subconsciente.

Las "citas" de Gandini son engañosa y fascinantemente "verdaderas" y el humor es tan fugaz como sutil (recordar, por ejemplo, la "devolución" de *A cow in a Mondrian painting* (1975) para dos flautas, título tomado de una cita del crítico musical del "Washington Post", referido a la dificultad de encontrar sentido a la música de Gandini, tan imposible —acota— como descubrir "una vaca en una pintura de Mondrian").

En *Música Ficción* (1980), tres piezas para piano —y su versión para orquesta de cámara *Música Ficción III* (1990)—, Gandini se cruza con el universo de su compatriota Jorge Luis Borges en lo ilusorio e irreal. La realidad inventada deviene real en el momento en que ambas —la real y la inventada— traspasan sus propias fronteras.

Estos juegos dialécticos entre la ficción y la realidad, esta idea fija, esta necesi-



Página manuscrita de *La ciudad ausente* (1993-94), Ópera en dos actos de Gerardo Gandini.

dad obsesiva de Gandini en relación con la utilización de materiales diversos del pasado como exorcización o rechazo de los estereotipos del presente, podrían entenderse en muchos sentidos: ¿cosmopolitismo o dependencia de los modelos históricos heredados?, ¿placer estético o evasión?, ¿falta de riesgo o riesgo encubierto?, ¿necrofilia o musicofagia?, ¿vieja o nueva retórica? Los límites —de intentar trazarlos— son a menudo tan imprecisos como insatisfactorios.

La casa sin sosiego

El 27 de junio de 1992 el Centro de Experimentación en Ópera y Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires estrenó en la Sala Casacuberta del Teatro Municipal San Martín *La casa sin sosiego*, compuesta en 1991.

Se trata de una ópera de cámara (la tercera compuesta por Gandini) de una hora y media de duración, para tres cantantes solistas (una soprano, un tenor y un barítono), acompañados por un pequeño coro ("grupo de madrigalistas"), dos actores principales (hombre y mujer) y otros cuatro actores secundarios. La instrumentación es parcamente solística: flauta/flauta contralto, oboe/corno inglés, clarinete/clarinete bajo, violín, viola, chelo, piano, arpa, dos percusionistas (vibráfono, campanas, tres platillos, dos tamtams, bombo), además de un piano vertical desafinado y un piano mecánico en el escenario.

La música se estructura en una introducción (Madrigal), cinco interludios y seis escenas: La muerte, El bar, El loquero, La antesala, El infierno, El regreso. El libreto pertenece a la dramaturga argentina Griselda Gámbaro, una escritora crítica y comprometida, a quien Gandini conociera ya en la década de los sesenta, en las lides del Instituto Di Tella. Es un texto sombrío y dramático, una especie de alegoría referida —con un mínimo de maquillaje poético— a los horrores de la entonces reciente dictadura militar.

La estremecedora y atroz referencia histórica —con los miles de víctimas secuestradas, torturadas y desparecidas —vive en la conciencia colectiva, tanto en la Argentina como en los países vecinos, como una herida abierta. Precisamente de eso trata *La casa sin sosiego*: de una Argentina que se ha convertido en un infierno, y el nuevo Orfeo no descansará hasta encontrar en esta casa sin sosiego y sin memoria —donde reinan el silencio y el olvido —, la verdad sobre los muertos.

Tampoco es casualidad que al comienzo de la ópera figure la cita del *Infierno* dantesco *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*. Junto a este inequívoco símbolo, otro, también de amor y muerte: el del mito de Orfeo a través de Monteverdi.

A través del inexorable texto de Gámbaro, Gandini se asume como testigo histórico y nos brinda un testimonio musical de removedora intensidad y visceral expresión lírico-dramática, que rechaza permanentemente cualquier gesto pan-

fletario y permanece rigurosamente alejado de toda manifestación banal.

Como luego en *La ciudad ausente*, su siguiente experiencia operística, Gandini logra envolvernos en un mundo sonoro opresivo, del que Gámbaro dice:

> En esta ópera, la música, verdadero *texto* del texto del libreto, no es un arte sospechoso, al decir de Nietzsche; con su dimensión dramática y sonora nos coloca frente a un destino que aún nos pide respuesta. Hasta tanto los muertos no sean reconocidos y compartamos su banquete, donde la sed es eterna porque no hubo justicia, la memoria será nuestra casa de pena, y en este caso, la música —la intensidad de su sonido, su belleza exigente— nuestro reclamo.

La ciudad ausente

El 24 de octubre de 1995 tuvo lugar en el Teatro Colón de Buenos Aires el anunciado estreno mundial de *La ciudad ausente* de Gerardo Gandini, basada en la novela homónima del también argentino Ricardo Piglia (1940), responsable del libreto. Ambos, el compositor y el escritor, trabajaron en este proyecto de larguísimo aliento entre 1993 y 1995, sin contar con ningún encargo.

Dos funciones más —el 29 de octubre y el 14 de noviembre —, a teatro lleno y con más de tres mil personas por noche ovacionando de pie a todos los responsables de la realización musical y escénica, testimoniaron el enorme y bien ganado éxito de esta obra.

La ciudad ausente es un cambio profundamente significativo en la historia de la ópera argentina, para la que tanto Juan José Castro con *La zapatera prodigiosa* y *Proserpina y el extranjero* como Alberto Ginastera con *Don Rodrigo, Bomarzo* y *Beatrice Cenci* son referentes inmediatos.

Gandini no niega haber querido componer una "ópera" (en dos actos, diecisiete escenas y epílogo) y permanecido fiel a las exigencias del género. No se amilanó ante un libreto bastante complejo y nada fácil de musicalizar —tres micro-óperas en una más grande que las alberga —, que está lleno de intrincadas y simbólicas alusiones literarias (James Joyce, Macedonio Fernández), filosóficas (Gramsci) y musicales (Mozart, Verdi, Wagner, Berg, Schoenberg, entre otros de sus *objets trouvés* preferidos).

Tampoco se amedrentó ante la pesada herencia de la tradición operística europea de los siglos XVIII, XIX y XX porque, como lo explica él mismo, "lo nuevo no reside en los materiales, sino en la sintaxis, en la manera en como los materiales se combinan entre sí". A Gandini no le desvela el tema de la música contemporánea: "Los gestos característicos del género ya los eliminé" y "ahora trabajo con modos derivados de una cuestión anterior, de registros armónicos, [una música] ni atonal ni tonal, y ni siquiera modal en el sentido tradicional".

La música de *La ciudad ausente* fue compuesta para una orquesta grande, de refinadísimo uso hasta en sus detalles más pequeños (3 flautas y piccolo, 2 oboes y corno inglés, 3 clarinetes con un saxo tenor, clarinete bajo, 2 fagotes y contrafagot, 4 cornos, 3 trompetas, 3 trombones y tuba, arpa, celesta, 2 pianos en escena, vibráfono, marimba grande, xilófono, glockenspiel y abundante percusión, además de los instrumentos de arco) y para seis voces solistas, de entre las que se destacan las de las protagonistas femeninas.

Son tres mujeres emparentadas por el amor y la muerte: una mujer-pájaro hechizada, cuya parte vocal es una coloratura endemoniada (cantada magistralmente por la debutante Martha Camacho); Elena, la mujer del poeta, que luego de su temprana muerte es condenada eternamente a ser una "máquina de cantar" (estupendamente interpretada y cantada por la soprano lírica Graciela Oddone); y finalmente Lucía Joyce, la hija del escritor irlandés, que vive encerrada en un hospital psiquiátrico y es paciente del Dr. C. G. Jung (a cargo de la notable soprano dramática Virginia Correa-Dupuy). A estas figuras femeninas se agrega un coro femenino de seis sopranos, invisibles pero muy presentes en su plenitud lírica.

El equipo técnico estuvo a la altura de las enormes exigencias, con trabajos de alta calidad del director de escena David Amitin, del escenógrafo Emilio Basaldúa y de la vestuarista María Julia Bertotto, todos ellos argentinos.

Como director al frente de la orquesta del Teatro Colón, Gandini se mostró, tanto en la preparación como en las funciones, riguroso y experimentado. Fue, sin discusión, un espectáculo digno de ser visto y oído en cualquier gran teatro de ópera del mundo. Por de pronto, se repondrá en el mismo escenario durante la temporada de 1997.

A manera de despedida

La obra de Gerardo Gandini y su lugar en la historia de la música contemporánea tanto en el contexto argentino como continental es, sin duda, un buen desafío para investigadores y estudiosos: cerca de las fuertes herencias históricas, lejos de las búsquedas de identidad que han marcado la obra de otros integrantes de su generación; cerca de una ecléctica, refinada pero siempre coherente expresión musical, lejos de pasajeros embanderamientos estéticos y cuestionamientos dogmáticos, esta obra cataliza muchos de los elementos más característicos de la paradójica cultura argentina de nuestros días, incorporándolos en una síntesis que —aún suscitando las necesarias reflexiones críticas— se impone por su maestría y calidad.

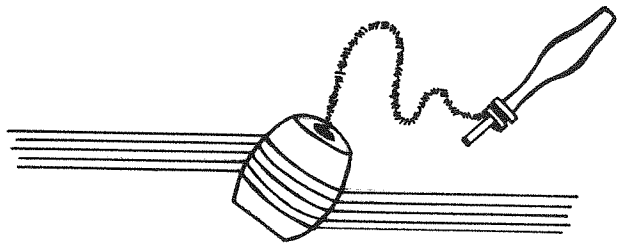
Montevideo, julio de 1996.

GONZALO ROJAS

CONTRADANZA

Me adelanto a decírtelo así: vámonos rápido
línea que me vuelas libre, vámonos
al otro lado con la música,
porque pensando en todo como el cordero que oye
su balido púrpura en el temblor
del encantamiento, ya
no hay arco que medir de un verano a otro, ni
estelar acorde en este juicio de geómetras
menesterosos de la exactitud,
ni obediencia
que no sea a quién que no sea
majestuoso lo Único.

ENTRE INTERPRETACIÓN Y TECNOLOGÍA: EL ANÁLISIS DE MÚSICAS RECIENTES



OMAR CORRADO

¿Existe un análisis musical específico para las músicas recientes? En caso afirmativo, ¿en qué reside esa especificidad? Los instrumentos analíticos de que disponemos, ¿son igualmente aptos para el pensamiento y los lenguajes de la producción actual o éstos requieren otras redes conceptuales y metodológicas para registrar su singularidad? Intentar responder a estas cuestiones, y otras de ellas derivadas, constituye el objetivo del presente trabajo, en el que se pretende bosquejar un cuadro de situación, general y obviamente incompleto, de las preocupaciones que circulan tanto en el ámbito metodológico, especulativo, cuanto en el de la praxis concreta, observadas en la literatura a nuestro alcance sobre el tema.

Los cortes propuestos por el título imponen algunas consideraciones previas, la primera de las cuales es de orden terminológico. La palabra análisis contiene en casi todas sus acepciones la idea, de marcada impronta racionalista, de descomposición de un todo en sus elementos esenciales, de aprehensión de sus relaciones y de construcción de un esquema que explique el conjunto. Esta concepción, que presupone ya un objeto susceptible de soportar las acciones indicadas, se reencuentra en la definición que proporciona Bent (1980) del análisis musical, la que completa señalando que se trata de "esa parte del estudio de la música que toma como punto de partida la música misma, más que factores externos". En este sentido restringido del término, lo que aparece como rasgo común a los distintos modelos de análisis es el aislar un objeto del contexto ilimitado al que pertenece, separarlo en unidades menores sometidas a tesis de identidad e intentar construir un modelo. Sin perder de vista este marco contenedor, indispensable para prevenir el riesgo de la dispersión, tomaremos también en cuenta una acepción más amplia del vocablo, aquella

que lo considera como "discurso que se relaciona con un hecho musical (...) discurso sobre la música" (Molino, 1989: 11, 12), como práctica que atraviesa las distintas disciplinas vinculadas con ella, ya que por un lado, tanto el comentario sobre el valor de una obra como los modelos formalizados, tanto las perspectivas especializadas de Occidente como las respuestas émicas en los contextos tribales, parten, en sus verbalizaciones, de alguna forma de análisis, y por otro, en el discurso actual sobre la música, y más aún sobre las producciones contemporáneas, delimitar una zona específica del análisis en la acepción expresada en primer término resulta dificultoso y de escasa utilidad, al coexistir tradiciones analíticas de muy diverso cuño, sin hablar de las propuestas de músicas conceptuales, de la *Musik zum lesen* de Schnebel o los casos en los que la enunciación de conceptos sobre la música forman parte de la obra misma (cf. las diversas *Lectures* de John Cage). Como en otras áreas del conocimiento, los abordajes exclusivamente estructurales, inmanentes, se vieron impulsados a asumir aquellas dimensiones menos asépticas y formalizables en las que reside también la especificidad de los hechos simbólicos, dimensiones para las cuales las herramientas objetivas y cuantificables no aparecen como vías de acceso pertinentes. Además, los análisis se encuentran inevitablemente ligados a la teoría, en un doble juego en el cual ésta es el punto de partida, la hipótesis que subtiende la descripción mientras que son los análisis los que constituyen a su vez la base y la validación de la teoría. Si bien Palisca (1980) afirma que la teoría "es hoy entendida principalmente como el estudio de la estructura de la música", la consideración etimológica le permite definirla como "un acto de contemplación" del cual se deriva un plan del conocimiento musical abarcados, que incluye el conjunto de saberes y acciones que van perfilando el campo articulado y múltiple de las reflexiones sobre la música.

Podrá objetarse que el trabajo analítico no tiene por qué ser aquí distinto del ejercido sobre otros repertorios, incluso históricos, invocando la unidad sustancial de lo musical como categoría, para lo cual el análisis tradicional debería en consecuencia resultar igualmente útil y suficiente. Estimamos, por una parte, que algunas de las rupturas ocurridas en la música del periodo considerado son de tal magnitud, que jaquean toda universalización apresurada y por consiguiente también los modos de aproximación vigentes, y por otra, que definir las innumerables conductas englobadas en el llamado análisis tradicional aparece como tarea imposible, a no ser que designemos así al inventario de procedimientos descriptivos heterogéneos que sobreviven en un vocabulario demasiado adherido a un hacer musical geográfica y temporalmente localizado para resultar de utilidad en situaciones radicalmente distintas. Resulta evidente, en otro orden, que las opciones analíticas devienen más problemáticas cuando la obra firma alguna anomalía frente a las concepciones existentes, lo que obliga a ampliar el espacio de lo que se considera

musical y, por consiguiente, los recursos metodológicos, como ha ocurrido con la música de Feldman. Aunque parezca paradójico, algo similar sucede cuando la obra nueva va a contracorriente de la producción avanzada de la época: si un autor compone un calco de una sonata clásica en plena hegemonía serial, el analista actuará aplicando las técnicas existentes para abordar el lenguaje tonal histórico, examinará por el contrario, mediante el ejercicio comparativo, las grietas entre la obra actual y su modelo, interpretará el anacronismo como síntoma de la época, atribuyéndole valores reaccionarios o prospectivos, argumentará sobre lo marginal de los sistemas de altura en su estudio de la pieza o bien discurrirá sobre la tonalidad como fundamento ineludible, atemporal de la música, pero en ningún caso podrá soslayar el suelo disímil en el que se coloca su objeto.

La segunda restricción del título se refiere a una segmentación cronológica. Es claro que la longitud del período al que nos referimos con la expresión músicas recientes depende de la delimitación que hagamos del contexto general tanto de producción como de recepción. Para abreviar, señalemos que se hará referencia a las obras musicales compuestas aproximadamente en los últimos treinta años, período

> "No puedo diferenciar las lágrimas de la música" (Nietzsche). Quien no comprende esto instantáneamente, no ha vivido nunca en la intimidad de la música. Toda verdadera música procede del llanto, puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso.
>
> **E. M. Cioran**

tal vez demasiado extenso para ser considerado reciente, pero necesario para permitir operar también con el eje diacrónico, ya que por una parte, en ese lapso declinan, surgen y se consolidan maneras de componer y de pensar lo musical que marcan nuestra actualidad; por otra, cualquier sistema sincrónico que construyamos congela pero no elimina la historia, o mejor dicho las numerosas curvas, con sus dinámicas propias, en las que se ubican las producciones puntuales que coinciden en el corte; y por último, en dicho lapso, a causa de la multiplicación de los enfoques y la presión de los desarrollos de la ciencias sociales y de la filosofía del lenguaje se agudiza de manera inédita la conciencia de las implicaciones epistemológicas de todo discurso sobre lo musical, inaugurando en este campo una densa zona superestructural en la que dialogan los metalenguajes.

De lo anterior se infiere que nos dedicaremos a aquella región de lo musical conocida como "culta", si bien los embates contra las clasificaciones establecidas, contra los límites de los géneros y la direccionalidad social de la producción obliga también aquí a observar con cuidado las intersecciones de este campo con otros, como

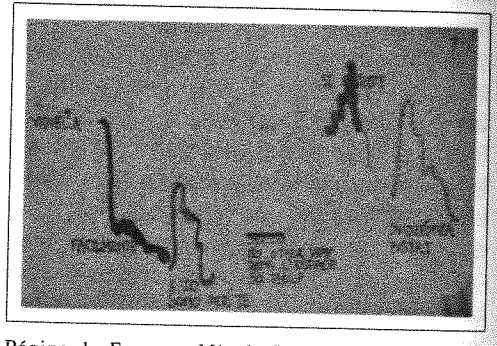
el de lo étnico o lo popular, en propuestas como, por ejemplo, *Cantos de Tierra* (1990) de Cergio Prudencio o *Sonata del perro de Mozart* (1984) de Leo Maslíah.

Finalmente, conviene no olvidar el estatus del análisis como producción de sentido en sí mismo, y por lo tanto testimonio, documento de la circulación social de los discursos, de las prácticas significantes, del universo simbólico. En el ámbito definido para este trabajo, producción musical y producción teórica, por su contemporaneidad, participan de un marco referencial común, se benefician de similares avances en el campo del conocimiento y del hacer, y están libradas a las mismas incertidumbres de lo que, en el calor de la actualidad, reclama el ejercicio simultáneo de una intensa subjetividad y un obstinado rigor.

1. De la finalidad

Los puntos de vista divergentes sobre una obra, y más aún, sobre la utilidad del análisis, suelen originarse en la funcionalidad que al mismo se le otorguen en el campo de la praxis o de la teoría.

En líneas generales, en la clase de composición se decortica la obra en vistas a descubrir cómo está hecha, las técnicas constructivas puestas en juego, la selección y el tratamiento de los materiales, su distribución temporal, su adecuación a los medios instrumentales seleccionados, con el objeto de, al observar cómo otros compositores lo hicieron, adquirir herramientas para el propio hacer. El intérprete analizará, en cambio, el mapa de tensiones creado por la dinámica de las configuraciones que pondrá en movimiento, el tejido textural del que decidirá jerarquizar o fundir determinados planos, la digitalidad propia de una obra, autor o período, el modelo sonoro y expresivo en el que enmarcará su acción. El historiador, por su parte, se interesará en el modo en que la obra singular se coloca en la serie, manifiesta las cualidades técnicas y estilísticas propias de una época, resuelve problemas pendientes o anticipa futuros desarrollos. El propósito puede ser de orden pedagógico, como una manera de facilitar a los oyentes la comprensión de aspectos específicos de una pieza. Cada disciplina, entonces, interroga a la obra de distinta manera y genera, por el análisis su propia versión del objeto, lo que conviene no olvidar en el momento de evaluar los



Página de *Fontana Mix* de John Cage. Diseño de Luciano Berio.

supuestos y la eficacia de cada análisis. Así, se constata con frecuencia que las miradas más reveladoras sobre una obra provienen de compositores, por su comprensión íntima del proceso musical y su diálogo activo con ella, pero su propio compromiso creativo, sus propias opciones técnicas y estéticas pueden proyectarse exageradamente sobre el hecho observado —en realidad, en su elección misma—, si no se cuidan los mecanismos mínimos de objetivación a los que está habituado quien analiza más exteriormente, como el historiador o el teórico. Aunque el riesgo de esta distancia sea, a su vez, el de no percibir cuestiones sustanciales, o desestimarlas por exceso de protección contra la propia subjetividad.

Esta concepción del análisis, ligada a la utilidad en las distintas etapas del proceso de producción, interpretación, recepción, se ha visto en el siglo XX contrastada con la consolidación del análisis como disciplina autónoma. El analista, especialista de aparición relativamente reciente en el campo musical, enfrentará la obra como objeto independiente, autocentrado, del cual deberá, mediante la construcción de redes de relaciones internas de progresiva abstracción, proveer una imagen única, económica, completa y no contradictoria. Con lo cual se abre la aspiración de otorgar al análisis un mayor estatus epistemológico, e incluso, de contribuir desde lo musical a otros campos del saber, según se observa en los desarrollos cognitivos actuales (cf. Mac Adams, 1987).

2. De lo general y lo particular

De qué manera un hecho localizado trasciende su singularidad y viceversa, cómo preserva su carácter único en el conjunto que lo contiene y en el que se desdibuja, constituye un verdadero núcleo conflictivo de las ciencias sociales y recorre igualmente la reflexión musical, con diversa intensidad. En efecto, en épocas más estables, las normas de lenguaje consensuadas tornan superfluo insistir en la singularidad, ya que ésta, en líneas generales, no hace sino actualizar las convenciones. El análisis se dedica allí a descubrir la regularidad, o el grado de perfección alcanzado con los medios disponibles. La búsqueda de relaciones ocultas, originales, se ve desalentada por la preexistencia de un sistema que almacena virtualmente toda la combinatoria posible, respecto al cual se miden los desvíos, especialmente en fases de transición, que suelen ser las privilegiadas por el analista precisamente por las fisuras, ambigüedades, transgresiones que, al dificultar su explicación en el interior de un código, estimulan la construcción de nuevos modelos capaces de esclarecer el pasaje hacia el estilo consecutivo, impuesto por distintos mecanismos.

Al trabajar con la producción actual, la falta de la perspectiva que proporciona el conocimiento del período subsiguiente y la dispersión extrema de los lenguajes, inhiben toda pretensión de formular una teoría, es decir, un conjunto de postulados

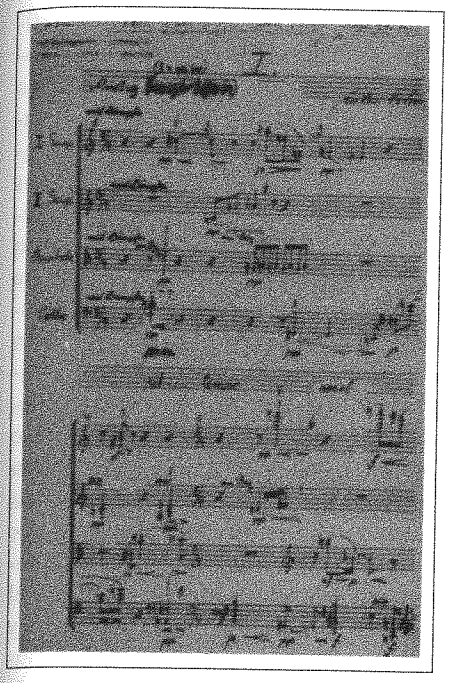
con cierta pretensión de validez general. El debilitamiento de los universales, el estallido de las prácticas comunes, provocan el derrumbe de la teoría como mediación entre lo técnico y lo valorativo, lo particular y lo general, para sustituirla por construcciones provisorias, de alcance limitado a un autor o incluso a una obra. La dispersión teórica deviene así correlato de la dispersión productiva; la teoría se reduce entonces a los fragmentos que de ella persisten en las poéticas individuales. Los supuestos se convierten en campos dinámicos de reflexión compartidos por el teórico y el compositor, reunidos con frecuencia en una sola persona (Boulez, Cogan, Dufourt, Kramer, Lerdahl, Ligeti, Stockhausen, Xenakis...).

3. De la tripartición semiológica

El funcionamiento del modelo de la tripartición propuesta por Molino y desarrollada por Nattiez (1975; 1990) requiere, en el terreno que aquí tratamos, algunas observaciones. El nivel poiético o de la producción tiene la particularidad de que, por lo general, el autor vive y continúa componiendo, lo que trae algunas consecuencias para el analista. Éste puede acceder a información de primera mano sobre los procesos creativos particulares que contará en su elaboración conceptual. Con frecuencia, al utilizar el compositor procedimientos únicos de estructuración, considerablemente crípticos, el analista que pretende descifrarlos, reconstruir las estrategias empleadas, lo hace casi invariablemente a partir de datos confiados por el autor, más aún cuando éste se encarga de borrar las pistas: Ferneyhough compone su *Segundo cuarteto de cuerdas* (1980) con base en la reserva de materiales presente en los dos primeros compases, los que son eliminados en la versión definitiva, la única dada a conocer, de la obra (cf. Nicolas, 1987: 64). El problema se agrava en el caso de las músicas electroacústicas: sin información del compositor resulta imposible, por lo general, reconocer los procesos de generación de las configuraciones sonoras utilizadas.

> Únicamente el paraíso o el mar podrían dispensarme de recurrir a la música.
>
> **Cioran**

A menudo, el compositor se niega a hablar de su obra, alegando que todo comentario es superfluo (Dusapin, 1985: 113), o lo hace de manera paradójica, lateral, como es habitual en Feldman, con lo cual el analista se verá obligado a obtener documentación indirecta, como lo hace con autores del pasado, y a trabajar en un espacio sospechado o hasta desautorizado por el compositor. El trabajo analítico suele verse exageradamente influido por la visión del compositor, y reticente a



Página manuscrita de *Seis bagatelas* op. 9 de Anton Webern.

abrir otras vías de acceso y explicación de la obra. A modo de ejemplo, podemos pensar que el lenguaje alusivo, metafórico de Scelsi al referirse a su música, junto al halo místico o metafísico de que rodeaba su figura, marcó los discursos sobre su obra, en los que parecía sacrílego referirse a cuestiones prosaicamente técnicas, según se constata en los escritos de Halbreich o en los distintos enfoques reunidos por el número que le dedicó *Musik-Konzepte* en 1985, a diferencia de estudios como el de Giulio Castagnoli (1993) de las *Cuatro piezas para orquesta* publicado después de la muerte del autor, donde se consideran los aspectos relativos a la materia, a sus cualidades acústicas, a las evoluciones melódicas —por paradójico que pueda parecer en piezas concebidas cada una sobre una sola nota—, rítmicas, tímbricas, a las consecuencias formales de cada parte y del ciclo completo, poniéndolos en el contexto de producción pero sin limitarse a él.

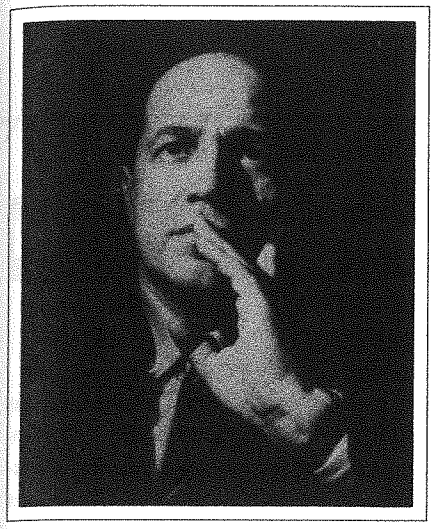
Retomando la ingeniosa clasificación de Gottwald (1985: 92-95), cuando el analista recibe información del compositor, puede ocurrir que las comprenda bien y su discurso sea correcto, que no las haya comprendido pero que su discurso sea igualmente correcto, que las haya comprendido pero su discurso sea incorrecto o que comprensión y discurso estén equivocados. A efectos de preservar el ámbito operativo del análisis, se fortalece la convicción en la autonomía de los niveles de la tripartición, al despegarlo de la obligación de reconstituir el proceso compositivo. El compositor, sin embargo, al intervenir como evaluador privilegiado en los debates sobre su producción, inyecta, a modo de *feedback*, nuevos elementos a tener en cuenta en futuros procesamientos de la misma. El hecho de que su producción permanezca abierta agrega un margen de provisoriedad también al análisis en su relación con el contexto, pues la evolución compositiva puede confirmar o desviar las direcciones descubiertas en la obra estudiada, al convertirla inevitablemente en etapa de una *work in progress*.

En lo relativo al polo de recepción o nivel estético, nos enfrentamos con las dificultades derivadas de las ejecuciones y grabaciones raras o inexistentes y de la habitualmente escasa circulación social de la obra, con lo que disminuyen las posibilidades de recabar información a partir del examen de las distintas interpretaciones —como hace Nattiez (1982) cuando se enfrenta con incertidumbres de segmentación "neutra" en *Density 21,5* de Varèse—, del efecto producido en los diversos públicos —como procede Eggebrecht (1972) al recopilar las áreas verbales estables en relación con Beethoven— o en otros compositores —como Borio (1989) cuando investiga la mutación del paradigma serial de Webern a fines de los 50—, o incluso de las aplicaciones de métodos experimentales, en especial semánticos —como el utilizado por Imberty (1979, 1981) para el análisis del estilo en Brahms y Debussy—, puesto que la nueva obra difícilmente convoque fantasmáticas compartidas en el campo de la cultura, para lo cual se requieren procesos prolongados de sedimentación. La relación conflictiva de la obra nueva con su público y con las normas estéticas dominantes provoca asimismo la indiferencia de sectores considerables de la musicología, campo del saber en el que podría articularse una reflexión dinámica entre la recepción y los demás niveles semiológicos, pero que permanece con frecuencia hostil a los hechos nuevos. Estos deberán, al parecer, someterse al juicio de la historia para ser considerados objetos serios de estudio, y al no poder ser explicados en el marco de los métodos sancionados por la sociología y la antropología, se ven relegados frente a otras temáticas de mayor alcance cuantitativo. Incluso un etnomusicólogo tan exhaustivo como Blacking arroja una mirada cáustica sobre prácticas actuales, a las que incluye dentro de su definición general de música como "sonido humanamente organizado", aunque en este caso sea "posiblemente disfrutado por los amigos del compositor" (Blacking, 1976: 11, 12). Tal vez no sea ajena a estas actitudes la "incómoda" presencia del compositor, observador alerta de los discursos sobre su obra, así como, del otro lado, el esoterismo de algunos círculos musicales empeñados en proteger sus obras del fragor del mundo.

El estudio del nivel neutro o inmanente, centrado en la partitura como modo de existencia privilegiado de la obra, ha encontrado no pocos reparos en el ámbito de la musicología; el obstinado grafocentrismo en el que la semiología pretende encorsetar lo musical presenta dificultades particulares en el ámbito que aquí se estudia y que examinaremos más tarde.

4. Del análisis y el juicio

La articulación entre el análisis, que, por su aspiración científica, debería abstenerse de juicios de valor, y el plano de la estética establece múltiples y contradictorias relaciones a través del tiempo, agudamente estudiadas por Dahlhaus (1970), cuyo recorrido por distintos ejemplos extraídos de la historia de la música desde la *Cantata 106, Actus tragicus*, de Bach, concluye, significativamente, en el *Tercer cuarteto* op. 30 (1927) de Schoenberg. Este arco, construido sobre una base estructural y cultural considerablemente homogénea —la concepción centroeuropea, germana, de la música— que sostiene la diversidad de las obras, autores y estilos abordados, deja en suspenso el problema aplicado a épocas sucesivas, de las cuales, sin embargo, el autor ha sido testigo atento, interlocutor activo y teórico prolífico. ¿Indicará esto un límite entre la competencia como evaluadores del historiador y la del crítico o del analista, funciones todas desempeñadas por Dahlhaus? En caso afirmativo, pareciera entonces delinearse una diferencia sustancial entre aquellos juicios que se aplican a obras del pasado, procesadas en la sociedad y la cultura, fundantes de valores con cierto grado de solidez, permanencia y proyección que hacen de ellas, a fin de cuentas, *la* música para una comunidad determinada, y los que conciernen a las músicas contemporáneas, frente a las cuales todo discurso aparece como provisorio, precario, producto de la urgencia, a la espera de confirmaciones que vengan de la posteridad de la obra, para anudar allí el vínculo entre formalización satisfactoria y eficacia estética.

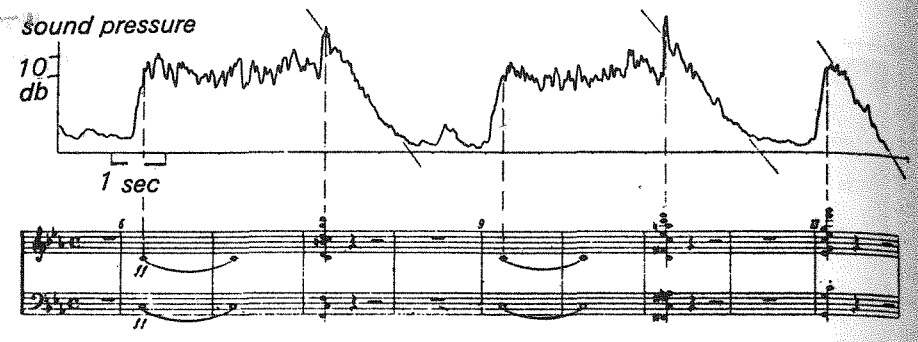


Pierre Boulez.

En nuestra actualidad, es dable observar que los juicios, al caer los dogmas que los sostenían, desamparados ante la proliferación inclasificable de la producción nueva, reclaman al análisis fundamentaciones, argumentos de evaluación, sin que éste, sobre todo en sus versiones más tecnológicas, tenga capacidad ni vocación para proporcionárselos, ni para crear valores donde no existen. La intensificación de sus estrategias relacionales internas pareciera intentar una compensación por ese plus del que no puede dar cuenta. Por otra parte, al considerar a menudo la obra contemporánea como parte de un proceso abierto del que ésta no es sino un documento, se soslaya el juicio estético, reemplazándolo por el juicio tecnológico.

5. De los análisis "duros"

Llamaremos así a aquellos que responden al sentido estricto del término análisis tal



Beethoven: *Obertura Coriolano*. Arriba: proceso de reverberación.

como lo especificamos al comienzo, es decir, que aíslan la obra o alguno de sus elementos de sus contextos y proceden a descomposiciones sistemáticas y rigurosas del *continuum* sonoro para elaborar luego, mediante la comparación de unidades, el establecimiento de funciones, la simplificación conducente a formular las leyes que explican el objeto y admiten su extensión a otros objetos de la serie determinada —o sea que actúan desde el objeto al código— o bien los procedimientos inversos, más formalizados, efectuando, de manera hipotético-deductiva, el trayecto del código al hecho individual —otra versión del par general/particular. La producción analítica representativa de estas corrientes tiene sus canales de comunicación en revistas como, entre tantas, *in theory only, The Journal of Music Theory, Music Theory Spectrum* o, con frecuencia, *Perspectives of New Music*. En general, los análisis de esta naturaleza que logran obtener construcciones más satisfactorias y elegantes son los que trabajan aislando del complejo sonoro el campo de la altura, y más aún el de la escritura de la altura, como es el caso de las técnicas utilizadas por Forte (1973) a partir de los *pitch class sets* introducidos por Babbit, de las perspectivas distribucionales y paradigmáticas de Ruwet (1972), de los diversos recuentos estadísticos o las técnicas computarizadas de Mesnage y Riotte (1989). La manipulación de estructuras se ve facilitada por la opción en favor de la notación —en coincidencia con la manifestación el nivel neutro privilegiada por la semiología —la que establece ya por sí misma una primera fuerte discretización y atribución de pertinencias, un filtro de considerable grado de abstracción, un nada desdeñable confort operativo y una protección cierta en el momento de la verificación, puesto que la estabilidad de lo visual favorece su mensurabilidad y aprehensión con los métodos tradicionales de la ciencia. Por otra parte, los éxitos son más completos cuando la altura obedece a una sistematización previa —la modalidad, la tonalidad, el dodecafonismo—, región de lo ya codificado donde las estructuras y sus relaciones parecieran estar disponibles, esperando ser descubiertas por el analista, con lo que se cierra un círculo de inocultable optimismo positivista en el conocimiento.

En el corpus de las músicas recientes, estos métodos enfrentan algunas dificultades o restricciones:

a) La ruptura de los códigos compartidos obstaculiza la construcción de un sistema de reglas que exceda el caso individual. No es casual que las últimas grandes teorizaciones hayan sido las del serialismo (*Propositions* de Boulez, *Wie die Zeit vergeht* de Stockhausen), último intento de construir un sustituto gramatical de alcance supraindividual, por extensión de la mensurabilidad de las alturas y las relaciones interválicas a otros parámetros. Tampoco puede explicarse la obra como campo de aplicación de un sistema. Las tentativas de conceptualizar este espacio tan anárquico se ven obligadas a hacerlo en un grado de generalidad tal, que su conexión con la obra no aparece como particularmente significativa.

b) El desplazamiento, en buena parte de la producción actual, de la nota al sonido y las texturas como puntos de partida compositivos, enturbia la antigua división en parámetros, procedimiento de abstracción excesivamente sumario a la luz de las investigaciones actuales sobre el sonido. En los casos en que existe aún la partitura, las relaciones entre los signos allí escritos, más que nunca, son altamente deficitarias para el propósito analítico, el que se ve obligado a trasladarse de la esfera del parámetro a otras, como la de la fenomenología, cuyos soportes empíricos pueden resultar escandalosos al analista "duro", sin que éste pueda proporcionar por el momento —hasta donde sabemos— una teoría satisfactoria de fenómenos tan esquivos como el timbre o complejo como las texturas, menos aún en las producciones contemporáneas.

c) La amplificación de la variable espacial introduce una nueva región de ardua conceptualización, ya que la obra no puede ser aprehendida en abstracto; se recompone permanentemente en el espacio de ejecución parcelado, resistente a toda clasificación, que acentúa la irrepetibilidad de cada ejecución y la arbitrariedad de su grabación y reproducción. El análisis de las estructuras en obras como *Répons* (1981) de Boulez o *No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkovski* (1987)

> Cuando se agota en nosotros un motivo musical, el vacío que se instaura en su lugar es ilimitado. Nada más propio para revelarnos la divinidad en las fronteras de la expansión sonora que la multiplicación interior —mediante el recuerdo— de una fuga de Bach. Cuando evocamos un motivo y su fiebre ascensional, acabamos precipitándonos directamente en lo divino. La música es la emanación final del universo, como Dios es la emanación última de la música.
>
> **Cioran**

de Nono, proporcionará por cierto datos importantes, pero para dar cuenta de la dimensión espacial, fundamental en ambas, difícilmente encontraremos recursos que no impliquen la descripción del dispositivo o los efectos de audición, en escalas de poco prestigio lógico. El problema se acrecienta en las obras que apelan a otros medios además de los sonoros —textuales, gestuales, visuales—: el teatro musical contemporáneo, los eventos multimediales de Cage.

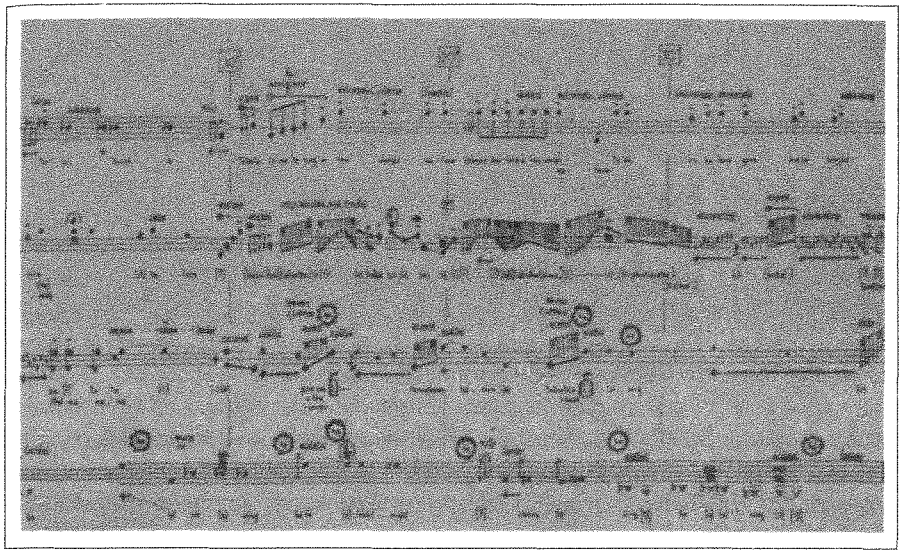
d) El debilitamiento de los presupuestos estéticos formalistas que trabajan internamente estos análisis: el valor se funda, como en la estética tradicional, en la riqueza, armonía, equilibrio de relaciones entre los elementos y el todo en épocas en que se jerarquiza precisamente lo contrario: lo fragmentario, irregular, desmesurado, ecléctico.

e) En relación con lo anterior, la desactivación del terrorismo vanguardista centrado en la pureza de la estructura global unificada y la renovación incesante y vectorial del lenguaje otorgan un nuevo y provocativo espacio al pasado, que reingresa contaminando la obra en la que se instala. Su aparición fractura la homogeneidad del lenguaje e impulsa al análisis a recurrir a impurezas metodológicas para investigar esta apertura de la obra al "exterior", como acontece, por ejemplo, cuando se incluyen citas. Aun en los casos en que éstas no sean textuales o manifiestas, el simple recurso a encadenamientos más o menos convencionales en la tonalidad extendida de fines del siglo pasado en obras recientes —como en *Inner cities* (1994), de Alvin Curran —carga consigo significaciones que superan lo estructural, ya que no es necesario desplegar demasiada sofisticación en el análisis para reconocer el horizonte histórico de estas armonías, las que resultan enigmáticas precisamente por su anacronismo a la luz de una concepción vanguardista del progreso.

f) La extensión de los registros de complejidad hacia totalidades hipernotadas en las que el ejecutante, desbordado, elige, paradójicamente, lo que puede ser tocado, o hacia disminuciones drásticas de la materia sonora, suelen constituir índices por exceso o por falta que fundamentan la decisión de interpretar, es decir, de cambiar de perspectiva para abordar el discurso musical.

g) La ausencia de un soporte sensible estable en propuestas que desmaterializan la obra-objeto, la abren a innumerables versiones o la convierten en modelo conceptual generativo de infinitos hechos sonoros posibles que impiden al analista desarrollar técnicas que presuponen la existencia de un corpus con entidad más definida.

h) Los modelos más atentos a las cuestiones estilísticas y a la actividad del oyente en la definición de las estructuras, como el de implicación-realización de Narmour (1977), inspirado en Meyer, requieren una familiaridad con el código que permita preveer los comportamientos probables del discurso en cada instancia para proyectar expectativas que la realidad del flujo sonoro se encargará de confirmar o



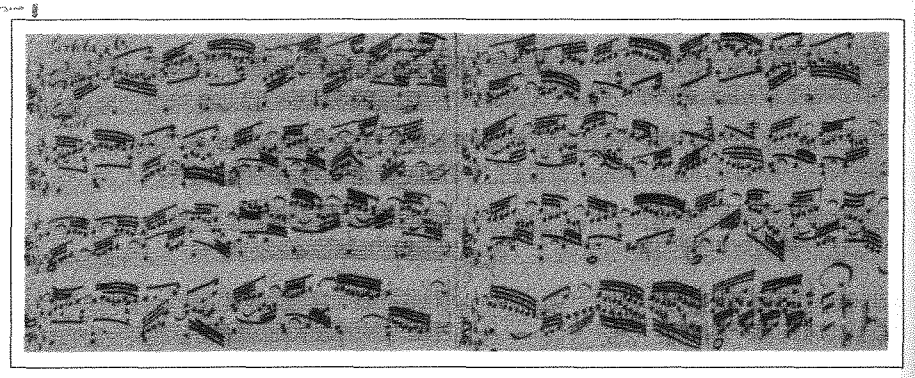
Fragmento de *Sequenza III* para voz de Luciano Berio.

negar. En la mayor parte de la producción contemporánea, esta anticipación no puede ejercerse, por la pluralidad de lenguajes y las características de los mismos. La audición frecuente de obras de un autor o de una tendencia permitirían reconocer rasgos estilísticamente pertinentes, pero la teoría, por el momento, no permite su conceptualización rigurosa, pues se ha desarrollado casi exclusivamente en el campo de las estructuras melódicas.

6. De la tecnología

Entre los desarrollos analíticos relativamente recientes, posibles gracias a la evolución tecnológica, nos parecen especialmente interesantes por su aplicabilidad a la música contemporánea el análisis espectral de Robert Cogan (1984) y las posibilidades abiertas por las ciencias cognitivas.

Con respecto al primero, se trata de la utilización de fotografías de formaciones espectrales no ya de sonidos individuales, de las que se disponía desde tiempo atrás, sino de obras completas o segmentos sustanciales de las mismas, que permiten una nueva comprensión del sonido y la música, del sonido en la música. Superando la reducción de la escritura, aunque sin renunciar al soporte visual, lo sonoro aparece allí con una exuberancia insospechada, brindando un nuevo paisaje sensible a las variables instrumentales y de ejecución de considerable impacto en el es-



Páginas manuscritas de las *Partitas* sobre *Sei gegrüsset, Jesu gübig*, de J. S. Bach.

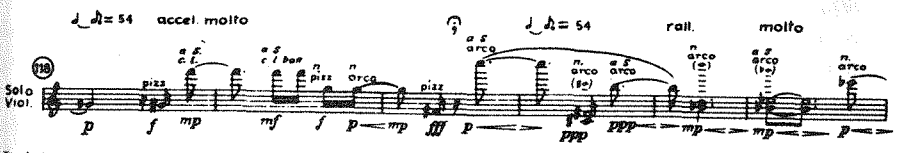
tudio no sólo de la obra aislada sino también de los contextos organológicos, estilísticos, receptivos, según se comprueba en la comparación de dos ejecuciones de la Sonata op. 109 de Beethoven por intérpretes distintos en diferentes instrumentos (*Ibid*, 50, 51). Cogan ha cotejado además estas fotografías con teorías analíticas como las de Schenker, confirmando por una parte sus intuiciones sobre las persistencias prolongacionales a larga escala, que sin esta confirmación podían aparecer como especulaciones arbitrarias, y echando por la borda definitivamente sus simplificaciones idealistas sobre el acorde de la naturaleza y su pretensión de fundar la superioridad de la música de raíz germánica de los siglos XVIII y XIX sobre bases científicas, dada la abrumadora variedad de morfologías sonoras en las diversas culturas.

La utilidad de estos aportes para músicas carentes de notación, como las electroacústicas, se aprecia en el análisis espectral de *Fall*, obra compuesta en las computadoras del laboratorio Bell de New Jersey en la década del 70 por Jean-Claude Risset, en la que emplea la ilusión de ascenso y descenso infinitos descubierta por Shepard, y de la que Risset se sirviera también en *Mutations, Dérives* y *Moments newtoniens*. La fotografía devela el proceso productor del fenómeno y el papel estructural del registro en la definición formal (*Ibid.*, 108-112). En la segunda parte de su trabajo, Cogan estudia las fotografías con herramientas derivadas de la teoría fonológica de las oposiciones, opción justificada al operar con funciones y relaciones sonoras, para lo que establece tablas conteniendo trece características, de cuyo tratamiento obtiene arquetipos muy generales de comportamiento sónico.

Es obvio que el optimismo tecnológico no debe llevarnos a considerar las estructuras obtenidas por estos medios como verdad incuestionable y única de la obra. Una precaución elemental se impone, y consiste, a nuestro juicio, en contrastar los resultados objetivos obtenidos por los aparatos, producto de inevitables filtros y

simplificaciones, con la percepción humana, sus condicionamientos, sus posibilidades y sus límites.

Uno de los atractivos mayores de las ciencias cognitivas reside en su investigación y modelización a partir de datos que se buscan en los mecanismos perceptivos; del conocimiento de los mismos en el terreno musical podrían inferirse consecuencias de mayor alcance, relativas al funcionamiento general de la mente. Forjadas en el cruce de la lingüística, la psicología experimental, la neurofisiología y las ciencias de la informática han repercutido de modo espectacular en las teorías sobre el sistema tonal, si bien las reglas, por sus bases psicológicas aspiran a ser válidas para otros lenguajes. En este sentido, Lerdahl (1989: 32) despacha rápidamente el problema de la universalidad de esas reglas diciendo que "es una cuestión empírica". De hecho, análisis como el que Irene Deliège (1987) dedica a *Syrinx* de Debussy trata las configuraciones sonoras sin hacer referencia a su pertenecia a un sistema, sino al modo en que los procesos de tratamiento y almacenaje de la información por parte de la percepción, verificados experimentalmente por otros autores, construyen un prototipo de la obra escuchada, por lo cual los principios podrían extenderse a contextos sonoros no sistematizados. Sin embargo, una restricción de peso parece imponerse: la condición previa de la teoría es que "la superficie musical se fragmente en acontecimientos individuales (...) y se preste al establecimiento de estructuras jerárquicas por la gramática auditiva "(Lerdahl, *Ibid*, 34), con lo cual las músicas orientadas hacia una elisión de las distinciones entre acontecimientos (desde Ligeti, en particular), inhibe la inferencia de la estructura. Los análisis asistidos por la informática parten en general de presupuestos similares. Una vez más, la teoría implica decisiones estéticas. Luego de su libro con Jackendoff (1983), Lerdahl intenta poner en relación, extender sus conclusiones sobre una gramática auditiva a una gramática compositiva artificial; el conocimiento de la comprensión musical podría proveer los fundamentos que la música contemporánea ya no encuentra en ninguna parte. Apuesta por una música compleja, es decir, rica en estructuras imbricadas, en agrupamientos jerarquizados, elaborada sobre relaciones pertinentes desde el punto de vista de la audición (octava, división de semitonos, colecciones constantes, etcétera) frente a una música complicada, aquella que "contiene numerosos elementos no redundantes por unidad de tiempo" (1989: 52). Podríamos preguntarnos si detrás de toda la sofisticación de estas con-



Luigi Nono, *Varianti* (parte de violín solo).

cepciones no se percibe en filigrana un nuevo retorno a la naturaleza, encarnada esta vez en la percepción, y el intento de instaurar una normativa demasiado parecida al academicismo. Dejando de lado estas consecuencias compositivas, es innegable que los aportes de estas disciplinas ha sacudido fuertemente la discusión teórica, se han acrecentado como ninguna otra tendencia, han irrumpido en diversos campos del conocimiento y han abierto perspectivas promisorias para la comprensión de lo musical.

7. De la fenomenología.

La prematura desaparición de Thomas Clifton, en 1978, detuvo de alguna manera uno de los proyectos más estimulantes en la esfera del análisis, expuesto en numerosos artículos y en especial en su notable *Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology* (1983). Una descripción, aun sumaria, de sus ideas, y del denso *background* que las subtiende, supera el marco de este escrito. Señalemos solamente su apoyo en las bases esenciales de la experiencia: tiempo, espacio, movimiento, *feeling* y comprensión. La variable temporal —con frecuencia ausente en innumerables análisis, que prefieren precisamente el *hors temps* como ámbito operativo—, es jerarquizada por el autor, en consonancia con las adquisiciones de la tradición fenomenológica, a través del estudio de los comienzos y los finales, la continuidad, los contrastes e interrupciones, los estratos temporales superpuestos, los modos en que las retenciones y protenciones confieren espesor al presente fenomenológico, que es mucho más que el presente fáctico. En el espacio, observa las variedades de superficies, profundidades y distancias; la ejecución y el elemento de juego como realidades específicas de la música introducen igualmente incitaciones de interés para el pensamiento sobre lo musical, que se completa con la consideración de los anclajes corporales de la experiencia, de los aspectos volitivos, emotivos —otros tabúes analíticos— que delimitan lo musical de lo sonoro. Del gregoriano al *Piano Concerto* (1967) de Carter y *Luz aeterna* (1968) de Ligeti, la teoría ofrece perspectivas aún poco exploradas en el análisis de la música contemporánea, ya que, según Clifton, "la actitud fenomenológica puede describir la música reciente de modo más fiel que los métodos que confían en la existencia de una partitura convencio-

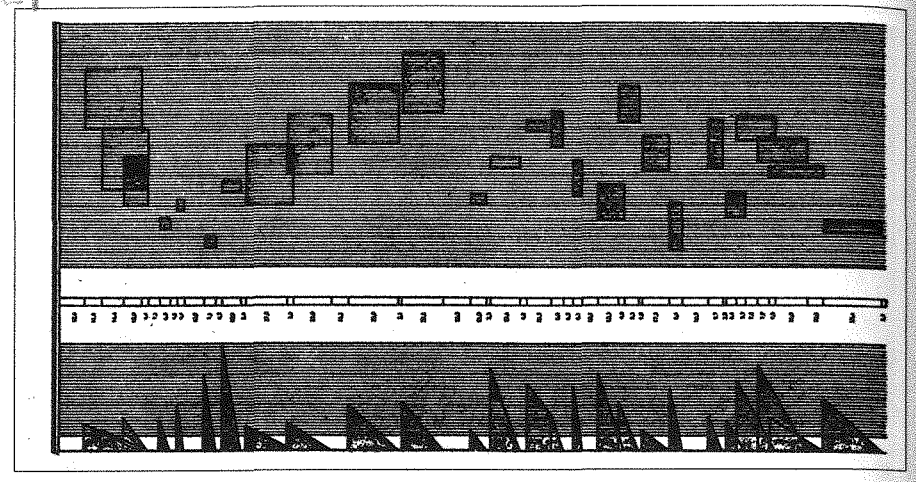
> Sólo la música puede crear una complicidad indestructible entre dos seres. Una pasión es perecedera, se degrada como todo aquello que participa de la vida; mientras que la música pertenece a un orden superior a la vida y, por supuesto, a la muerte.
>
> **Cioran**



Bela Bartók al piano, con Joseph Szigeti (violín) y Benny Goodman (piano), Nueva York, ca. 1940.

nalmente notada, los cuales, por esta razón, levantan la sospecha de que es la notación más que la música lo que ha sido analizado" (*Ibid*,: x). Además, advierte la correspondencia de la teoría con prácticas contemporáneas que trabajan "fenomenológicamente", con movimientos, formas, duraciones, sucesiones, timbres y *feelings* sin necesidad de importar términos literarios como tema, conflicto, desarrollos de carácter y estructura, y que entienden que los ideales de unidad, organización y coherencia son más el producto de la constitución subjetiva que de datos compositivos. Finalmente, fenomenología y música contemporánea "nos enseñan que el análisis riguroso requiere una sola cosa: escuchar atentamente lo que se nos presenta, en la certeza de que lo que se nos presenta es (énfasis nuestro) la música" (*Idem*).

No podemos dejar de señalar que la teoría encuentra sus límites, por un lado, en las músicas verbales o conceptuales, en relación con las cuales no se produce la experiencia empírica de lo musical en la conciencia, fundante de la aproximación fenomenológica, y por otro en la desestimación de la variable cultural, con lo que circunscribe al sujeto al horizonte de su cuerpo, y constituye, a nuestro juicio, uno de los problemas que se observan cuando el autor intenta desplazar el punto de ob-



Karlheinz Stokhausen. *Estudio II*, "partitura" de música electrónica.

servación desde su plataforma descriptiva husserliana hacia una fenomenología hermenéutica (cf. *Ibid.*, capítulos VI y VII).

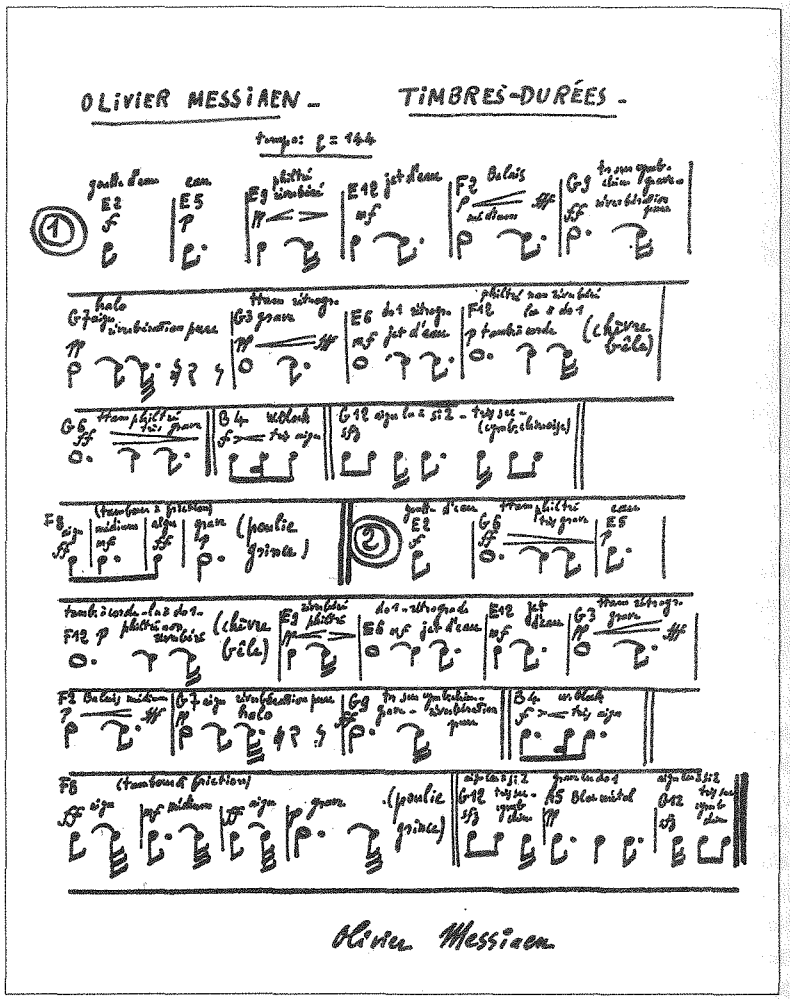
8. De la interpretación

Es innecesario recordar la marginalidad de la semántica musical durante las épocas de primacía de las corrientes estructuralistas. De entre sus métodos, el más sospechado es sin duda la hermenéutica, en la que, según Nattiez (1986: 28), "no hay ninguna tentativa de puesta en relación sistemática entre significantes musicales y significados, sino un discurso sobre la música que oscila entre la penetración fenomenológica profunda y la perorata periodística y anecdótica". Sin embargo, los más exhaustivos esfuerzos sistemáticos no pueden ocultar la incomodidad que genera ese "algo más" que se resiste a dejarse capturar por las tramas de sus modelos, y que parece más seductor que las asépticas cascadas estructurales. Es lícito, desde un punto de vista metodológico, diferenciar la materialidad de la obra de las estrategias significantes del autor y del sentido construido por el oyente, como hace la semiología de Nattiez, mas es preciso reconocer que si bien las relaciones entre los tres niveles son accidentadas, oblicuas, nada impide que se establezcan correspondencias capaces de revelar isomorfismos entre ellos, por su pertenencia a un universo simbólico compartido.

En las músicas recientes, el retorno de una expresividad desbordante, ausente durante varias décadas de la producción de vanguardia, las extensiones hacia límites desconcertantes de la duración y el despojamiento, la mirada hacia la historia en las confrontaciones intertextuales, son índices inequívocos de que existe un plus, tan significativo en la comprensión de la obra como las instancias constructivas. Cuando interpretar no resulta una cuestión simple. En la literatura, Todorov (1978) sugiere hacerlo, en primer término, cuando los índices textuales lo manifiesten, lo que en nuestra disciplina podríamos equipararlo, por ejemplo, con la existencia de títulos que sugieren un punto de partida para la interpretación, que deberá encontrar su confirmación luego en el proceso analítico: en el comienzo de *Offertorium* (1980-1986) de Sofia Gubaidulina escuchamos el tema de Federico II con el cual compuso Bach la *Ofrenda musical,* en una instrumentación que intensifica la división tímbrica de la realizada por Webern (*Fuga ricercata*). La obra está dedicada —ofrecida— a Gidon Kremer, cuya actitud frente al sonido y a la música impresionó a Gubaidulina por su dedicación y entrega casi religiosas. El ofertorio forma parte de la misa, como el *Introitus* que compuso la autora en 1978, quien indica que su obra *Stupeni* (*Grados*) puede ser considerada el *Graduale*. A partir del campo de significaciones que se van delineando de esta manera, Valentina Cholopovo (1991) aporta interpretaciones que permiten una comprensión "morfopoiética" de la dramaturgia creada por el tema, su reducción progresiva hasta su único sonido, su desaparición de la segunda parte y su reingreso cancrizante en la sección final, como símbolo de sacrificio y transfiguración, que encuentra sus resonancias en otros títulos de la compositora, en la elección de los textos de sus obras vocales —extraídos de los Salmos, de poemas de Marina Tsvetaeva, Franzisko Tanzer, T. S. Eliot— y en el contexto de producción —recordemos las obras de Tarkovsky— en el cual lo religioso constituyó una callada defensa ante la hostilidad oficial. En otro terreno, desconocer las motivaciones e implicaciones políticas en obras de Nono, Nikolaus Huber, Rzewski o buena parte de la música electroacústica latinoamericana de la década del 70 —*Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) de Coriún Aharonián o *Ayayayayay* (1971) de Mesías Maiguashca, por ejemplo— comportaría una renuncia a aceptar evidencias que las obras mismas proporcionan.

> Cuando hemos perdido las ganas de manifestarnos, nos refugiamos en la música, ese edén de los abúlicos.
>
> **Cioran**

Volviendo a Todorov, otros índices pueden darse por falta —contradicción o discontinuidad semántica o estilística— y por exceso —tautología, repetición, superfluidad. La inaudita extensión temporal de las obras tardías de Feldman —cuatro horas su *Segundo cuarteto* (1983)— que suenan casi constantemente en el límite del



Olivier Messiaen, bosquejos de *Duraciones de timbres*.

pianissimo y la inmovilidad, hace estallar no sólo el plano estructural sino incluso el plano de lo estético y dan pie para interpretaciones en términos rituales, metafísicos, cabalísticos, como la tan polémica de Metzger (1986). El impulso a interpretar parece tan fuerte en las obras y los escritos —elusivos, paradójicos, laterales— de Feldman que los analistas internos se sienten obligados a justificarse con largos párrafos introductorios, como hace Thomas Humel (1994) en su análisis computarizado de *Untitled composition* (1982).

Es innegable que el campo de la interpretación resulta resbaladizo, arbitrario, a menudo en el límite de la paráfrasis romántica y excesivamente adherido a la tradición. Problemas de envergadura son la frecuente falta de base empírica sobre la cual construirla, lo indefinidamente extensibles de los contextos en que coloca a la obra, el afán contenidista, la tendencia a reducir la polisemia a vías restringidas de sentido, a racionalizar la inmediatez: "la interpretación es la revancha del intelecto sobre el arte (...), sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de 'significados'", decía Susan Sontag (1969: 16). A partir de Gadamer (1960, ed. castellana 1977), la hermenéutica ha evolucionado, sin embargo, hacia formulaciones que la protegen del ejercicio de una subjetividad descontrolada e inverificable, de la deriva infinita, reforzando sus anclajes en las situaciones de producción y sobre todo en la historia del efecto, en que se despliegan los potenciales de sentido de los hechos artísticos.

9. De la síntesis

Animados tal vez por el espíritu antidogmático de la época, por la caída del militarismo vanguardista, por las perspectivas extendidas hacia el contexto en las ciencias sociales y por el carácter proteiforme y anárquico de la producción musical nueva, numerosos trabajos actuales parecen preocuparse por utilizar recursos, métodos, procedimientos, perspectivas diversificados para encarar el estudio de una obra o un corpus musical en aras de comprenderlos desde distintos ángulos y en la certeza de que "cada interpretación ilumina un aspecto particular (...) pero ninguna tiene el monopolio de la verdad "(Cook, 1987: 232). Ya Palisca, en su artículo "Theory" del Grove (1980) abogaba por la necesidad de un "ataque pluralístico y multidimensional" del objeto de estudio. Menos belicoso, Cope (1984) propone un análisis vectorial como apoyo de su historia de la música de las últimas décadas, que contiene las siguientes etapas: 1) trasfondo histórico, 2) descripción de estructuras y texturas, 3) de los timbres en relación con la estructura y la forma, 4) técnicas básicas de organización de altura, construcciones rítmicas y motívicas, 5) modelos verticales, 6) modelos horizontales, 7) análisis del estilo. En una dirección más específicamente musicológica, y en un nivel metacrítico, Nattiez (1990) utiliza el concepto de intriga elaborado por Veyne para explicar las diferencias entre análisis, rechazando la idea de un único análisis verdadero y estudiando cada uno en relación con los demás. Laurence Ferrara (1991) elabora un programa de "análisis ecléctico" —formulación desafiante para las posiciones sistemáticas a ultranza—, en el que recurre a las metodologías existentes, las que preserva intactas en sus reglas, lógica y autonomía ("no se intentará fenomenologizar los análisis schenkerianos o schenkerianizar los análisis fenomenológicos", *Ibid*: 180), sin renunciar a utilizar sucesivamente los dis-

tintos procedimientos. El plan incluye diez pasos, en un proceso interactivo de escucha, información contextual, análisis técnico, estudio de los niveles expresivos, de significación, simbólicos, orientaciones de ejecución y metacritica del análisis completo, que se someten a controles de pertinencia experimental. El funcionamiento del método se ejemplifica con un análisis de la *Improvisación # 3*, op. 20 de Bartók. En un artículo anterior, Ferrara (1984) había ya intentado una aproximación de esta naturaleza en el análisis del *Poème électronique* de Varèse.

Tendencias comparables se observan no ya en escritos programáticos sino en la conducción misma de la práctica analítica, como en el notable estudio de Michel Rigoni (1989) sobre *Musique fugitive* (1979), trío de cuerdas de Pascal Dusapin. El simple repaso de sus títulos nos da una idea de los recursos puestos en juego, de la investigación de las técnicas composicionales a partir tanto de la experiencia auditiva como de las influencias reconocidas por el compositor— Varèse, Xenakis—, de la integración sugerida por los títulos/citas a un universo de circulación de significados:

1) Música gestual: elogio de la *fuite* [huida, hendidura, fuga] I
    1.1) Análisis perceptivo
    1.2) Primera parte: Visiones fugitivas
    1.3) Segunda parte: Juego del rapto
    1.4) Coda
    1.5) Vista de conjunto
2) Música formal: Micro-mega
    2.1) Megaestructura
    2.2) Microestructura
3) Música gestual: el sentido de proyección del sonido
    3.1) Un concepto varesiano
    3.2) Diálogo del compositor y el sonido
    3.3) Ejes de proyección
    3.4) Ejes de proyección y tonalidad
4) Música formal/música estocástica
    4.1) Musique fugitive, encrucijada de influencias
    4.2) Dusapin / Xenakis
    4.3) Organización hors temps
    4.4) Organización en temps
    4.5) Nuevas informaciones
5) Música formal; elogio de la fuite II
    5.1) El arte de la fuga
    5.2) Cadencia evitada
6) Música gestual: el "stilo reppresentativo"
    6.1) Música de teatro
    6.2) Teatro musical
    6.3) "Ne di fuggir mi pento.."

Coda.
Fragmento de un discurso amoroso.
Trío de máscaras.
Arte barroco.
Prima la musica, doppo le parole— los límites del análisis.

En esta última sección reflexiona sobre los diversos niveles de lectura utilizados en este "análisis prismático", cuyas modalidades de interpretación reconoce como inexplicadas y determinantes, pero ya fuera del campo del análisis.

Aun a riesgo de extrapolar arbitrariamente conceptos epistemológicos, numerosas tendencias observadas en el análisis musical contemporáneo nos parecen confirmar los fundamentos de la teoría anarquista del conocimiento de Feyerabend, para quien éste "no consiste en una serie de teorías autoconsistentes que tienden a converger en una perspectiva ideal; no consiste en un acercamiento gradual hacia la verdad. Por el contrario, el conocimiento es un océano, siempre en aumento, de alternativas incomparables entre sí (y tal vez inconmensurables); toda teoría particular, todo cuento de hadas, todo mito forman parte del conjunto que obliga al resto a una articulación mayor, y todos ellos contribuyen, por medio de este proceso competitivo, al desarrollo de nuestro conocimiento" (Feyerabend, 1986: 14).

Referencias bibliográficas

Bent, I., "Analysis", en *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
Blacking, J., *How Musical is Man?*, London, Faber and Faber, 1976.
Borio, G., "*L'immagine "seriale" di Webern*", in *L'esperienza musicale*, Torino, EDT, 1989.
Castagnoli, G., "Suono e processo nei Quattro pezzi per orchestra(ciascuno su una nota sola) (1959) di G. Scelsi", in Castanet (P-A), Cisternino (N.), comp., *Giacinto Scelsi. Viaggio al centro del suono*. La Spezia, Lunaeditore, 1993.
Cholopova, V., "Sofija Gubajdulina. Tra Oriente e Occidente", in *Restagno* (E.), comp. *Gubajdulina*, Torino, EDT, 1991.
Clifton, T., *Music as Heard. A study in applied phenomenology*. N. Haven and London, Yale Univ. Press, 1983.
Cogan, R., *New Images of Musical Sound*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press, 1984.
Cook, N., *A guide to musical analysis*, London and Melbourne, Dent, 1987.
Cope, D., *New directions in music*. Dubuque, Iowa, Wm. Brown, 1984 (4a)
Dehlhaus, C., *Analyse und Werturteil*, Maiz, Schott, 1970.
Deliège, I., "Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours

cognitifs de l'information musicale. Application au Syrinx de Debussy", in *Analyse musicale*, 6, 1987.
Dusapin, P., "Une seule réponse: compose", en *Silences*, I, 1985.
Eggebrecht, H-H., *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Wiesbaden, Verlag der Akademie der Wissenchaften und der Literatur in Kommission Steiner, 1972.
Ferrara, L., "Pehenomenology as a Toold for Musical Analysis", in *The Musical Quarterly*, Vol. 70, 1984.
Ferrara, L., *Philosphy and the Analysis of Music*. N. Y., Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1991.
Feyerabend, P., *Tratado contra el método*, Madrid, Tecnos, 1986.
Forte, A., *The Structure of Atonal Music*, N. Haven and London, Yale Univ. Press, 1973.
Gadamer, H.-G., *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
Gottwald, C., "De la difficulté d'une théorie de la nouvelle musique", in *Quoi, quand, comment. La recherche musicale*. Paris, Bourgois-Ircam, 1985.
Humel, Th., "Qualitativer Sprung. Morton Feldmans Untitled Composition", in *Musik Texte*, 52, enero 1994.
Imberty, M., *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique I*, Paris, Dunod, 1979.
Imberty, M., *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique II*, Paris, Dunod, 1981.
Lerdahl, F., Jackendoff, R., *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1983.
Lerdahl, F.," Contraintes cognitives sur les systèmes compositionnels", in *Contrechamps*, 10, 1989.
McAdams, S., "Music: A Science of the Mind?", in *Contemporary Music Review*, vol. 2, 1987.
Mesnage, M., Riotte (A.), "Les Variations pour piano opus 27" d'Anton Webern, in *Analyse musicale*, 14, 1989.
Metzger, H.K., "Stringquartett-Uber das Spätwerk", in *Musik-Konzepte*, 48/49, 1986.
Molino, J., "Analyser", in *Analyse Musicale*, 16, 1989.
Narmour, E., *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1977.
Nattiez, J-J., *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, UGE, 1975.
Nattiez, J-J., "La sémiologie musicale dix ans après", in *Analyse Musicale*, 2, 1986.
Nattiez, J-J., *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. N. Jersey, Princeton Univ. Press, 1990.
Nattiez, J-J., Varèse's Density 21,5: A Study in Semiological Analysis, in *Music Analysis* 1, No. 3, 1982.
Nicolas, F., "Eloge de la complexité", in *Entretemps*, 3, 1987.
Palisca, C., "Theory", in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
Rigoni, M., "Fantaisie, fugue et variation sur Musique fugitive pour trio a cordes", in *Cahiers du Cirem*, N 12-13, 1989.
Ruwet, N., *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.
Sontag, S., *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
Todorov, T., *Symbolisme et intérprétation*, Paris, Seuil, 1978.

CARACOL SIN MÚSICA

MIGUEL ÁNGEL ECHEGARAY

Espiral que abandonó la boca
Casa de aliento torcido
Fuga calcárea sin voz
Nada se escucha al palparte

Pistones arrancados por la sal
Esfinge de una canción muerta
Resorte de arena y alga podrida
Sólo tropiezos del mar oíste

EL TIEMPO LATINOAMERICANO EN LA MÚSICA DE GINASTERA

ERICK CARBALLO

Traducción de Juan Arturo Brennan

Pero las fechas seguían perdiendo guarismos. En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellenando calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números. Perdió el Graal su relumbre, cayeron los clavos de la cruz, los mercaderes volvieron al templo, borróse la estrella de la Navidad y fue el Año Cero, en que regresó al cielo el ángel de la Anunciación. Y tornaron a crecer las fechas del otro lado del Año cero —fechas de dos, de tres, de cinco cifras— hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura al fijar sus primeras aldeas en las orillas de los ríos, y, necesitado de mayor música, pasó del bastón de ritmo al tambor que era un cilindro de madera ornamentado al fuego, inventó el órgano al soplar en una caña hueca, y lloró a sus muertos haciendo bramar un ánfora de barro. Estamos en la Era Paleolítica.

ALEJO CARPENTIER: *Los pasos perdidos*

Alberto Evaristo Ginastera (1916-1983) se destaca como uno de los más importantes compositores latinoamericanos del siglo XX. Ya desde 1950 Ginastera tenía una carrera en ascenso en el mundo musical. Sus composiciones estaban siendo ejecutadas no sólo en su natal Argentina: estaban cruzando fronteras internacionales y continentales.

Las actividades composicionales de Ginastera incluían no sólo numerosos encargos para ejecuciones de concierto en Norte y Sudamérica y Europa, sino también un número considerable de partituras para el cine y el teatro. Además, Ginastera estuvo involucrado en varias actividades pedagógicas y administrativas, todas ellas

relacionadas con la música. En 1958, apenas a los 42 años de edad, Ginastera poseía un considerable número de logros en los niveles nacional e internacional: profesor y superintendente del Conservatorio Nacional de Música en Buenos Aires, Becario Guggenheim en los Estados Unidos, organizador del Conservatorio de Música y Artes Dramáticas en La Plata, Secretario General de la sección argentina de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (ISCM), miembro electo de la Academia Argentina de Bellas Artes, fundador y primer director de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica de Argentina, miembro honorario de la Academia Brasileña de Música y, por supuesto, el más importante compositor de Argentina.

La vida y la música de Ginastera reflejan un profundo compromiso con diversos aspectos nativos de Argentina y de la cultura argentina. Esto se refleja en el hecho de que el compositor trabajó en Argentina la mayor parte de su vida, cumpliendo labores académicas y administrativas. Una revisión de sus composiciones revela un fuerte espíritu de *argentinismo* que está reflejado no sólo en los títulos de sus obras, sino también en la música misma. Esto es particularmente evidente en su primer período musical, que él mismo llamó nacionalismo objetivo. La división de su obra en tres períodos hecha por el propio Ginastera es el esquema utilizado con mayor frecuencia, no sólo porque fue hecho por el propio compositor, sino porque toma en cuenta todo su repertorio. Estos tres períodos son: nacionalista objetivo, nacionalista subjetivo e internacional.[1]

Para que la música se convierta en una expresión nacional o, en el caso de toda América Latina, una expresión subcontinental, debe ser algo más que un conglomerado lógico de sonoridades arregladas de modos similares. La música es una expresión artística de la sociedad; por ello, refleja, consciente o inconscientemente, aspectos temporales de la sociedad en la que se origina. Cada obra de Ginastera demuestra una profunda identificación con la tradición popular argentina.[2] Los aspectos temporales de esta tradición deben por ello ser representados en la música, y es el objetivo general de este ensayo el analizar cómo se logra esto.

El presente ensayo tiene los siguientes objetivos:

- Situar el carácter de Ginastera en relación con el desarrollo de la historia de la música en América Latina.
- Determinar las características principales de la concepción del tiempo en la cultura latinoamericana.
- Establecer cómo esta concepción ha influido en la música.
- Determinar cómo la música de Ginastera refleja la concepción latinoamericana del tiempo.

Antecedentes históricos



Alberto Ginastera.

Durante el siglo XX los principales artistas en la música de Latinoamérica experimentaron un cambio muy importante en la concepción de sus obras; sintieron la necesidad de crear un nuevo lenguaje musical vernáculo que expresara las características distintivas de esta región del mundo. Para ello, estos músicos, Ginastera incluido, regresaron a su pasado y lo reimaginaron.

Después de 1492 ocurrieron dos vertientes principales en la música de América Latina: la popular y la música-arte. Esta división bipartita de la música era el reflejo de la dicotomía social entre las clases altas y las bajas.[3] La clase dominante desdeñaba el patrimonio popular y se mantenía aislado de él. Esta clase apoyó a los compositores y ejecutantes de música-arte que durante cuatro siglos imitaron los modelos musicales desarrollados en Europa —el Viejo Mundo— y los utilizaron en sus propias composiciones y ejecuciones.

Juan Orrego-Salas afirma: El estado de imitación pura de materiales foráneos permaneció prácticamente inalterado en la medida que el repertorio, cultivado de modo cada vez más profesional por los músicos románticos de América Latina, nunca confrontó las tradiciones de la música vernácula.[4] Más tarde Orrego-Salas añade: Aún después de la independencia de España y Portugal, América Latina continuó viviendo dentro de una especie de neo-colonialismo cultural auto-impuesto, manifestado como la protección de ciertas tradiciones europeas perpetuadas por la clase dominante, y como la total indiferencia al desarrollo de una cultura vernácula de nivel profesional.[5] Otto Mayer-Serra está de acuerdo y cree que esta es la razón de la tardía inserción de la música latinoamericana en la historiografía: La tardía incorporación de la música hispanoamericana a la historiografía universal está basada en le hecho de que, durante los cuatro siglos posteriores al descubrimiento de América, la formación musical del continente estuvo caracterizada por la asimilación y absorción de bienes culturales ajenos.[6] No se hicieron modificaciones significativas a la música-arte que se estaba importando de Europa. Esta situación

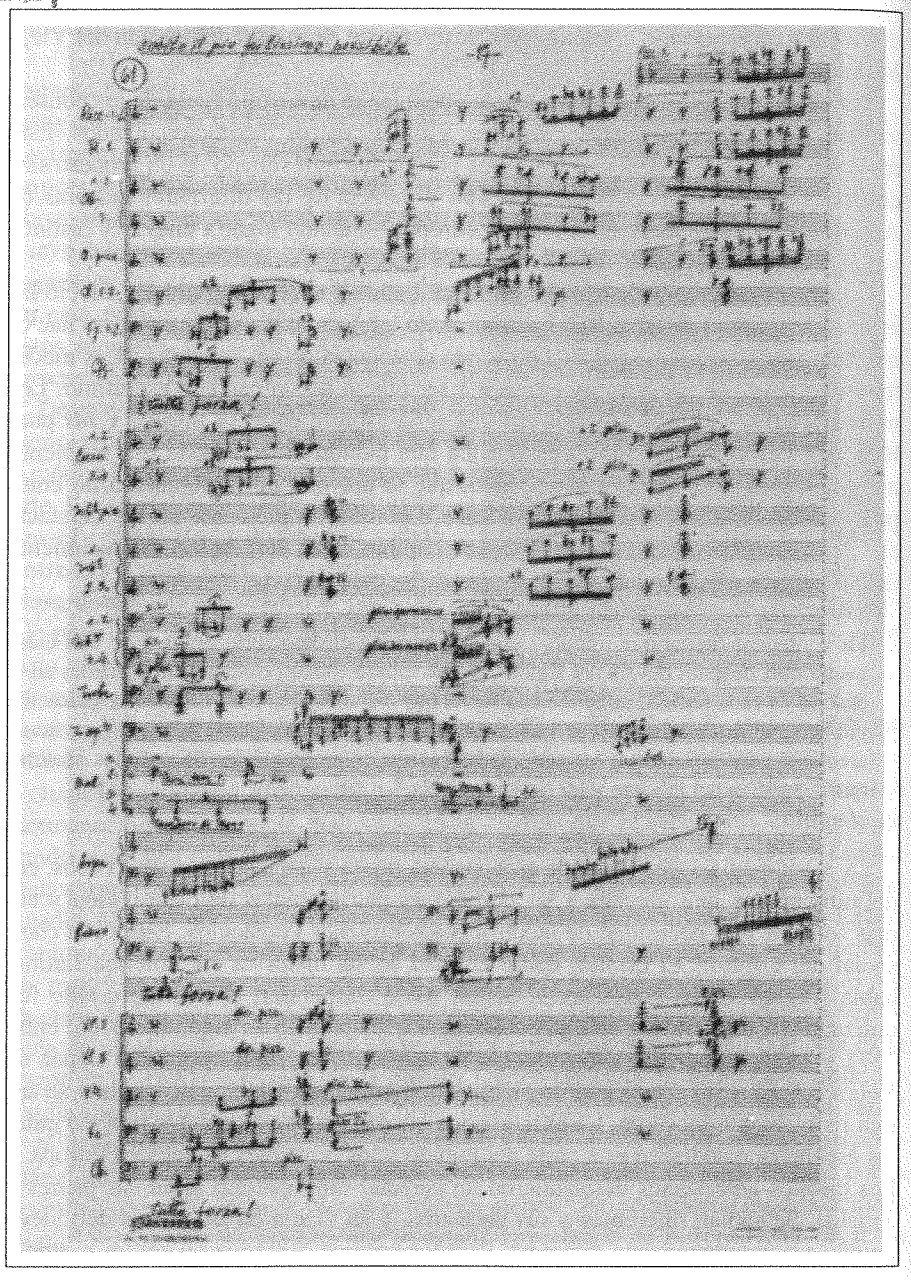
dio lugar a un repertorio compuesto exclusivamente de música importada del Viejo Mundo.

Por otra parte, una tradición de música popular se desarrolló fuera de los conservatorios, escuelas de música, catedrales y otros centros institucionalizados. Esta tradición popular fue inmensamente rica porque fue el resultado de un proceso sincrético. Se originó con la confrontación y mezcla de las diferentes culturas de América Latina —aborigen, africana y europea—, dando lugar a nuevas y distintivas expresiones que se fertilizaron entre sí y se desarrollaron.

Cuando el nacionalismo invadió América Latina y el resto del mundo, afectó las esferas de la política, el arte y el pensamiento intelectual. Los compositores nacionalistas comenzaron a tomar una profunda conciencia de sus orígenes.[7] Los modelos importados de Europa comenzaron a ser objeto de un cercano escrutinio. Los músicos sintieron que se había dado una seria ruptura entre su música y *sus* pueblos. Se dieron cuenta de que la música que habían creado hasta ese momento había *hablado* en un lenguaje diferente, que la mayoría de la población no comprendía porque estaba fuera de su alcance o porque simplemente no les satisfacía estéticamente. Orrego-Salas atribuye este cambio en la percepción al crecimiento de los estratos sociales medios:

> La verdadera fuerza que impulsó este proceso fue el desarrollo gradual de una clase media que, después del fin del siglo XIX, comenzó a tomar posiciones importantes en el destino de cada nación; un fenómeno social que contribuyó al desarrollo de la educación pública y al establecimiento de varios sistemas de patrocinio estatal de las artes, y a una creciente participación en las actividades musicales profesionales de aquellos sectores que dependían del folklore y las artes populares.[8]

La clase media ascendente, de ascendencia mixta y antecedentes sincréticos, era definitivamente más cercana a las tradiciones patrimoniales de cada región y era más sensible a la necesidad de identificar los orígenes vernáculos. Esta es la clase social del criollo.[9] El criollo, como entidad social histórica en América Latina, había surgido varios siglos antes. Según Alejo Carpentier, el término criollo fue utilizado por primera vez en una publicación que apareció en algún momento entre 1571 y 1574: *Geografía y descripción universal de las Indias* por Juan López de Velazco.[10] El texto estaba escrito en el estilo particular de la época, que hoy se antoja risiblemente inocente. La obra explica las diferencias en *color* y *tamaño* entre los españoles nacidos en esta parte del mundo y los españoles nacidos en Europa.[11] Los criollos americanos desarrollaron un carácter muy distinto al de sus padres y abuelos. Se sabían diferentes a sus ancestros, y su visión de las tierras del nuevo mundo era completamente diferente. Para los criollos, América no era un legenda-



Ginastera: página manuscrita de *Popol Vuh*, op. 44 para orquesta.

rio lugar de aventuras, riesgos, montañas de piedras preciosas y cordilleras de oro, ni de la poderosa, desnuda y sensual diosa del amor y la guerra; para el criollo, América no era la tierra de *El Dorado, la Ciudad Encantada de los Césares*, ni ninguno de los otros lugares místicos y abundantes que fueron buscados durante tanto tiempo.[12] Para los criollos, América era *su hogar*. Era su tierra, su lugar de nacimiento, un sitio para cultivar, construir, casarse, trabajar y morir.

Carpentier caracteriza al criollo como sigue: El criollo existe como tal. Nuevo hombre. Nueva forma de sentir y pensar. Humanista, latinista, espíritu universal. El criollo americano manifiesta, desde muy temprano, una doble preocupación. Uno, definirse a sí mismo; afirmar su carácter en manifestaciones que reflejen su idiosincrasia particular, Y dos, probarse a sí mismo y a los demás que el ser criollo no significa que ignore lo que ocurre en el resto del mundo, ni que por vivir lejano de los grandes centros intelectuales y artísticos carezca de información o sea incapaz de entender o utilizar las técnicas que están dando resultados excelentes en otros lugares.[13]

Esta doble preocupación está bien reflejada en las expresiones musicales del continente. La preocupación del criollo de estar al día y de asegurarse de que todos los demás lo supieran, mantuvo sus oídos apuntados hacia el lado europeo del océano, en espera de asimilar y reproducir todo lo que fuera de vanguardia. Por otra parte, la tendencia del criollo hacia su propia definición y hacia la autenticidad fue un campo fértil para el crecimiento del nacionalismo.

Irónicamente, las primeras manifestaciones del nacionalismo en la música latinoamericana fueron creadas por el deseo de los criollos de mantenerse actualizados ante el mundo. La decreciente importancia de la música de iglesia y el surgimiento del teatro lírico que ocurrió en Europa durante el siglo XIX fueron reflejados paralelamente en esta parte del mundo. Todos los principales centros sociales (y por lo tanto musicales) de América Latina —la Ciudad de México, La Habana, Caracas, Buenos Aires, Río de Janeiro— adoptaron la ópera con el mismo entusiasmo con que habían integrado la misa, la cantata, la sinfonía y el concierto como expresiones musicales que se convirtieron en parte de su vida social cotidiana. La nueva ola operística fue una más de las prótesis socio-musicales europeas adaptadas a la sociedad latinoamericana.

Sin embargo, la ópera se convirtió en el sitio ideal para la expresión del patrimonio cultural de los criollos, saciando su necesidad de definición y auto-identificación. La historia, la mitología y el folklore de América Latina invadieron las esferas narrativas de la ópera, en un primer intento de lograr un repertorio verdaderamente americano. Los abundantes mitos, leyendas y cuentos fantásticos del continente fueron musicalizados y puestos en escena para regocijo del criollo que se identificaba con los héroes y los mártires de esos dramas.[14] La forma operística hí-

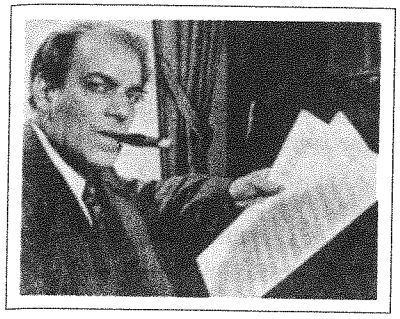
brida se gestó uniendo un argumento que era total y orgullosamente americano, con aspectos europeos de técnica musical —tratamiento vocal, instrumentación, uso del lenguaje armónico, forma—, específicamente de la floreciente ópera italiana. Como afirma Carpentier: En México, en Cuba, en Venezuela, proliferaron muchas de esas óperas, nacionalistas por su argumento y no por su contenido. En algunos países esta corriente llegó tan lejos como la segunda década del siglo XX.[15] Ginastera también comenta este fenómeno en su artículo de 1948 sobre la música moderna argentina:

> Los músicos de la generación previa, muchos de los cuales estudiaron en Europa, sufrieron la influencia de los compositores de la segunda mitad del siglo pasado, los primeros brillos del impresionismo y el *verismo* italiano de Puccini. Los compositores de ese período sintieron... una especial predilección por las grandes formas románticas (ópera, poema sinfónico), en las que introdujeron elementos folklóricos elaborados a la manera europea.[16]

Orrego-Salas se refiere a este período como *nativista* y, según él, duró hasta 1930.[17] Las expresiones musicales de este período no son exclusivamente operísticas. Un éxodo de melodías populares y folklóricas de los sitios más recónditos de las áreas rurales fue injertado sobre las formas clásicas en las más importantes salas de conciertos de las grandes metrópolis. Hallamos un extenso repertorio de *Sinfonías tropicales, Fantasías nacionales, Rapsodias rurales, Sonatas de la montaña, Cantatas amazónicas, Suites arequipeñas, Variaciones de temas amerindios, Conciertos cariocas, Cuartetos populares, Toccatas caribeñas, Fugas campesinas, Corales criollos*, etc. Los compositores andaban a la caza desesperada de ideas motívicas en la vasta jungla de las tonadas folklóricas, exhibiéndolas más tarde como trofeos en las salas de conciertos de las grandes ciudades.[18]

Nuevos idiomas musicales

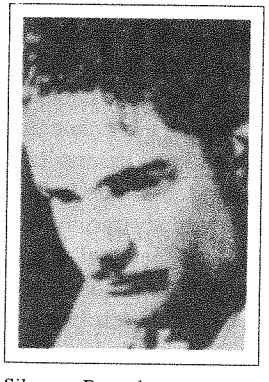
No pasó mucho tiempo antes de que los músicos se desencantaran con las incongruencias conceptuales que esta música implicaba. Como un escape a este dilema, los compositores buscaron cambios más sustanciales en la búsqueda de un idioma musical verdaderamente latinoamericano. El contexto histórico atestiguó el nacimiento de las primeras expresiones plenamente originales de música latinoamericana de arte. A esta escuela pertenecieron las primeras figuras de Latinoamérica en alcanzar un reconocimiento internacional a través del empleo y desarrollo de un lenguaje musical claramente vernáculo: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Carlos Chávez (1899-1978), Silvestre Revueltas (1899-1940) y, por supuesto, Alberto Ginastera. Yo debería utilizar el término *dialecto* musical vernáculo, considerando las inclinaciones particulares del estilo individual de cada uno de ellos. Había en estos compositores una clara conciencia de crear nuevos, auténticos modelos de expresión.



Heitor Villa-Lobos.



Carlos Chávez.



Silvestre Revueltas.

En 1948 Ginastera afirmó: El uso de elementos del folklore nacional utilizados comúnmente por compositores de períodos anteriores fue en la mayoría de los casos nada más que un pretexto para obtener premios o la ejecución de las piezas; este uso adquiere un perfil diferente en manos de compositores modernos. En la actualidad el folklore se utiliza sólo cuando es intrínsecamente necesario para la creación musical o cuando expresa la personalidad del artista.[19] Según Ginastera, los compositores de su generación no tenían las mismas preocupaciones que los de períodos anteriores. La cultura musical de su tiempo estaba más avanzada; la tarea de los compositores era el buscar en lo profundo de los elementos naturales, los cuales los proyectarían hacia un arte universal.[20]

Aunque el nacionalismo era el movimiento estético más prominente en América Latina, no era el único. Había un reducido grupo de compositores que seguían los más recientes logros musicales de Europa —técnicas del lenguaje dodecafónico, por ejemplo—, porque creían que cualquier forma de nacionalismo era prueba de miopía histórica y atraso cultural. Para ellos, las ciudades eran símbolos de progreso y educación, mientras que las áreas rurales representaban exactamente lo opuesto. La figura más representativa de este grupo es Juan Carlos Paz (1901-1972). En 1955 Paz escribió: La tendencia cosmopolita de un amplio sector del arte contemporáneo se debe a la circunstancia de que es un arte urbano; el arte de un período en el que las ciudades productoras de cultura desarrollan su expresión apartadas del folklore, liberándose del tutelaje anónimo de lo vernáculo.[21] No es sorprendente que Ginastera se refiriera

a Paz como el músico argentino más apegado a los sucesivos movimientos europeos, sin haber hallado hasta la fecha una expresión personal. Su música es de un eclecticismo confuso y los cambios de estilo que ocurren en ella son el producto de la imitación de las diferentes corrientes contemporáneas. Dentro de esta orientación Paz no ha producido una sola obra de valor, porque sólo ha imitado un sistema en sus aspectos más rudimentarios.[22]

Hasta nuestros días, el nacionalismo ha sido una fuerza omnipresente que ha afectado, de una u otra manera, las distintas esferas de la cultura latinoamericana. No sólo los compositores, sino los artistas en general, se enfrentan tarde o temprano al dilema: ser nacionalista o no. Tomando en consideración el impacto que el nacionalismo tuvo en la cultura latinoamericana, ¿es posible hablar de una concepción claramente latinoamericana del tiempo? Y si es así, ¿se refleja esto en la música de América Latina? ¿Están concebidas las composiciones de Ginastera en una *temporalidad latinoamericana*?

En busca del tiempo latinoamericano

La filosofía latinoamericana ha intentado, durante muchos años, una definición de su identidad.[23] La cuestión de la identidad cultural ha sido el centro de atención de las mentes más prominentes de América Latina. Por varias décadas los filósofos de esta parte del mundo se han enfrentado a cuestiones como: ¿puede haber una filosofía latinoamericana? ¿Debe nuestro pensamiento filosófico ser diferente al del resto del mundo, o debe ser de un carácter universal? ¿Existe una filosofía universal? En otros casos los filósofos han caído en líneas de pensamiento más risible que filosófico, tales como: Europa ha sido original y única, luego entonces América Latina debería imitar a Europa y ser tan original como ella.[24]

Leopoldo Zea, uno de los pensadores latinoamericanos más importantes de este siglo, considera un error que Latinoamérica ignore sus lazos con Europa. Considera a los latinoamericanos como hijos de la cultura europea en el sentido de que Europa proporcionó el marco cultural —lenguaje, religión, costumbres, etc.— para Latinoamérica.[25] Una vez que estas relaciones culturales con Europa son *conocidas* (*sic*), la siguiente tarea para la filosofía latinoamericana es la de seguir desarrollando los temas filosóficos de esa cultura, pero en especial aquellos temas que la filosofía europea considera universales. Esto es, temas cuyo nivel de abstracción les permite ser válidos en cualquier tiempo y lugar. Entre tales temas están el ser, el conocimiento, el espacio, el *tiempo*,[26] Dios, la vida, la muerte, etc. Una filosofía latinoamericana puede colaborar con la cultura occidental intentando resolver los problemas planteados por los temas que la filosofía europea no ha sido capaz de resolver, o a los que no ha podido dar una solución satisfactoria.[27] Según Zea el carácter *latino* se revelará en cualquier filosofía hecha por latinoamericanos, sea que exista o no un esfuerzo consciente para hacerla latina.

Una de las más relevantes teorías del tiempo en relación a la realidad de América Latina es la postulada por Carpentier.[28] Según él, es posible hallar en América Latina las diferentes etapas temporales de la historia humana. Estas fases, usualmente concebidas como dispersas a lo largo de una línea temporal, *coexisten* en América Latina, son simultáneas entre sí.[29]

> En América Latina tenemos...hombres del siglo XIX que viven en edificios de concreto, edificios que ya pertenecen al final del siglo XX. El hombre de 1975, el futurólogo que ya vive en 1980 interactúa diariamente, en México, sobre los Andes, con hombres que hablan lenguajes anteriores a la conquista..Los mercados dominicales de Juchitán, cerca de Oaxaca, son los mismos que los descritos por Bernal Díaz del Castillo cuando habla de la magnánima Ciudad de México que sus ojos contemplaron por vez primera...El latinoamericano de hoy, que vive con una masa iletrada, coexiste con una masa que culturalmente corresponde a la Edad Media europea. Algunos grandes terratenientes tienen la mentalidad de señores feudales del siglo XVIII; nuestros grandes burgueses viven y piensan —aunque vistan de modo diferente— igual que los del Segundo Imperio francés.[30]

En otro artículo Carpentier afirma:

> América es el único continente en el que el hombre de hoy, el hombre del siglo XX, puede vivir con hombres situados en épocas distintas que se remontan en el tiempo hasta el neolítico, y que son sus contemporáneos. El hombre de hoy puede estrechar la mano de ese hombre, no menos inteligente que él...con el hombre que alguna vez fue él sobre la faz de la tierra hace veinte, treinta o cuarenta mil años.[31]

La teoría jerárquica del tiempo de J.T. Fraser aporta una interesante contribución a las ideas de Carpentier[32]. El sexto nivel temporal de Fraser, o *umwelt*, es la sociotemporalidad, es decir el nivel de las culturas y las civilizaciones.[33] A ese respecto América Latina, como civilización y cultura, constituye un *umwelt*. El *umwelt* sociotemporal de Latinoamérica es distinto cuando se le compara con otras culturas —europeas, africanas, etc.— por los cinco niveles inferiores incrustados en el *umwelt* y el modo que interactúan entre sí. De especial significación es el nivel nootemporal, es decir, el *umwelt* del hombre, que encontramos en América Latina. La teoría de Carpentier sostiene que es posible hallar en Latinoamérica distintas etapas de desarrollo histórico: los niveles nootemporales son, por ello, numerosos y heterogéneos. Cada uno de los distintos planos temporales que hallamos en América Latina constituye un *umwelt* nootemporal. La heterogeneidad de las partes constitu-

yentes del *umwelt* sociotemporal es una de las principales características del tiempo y su concepción en Latinoamérica.

La música latinoamericana refleja inevitablemente esta condición pluritemporal. Más arriba se explicó la manera en que los compositores de la corriente nacionalista de Latinoamérica concentraron su atención en sus propias culturas populares en busca de materias primas para ser utilizadas en sus composiciones. Como estas culturas *coexisten,* situadas en diferentes etapas de la historia humana —y cada etapa posee su propio marco de referencia temporal— la música creada a partir de ellas refleja esas dimensiones temporales particulares. La *Sinfonía india* de Carlos Chávez suena claramente antigua —¿quizá debo decir prehistórica?— en contraposición a los casi urbanos —¿debo decir modernos?— *Choros No. 11* compuestos por su contemporáneo Heitor Villa-Lobos. ¿Qué es lo que determina la antigüedad de la *Sinfonía india*? Ciertamente no la imagen de la nebulosa, verde, mística y paradisíaca selva que aparece en la portada del disco compacto.[34] Aunque hay diferencias técnicas entre las obras de Chávez y Villa-Lobos, estas diferencias pertenecen a lo que puede llamarse el primer plano técnico; en el nivel del segundo plano ambas piezas funcionan bajo la misma lógica idiomática técnica: la división igual de la octava en doce sonidos, lenguaje melódico y armónico derivado de este sistema bien temperado, el uso de una orquesta sinfónica *tradicional* en lo que se refiere a instrumentación.[35] Ciertamente no podemos pasar por alto los estilos personales de ambos compositores; sin embargo, un factor que hace a estas dos piezas —¡y a sus estilos personales!— tan diferentes es que cada una de ellas fue inspirada por una etapa distinta de la historia (*sic*)[36], lo que consecuentemente quiere decir que presentan dos realidades temporales diferentes. La *Sinfonía india* lleva al oyente a un pasado remoto; sin embargo, no se trata de un pasado que le es totalmente ajeno, porque este pasado, como vimos, coexiste con el presente del oyente. Es un pasado que existe como realidad presente. Como lo expresa Carpentier: Un pasado mucho más presente de lo que podemos imaginar.[37]

Ginastera y el gaucho que vivía dentro de él

La música de los dos primeros períodos de Ginastera pertenece más allá de toda duda a la realidad del gaucho, una figura del pasado que existe en el presente. El gaucho representa uno de los más importantes personajes sociales de Argentina. Los gauchos llamaron la atención, primero de Argentina y más tarde del resto del mundo, gracias al movimiento literario nacionalista que tuvo lugar en Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX. Este movimiento es conocido como *literatura gauchesca*. Escritores como Ricardo Güiraldes, José Hernández, Florencio Sánchez y Estanislao del Campo, ninguno de los cuales fue un gaucho en el sentido



Rostropovich, Ginastera y Aurora Nátola en el estreno del Concierto para cello, núm. 1, Washington, D. C. 1978.

estricto del término,[38] difundieron el modo de vida del gaucho, así como sus virtudes y defectos. En muchos casos la literatura no intentaba alabar o glorificar a los gauchos, sino presentarlos tal y como eran. Algunos de los atributos del gaucho son el amor y el respeto por la independencia y la libertad, su clara oposición al progreso porque limita su libertad, su espíritu caballeroso, su creencia en la religión y la superstición, su cercana relación con sus caballos y su amor por la música.[39]

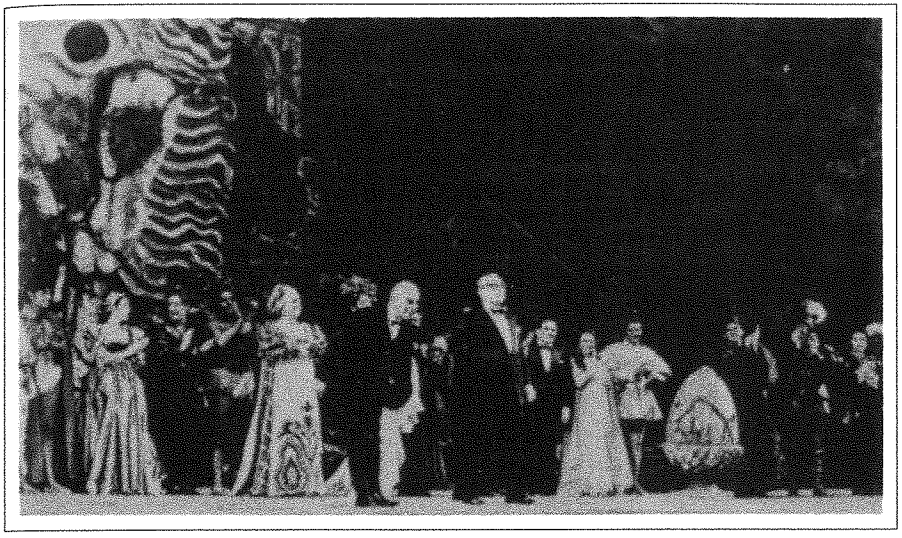
Como ilustración de la importancia de la música para el gaucho, reproduzco los versos iniciales del *Martín Fierro* de José Hernández, una novela que para muchos estudiosos representa la cima de la literatura gauchesca.

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela
que al hombre que lo desvela
una pena estrordinaria
como el ave solitaria
con el cantar se consuela.

Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento
les pido en este momento,
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi entendimiento.

Vengan santos milagrosos
vengan todos en mi ayuda
que la lengua se me añuda
y se me turba la vista;
pido a mi Dios que me asista
en una ocasión tan ruda.

Ya he visto muchos cantores,
con famas bien obtenidas
y que después de alquiridas
no las quieren sustentar;
parece que sin largar
se cansaron en partidas.



Manuel Mújica Láinez y Ginastera en el estreno de la ópera *Bomarzo* en el Teatro Colón de Buenos Aires, abril 29 de 1972.

Mas ande otro criollo pasa
Martín Fierro ha de pasar,
nada lo hace recular
ni los fantasmas lo espantan;
y dende que todos cantan
yo también quiero cantar.

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar
y cantando he de llegar
al pie eterno del Padre;
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.[40]

Nótese en estos versos introductorios la importancia que se da a *cantar* como una actividad. Después de unos cuanto versos, el lector se da cuenta que va a ser testigo de una historia; sin embargo, esta historia no va a ser contada sino *cantada*. El verbo *cantar* está presente en cada uno de los versos citados y en muchos otros versos a lo largo del libro. Así, el lector se encuentra en una posición que implica no tanto la lectura de una historia, sino la audición de una canción. Los gauchos

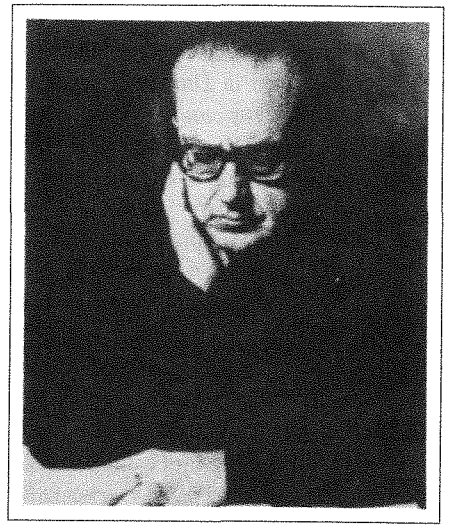
tienen música a todo lo largo de sus vidas; esa es la razón por la cual Martín Fierro nos dice que ya cantaba desde que estaba en el vientre de su madre, y de que cuando muera ha de morir cantando. Esto muestra la importancia de la música en la vida del gaucho, una vida entera en la que la música va a ser omnipresente.[41]

También es significativo que al final de su canto Martín Fierro destruye su guitarra, una forma de asegurar la singularidad de su historia. Después de romper el instrumento, nadie podrá reproducir su historia, es decir, nadie cantará su canción.

> En este punto el cantor
> buscó un porrón pa consuelo;
> echó un trago como un cielo
> dando fin a su argumento
> y de un golpe al instrumento
> lo hizo astillas contra el suelo.
>
> Ruempo, dijo, la guitarra
> pa no volverla a templar,
> ninguno la ha de tocar
> por siguro tengaló;
> pues naides ha de cantar
> cuando este gaucho cantó.[42]

Es claro que el gaucho, como personaje histórico, no es un personaje de nuestro moderno siglo XX. La manera en que los gauchos viven e interactúan unos con otros y con su sociedad nos recuerda a los héroes románticos del siglo XIX. Hay un claro énfasis en la lucha contra el sistema establecido para asegurar la libertad absoluta, que es inevitablemente metafórica cuando se relaciona con las guerras de independencia contra España. Esta resistencia al progreso se traduce en una inmovilización temporal. La siguiente situación puede ilustrar esta idea. En América Latina, muchos de los trabajadores ganaderos han sido *modernizados* por la tecnología, una tecnología que ha sido bien recibida. Automóviles, tractores, motocicletas, vehículos de doble tracción e incluso bicicletas, son utilizados para el traslado de un sitio a otro y para realizar las tareas cotidianas. En contraste, el gaucho ha permanecido leal a su caballo, rehusándose a utilizar modos de transporte *más modernos*. Esta elección, tan simple como parece, lo ha dejado atrás en el tiempo porque ha decidido continuar utilizando un medio anacrónico de transporte.

Ginastera, un hombre de sólida educación, estaba plenamente consciente de la figura del gaucho, no sólo a través de la literatura gauchesca sino también a través de una interacción personal y directa con esa cultura. En distintos momentos de su



Alberto Ginastera.

vida, Ginastera visitó e incluso vivió en la pampa, la llanura argentina que es el hogar del gaucho. La pampa fue para él una fuente de inspiración:

> Cuando he cruzado la pampa o he vivido en ella por un tiempo, mi espíritu se ha sentido inundado de impresiones cambiantes, ora alegres, ora melancólicas, algunas llenas de euforia y otras repletas de una profunda tranquilidad, producida por su ilimitada inmensidad y por la transformación que el campo sufre a lo largo del día. De mi contacto con la pampa surgió el deseo de escribir una obra que reflejara estos estados de mi espíritu.[43]

Aunque en esta cita Ginastera se refiere a una sola obra, la *Pampeana No. 3* Op. 24, estas consideraciones pueden ser aplicadas a la gran mayoría de sus obras, especialmente las de su nacionalismo objetivo y subjetivo. Los títulos de las composiciones de Ginastera se refieren claramente a la pampa, los gauchos, y su modo de vida.[44]

Los elementos narrativos en la música de Ginastera también son vernáculos. Ya he citado el texto de *Martín Fierro*, utilizado en el ballet *Estancia* Op. 8. Algunos otros ejemplos del empleo de textos tradicionales argentinos son: *Dos canciones*, Op. 3, basadas en poemas de Fernán Silva Valdés; *Cinco canciones populares argentinas*, Op. 10; y *Las horas de una estancia*, Op. 11

Más significativa que el título y los elementos narrativos, el lenguaje musical de Ginastera se refiere a la realidad del gaucho. Los elementos musicales que connotan esta realidad son, en orden de importancia: rítmicos, armónicos y melódicos. Sin embargo, los discutiré en orden inverso.

Los compositores del período *nativista* han abusado de la utilización de melodías tradicionales. Muchas de las composiciones concebidas en este período no eran más que una melodía folklórica, sometida usualmente a cambios cromáticos intransigentes que volvían la melodía casi irreconocible, y algún tipo de fondo orquestal. Este proceso eliminaba la mayoría de las cualidades intrínsecas naturales del material. Ginastera estaba plenamente consciente de esta situación, por lo que se resistió a tomar prestados materiales de la música tradicional. En consecuencia, con muy pocas ex-

cepciones, no utilizó melodías folklóricas o tradicionales en sus composiciones.[45] Ginastera creó las melodías de sus composiciones, pero creó melodías con ciertas cualidades tradicionales. Por ejemplo, las melodías utilizadas en la *Danza de la moza donosa* de las *Danzas argentinas* Op. 2, o la *Milonga* de las *Dos canciones* Op. 3 son de una simplicidad y transparencia tal que parecen haber nacido en una de las pulperías de la pampa.[46] El ejemplo 1 presenta los compases iniciales de la *Milonga*:

Ejemplo 1.



El vocabulario armónico utilizado por los gauchos en su música es de una simplicidad extrema (tónica, dominante y ocasionales subdominantes y dominantes secundarias de la subdominante). Las limitaciones de tal idioma son bien evidentes y los compositores que deciden limitar su trabajo a tan restringido lenguaje armónico no podrán ir demasiado lejos. Ginastera utilizó una sonoridad armónica que es típica de la pampa y de la música de los gauchos. Esta sonoridad ha sido llamada acorde de guitarra, el sonido producido por las cuerdas abiertas de la guitarra. El ejemplo 2 ilustra esta sonoridad:

Ejemplo 2.



La manipulación del acorde de guitarra, una sutil alusión a los gauchos y su música folklórica, se convirtió en una de las técnicas composicionales más distintivas de Ginastera, y está presente en casi toda su música.[47] El acorde de guitarra presenta al intervalo clase cinco como su intervalo más prominente. Este intervalo clase cinco adquiere una particular relevancia en la música de Ginastera, puesto que es explotado tanto armónica como melódicamente. El ejemplo 3 muestra un fragmento de la cuarta sección (*Variazione in modo di scherzo per clarinetto*) de las *Variaciones concertantes* Op. 23. Esta pieza es una de las obras más interpretadas de Ginastera, y es la composición en la que desarrolla al máximo el uso del intervalo clase cinco. El ejemplo muestra el desarrollo melódico (clarinete) y armónico (cuerdas) del intervalo clase cinco:[48]

Ejemplo 3.



El elemento más importante y distintivo de la música de Ginastera es el ritmo. Debido al empleo de patrones de la danza argentina tradicional, el ritmo constituye la componente tradicional más evidente en su música. En muchos casos, el oyente sin entrenamiento musical puede identificar fácilmente el ritmo. El acorde de guitarra es indudablemente una cita de una sonoridad tradicional de la pampa; sin embargo, se vuelve bastante esotérico al ser transformado, por ejemplo, en una progresión de acordes de cuarta. El uso que Ginastera hace de patrones rítmicos tradicionales, por contraste, está obviamente asociado con las danzas de la pampa.

Es particularmente interesante que de todos los elementos musicales considerados, el más relevante —el ritmo— es el más íntimamente asociado con el tiempo. El tema del tiempo era fundamental para Ginastera, quien era plenamente consciente de su importancia en la música.

> A Ginastera le preocupaba mucho la duración de sus piezas. En sus bosquejos y originales es común hallar anotaciones sobre la duración en minutos y segundos de una pieza o una sección.[49]

Ginastera estaba consciente también de varios de los sistemas proporcionales en la música. Por ejemplo, en un homenaje a Bartók escrito en 1981, Ginastera exaltaba la ruptura de Bartók con los métodos tradicionales de construcción formal y su reemplazo con distinta clases de proporciones internas, tales como las que surgen de la sección áurea y que aparecen en el *Allegro barbaro*.[50]

El artículo de Ginastera en homenaje a Bartók, tan corto como es, es muy ilustrativo de su preocupación por el ritmo. Ginastera admiraba abiertamente la música de Bartók, especialmente su tratamiento y manipulación de elementos musicales tomados de la tradición de música folklórica de la Hungría natal de Bartók. La admiración de Ginastera por el tratamiento rítmico de Bartók es evidente:

> El vivir en Sudamérica fue para mí una razón lógica para probar la influencia de la música folklórica de ese continente pero, aun en las obras de creación pura, la simplicidad de su armonización, la inocencia elemental de su elaboración, la ausencia de desarrollo estructural, no eran aptas para el futuro con el que yo soñaba como compositor. El *Allegro barbaro* llenó todos los huecos que yo tenía en mi concepción de forjar una música nacional. *La fuerza rítmica* de esa pieza admirable... la construcción de una melodía a partir de células y la repetición de partes de esas células; la impresión de que una nueva clase de pianismo aparecía aquí... todos estos aspectos me cautivaron.[51]

La influencia de Bartók en Ginastera es especialmente pronunciada en las obras para piano de éste. Sin embargo, esta influencia no debe ser malentendida. Ginastera no quería copiar el estilo de Bartók; Ginastera quería hacer por la música argentina lo que Bartók había hecho por la música húngara. Y es posible decir que Ginastera cumplió su deseo.

Ginastera expresó abiertamente su interés en expresar los ritmos de la pampa:

> Los cuatro movimientos del Primer cuarteto de cuerdas contienen ritmos y motivos melódicos de la música de la pampa... La Primera sonata para piano está escrita con procedimientos politonales y dodecafónicos. El compositor no emplea ningún material folklórico, pero en cambio reproduce en la textura temática motivos rítmicos y melódicos cuya tensión expresiva tiene un pronunciado acento argentino.[52]

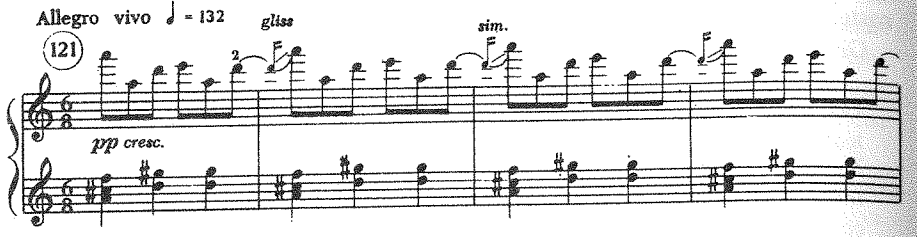
Entre los motivos rítmicos utilizados por Ginastera, aquellos que surgen del *malambo* son extremadamente importantes. El malambo es una danza masculina de carácter competitivo. En competencias llamadas *justas* los gauchos compiten unos con otros para hallar al mejor bailarín. La figuración métrica del malambo es de 6/8 en *tempo* rápido, lo que la hace una danza muy vivaz. El ejemplo 4 reproduce el diagrama de Chase sobre las variantes rítmicas que se encuentran en el malambo.[53]

Ejemplo 4



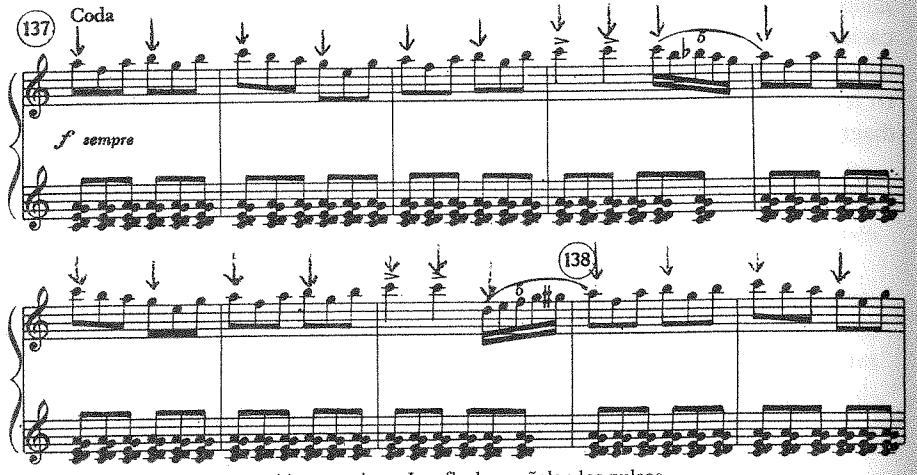
Una de las características principales del malambo es que presenta metros tanto binarios como ternarios. Este atributo, heredado de la música africana, no es sin embargo exclusivo del malambo, ya que se encuentra en muchos ritmos latinoamericanos.[54] La presencia de la llamada *hemiola* en la música de Ginastera ha sido considerada por varios académicos.[55] El uso de ritmos ternarios y binarios se encuentra en dos diferentes contextos: alternancia de binario y ternario, y la combinación de ambos. Los ejemplos 5 y 6 muestran estos dos casos en *Estancia* de Ginastera:

Ejemplo 5



Danza final. Malambo. Reducción para piano

Ejemplo 6



Danza final. Malambo. Reducción para piano. Las flechas señalan los pulsos

El ballet *Estancia* (rancho o hacienda) de Ginastera representa un ejemplo muy interesante de su preocupación por reflejar los *ritmos de vida*[56] del gaucho. El ballet bien pudo haber sido titulado *Un día en la vida del gaucho*. El ballet está dividido en cinco escenas: *Amanecer, Mañana, Tarde, Noche* y *Amanecer*.[57] Cada escena describe las actividades cotidianas en una estancia, tales como la cosecha del trigo, la doma de los caballos, las visitas de los turistas, la interacción de hombres y mujeres en la estancia, los cantos, las justas, etc. La pieza muestra también la concepción cíclica del tiempo que tiene el gaucho, puesto que se inicia y termina con el *Amanecer*. He aquí la sinopsis de *Estancia*:[58]

Escena 1. *Amanecer.*
Amanece en una estancia de la pampa. Vuelan bandadas de pájaros. El ganado avanza. Los campesinos inician sus labores cotidianas. Un joven del pueblo llega y muestra su inexperiencia en el trabajo rural. Se siente atraído por una joven campesina, pero ella lo desdeña.

Escena 2. *Mañana.*
Los campos. En el fondo, pacas de heno, molinos de viento y cabañas. Un sol radiante brilla a lo largo de las escenas siguientes. Los campesinos cosechan el trigo, y los gauchos, acompañados por la joven campesina, doman los caballos salvajes. En la distancia aparece un carruaje con turistas. Observan la escena, comentan y toman fotografías, y luego se retiran, exhaustos ante todas estas inusuales incomodidades.

Escena 3. *Tarde.*
El crepúsculo. Una voz entona un triste lamento. El joven del pueblo declara su amor a la joven campesina, pero no es correspondido. De pronto aparecen en escena caballos salvajes. El joven, ansioso por demostrar su valor, doma a los animales, mientras la joven lo observa con admiración. Cae la noche y la joven pareja comparte un tierno romance.

Escena 4. *Noche.*
El cielo está cuajado de estrellas. En la distancia se oye una triste canción. Llega la noche y lo cubre todo con su manto estrellado.

Escena 5. *Amanecer.*
Comienza un nuevo día, y la escena es igual que al principio. Jóvenes campesinos y campesinas celebran con una danza general el triunfo del amor.

Estancia representa el mejor ejemplo de la intención de Ginastera de representar no sólo la realidad del gaucho, sino también su *tiempo*. Este ballet en particular se refiere a una serie de acciones que se desarrollan en el tiempo. La música describe el día del gaucho a medida que transcurre, es decir, a medida que *su* tiempo pasa. En ese sentido, es claro que la música constituye una proyección de la sociotemporalidad del gaucho. En el caso de *Estancia*, se hace evidente el *umwelt* de sociotemporalidad involucrado en la música, porque la narración refuerza los aspectos musicales melódicos, armónicos y, especialmente, rítmicos. Sin embargo, como fue discutido, los elementos narrativos son sólo una componente de la música de Ginastera, y no la más importante de ellas. Aquellas composiciones en las que la componente narrativa no es tan evidente, o está ausente del todo, también manifiestan la sociotemporalidad del gaucho.[59]



Alberto Ginastera, Ginebra 1981.

Conclusiones

La búsqueda de una definición de la identidad latinoamericana ha sido una constante en la historia de este subcontinente. Esta preocupación ha afectado a todas las esferas culturales de la sociedad: la filosofía, el arte, la literatura, la música, la educación, etc., y aún tiene una influencia importante en la cultura de América Latina. La aparición de compositores del calibre de Alberto Ginastera en la historia musical de Latinoamérica representa la culminación de un largo proceso de búsqueda de formas auténticas de expresión musical. Estos nuevos idiomas musicales fueron un paso más allá que los compositores *nativistas* previos, quienes enfrentaron el problema de la identidad en la música citando tonadas *tradicionales* y adaptándolas a formas europeas. Ginastera y varios de sus contemporáneos construyeron un nuevo repertorio latinoamericano utilizando lenguajes musicales en los que los elementos vernáculos estaban presentes en un segundo plano, y de ahí se proyectaban a otros niveles musicales.

La teoría de la coexistencia histórica de Carpentier, y la teoría jerárquica del tiempo de Fraser aportan contribuciones cruciales a la definición de una teoría del tiempo en América Latina. La característica principal del concepto del tiempo del latinoamericano es la heterogeneidad de los distintos niveles nootemporales que configuran el *umwelt* sociotemporal. América Latina constituye una civilización con una diversidad de estratos temporales, esto es, distintas etapas en la línea temporal de la historia humana. Esto se traduce en la coexistencia del presente con el pasado.

La música de América Latina refleja el fenómeno pluritemporal. En ese sentido, la música de un *umwelt* nootemporal particular emula ese nivel temporal específico. Dada la heterogeneidad de subculturas en América Latina, los compositores proyectan en su música el *umwelt* nootemporal en el que viven o al que son más sensibles.

La música de Ginastera refleja el *umwelt* nootemporal del gaucho. El gaucho, como personaje histórico, no pertenece al siglo XX. Su modo de vida pertenece claramente al siglo XIX. El *umwelt* del gaucho está reflejado en la música de Ginastera a través de los siguientes recursos:

— Uso de la narrativa gauchesca.
— Empleo de elementos melódicos escritos en estilo gaucho.
— Presentación y desarrollo de sonoridades armónicas que se hallan en la pampa (el acorde de guitarra).
— Elaboración de figuras rítmicas derivadas de las que usan los gauchos. Este es el elemento más importante y evidente entre los que reflejan la realidad del gaucho en la música de Ginastera.

Permítaseme terminar con las palabras del gaucho Martín Fierro, quien agradece a sus oyentes haber sido pacientes durante su canto:

Mas naides se crea ofendido
pues a ninguno incomodo,
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
NO ES PARA MAL DE NINGUNO
SINO PARA BIEN DE TODOS.[60]

Notas

[1] Las producciones musicales de Ginastera han sido categorizadas bajo distintos criterios por diversos musicólogos. Algunos intentos tempranos de clasificación son útiles pero no cubren composiciones que no habían sido concebidas en ese entonces. Entre estas clasificaciones tempranas vale la pena mencionar la de David Wallace, *Alberto Ginastera: Un análisis de su estilo y técnicas de composición* (Disertación doctoral para la Universidad Northwestern de Evanston, Illinois, 1964). Wallace analiza la música de Ginastera hasta el año de 1963 en que escribió su disertación. Wallace establece los siguientes períodos: Obras Tempranas (1934-1940); Consolidación y Expansión (1941-1946); Técnicas Viejas y Nuevas (1947-1954); Tendencias recientes (1958-1963).

[2] Esto se debe a razones históricas que serán discutidas en detalle más tarde.

[3] Es claro que las clases bajas representaban la gran mayoría de la población.

[4] Juan Orrego-Salas. "Técnica y Estética", capítulo en *América Latina en su música*. (México, Siglo Veintiuno Editores, S. a., 1977), 176.

[5] *Ibid*, 176.

[6] Otto Mayer-Serra, "Panorama de la música hispanoamericana" (esbozo interpretativo), capítulo en *Musicología en Latinoamérica*, con prólogo, selección y notas de Zoila Gómez García (La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985), 56.

[7] Esta última cualidad ha permanecido, aunque la música latinoamericana evolucionó más tarde hacia modos más internacionales de expresión.

[8] Orrego-Salas, *Op. cit.*, 176.

[9] En inglés, *creole*. Sin embargo, la palabra criollo conlleva una serie de implicaciones históricas y culturales que la hacen preferible en este documento.

[10] Alejo Carpentier, "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música, capítulo en *América Latina en su Música* (México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1977), 15.

[11] La cita exacta es como sigue: "Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman *criollos,* y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño..." Citado en Alejo Carpentier, *Op. cit.*, 15.

[12] Todavía en 1780, una expedición española andaba en busca de El Dorado. Alejo Carpentier, *Obras completas de Alejo Carpentier*, Vol. 2, *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*. (México, Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1983), 16.

[13] Alejo Carpentier, *Op. cit.*, (1977), p. 15.

[14] Algunas de estas óperas se presentaron en Europa, pero por supuesto, en esa región del mundo lo que importaba era el exotismo que las acompañaba.

[15] Alejo Carpentier, *Op. cit.*, (1977), p. 16.

[16] Alberto Ginastera, "Notas sobre la música moderna argentina", *Revista de música chilena*, 4.31 (Octubre-Noviembre 1948), 21.

[17] Orrego-Salas, *Op. cit.*, 178. La diferencia entre los límites asignados a este período por Carpentier, Ginastera y Orrego-Salas obedece a diferencias específicas locales entre sus respectivos países.

[18] Algunas de las figuras prominentes en este movimiento son Manuel M. Ponce (1882-1948) en México, Alberto Williams (1862-1952) y Carlos López Buchardo (1881-1948) en Argentina, Guillermo Uribe Olguín (1880-1972) en Colombia, Eduardo Fabini (1883-1950) en Uruguay, Andrés Sas (1900-1967) en Perú y Julio Fonseca (1855-1950) en Costa Rica. Carlos Gomes (1836-1896) del Brasil desarrolló una gran carrera como compositor de óperas, algunas de las cuales se presentaron en Europa.

[19] Alberto Ginastera, *Op. cit.*, (1948), 22.

[20] *Ibid.* El concepto que Ginastera utiliza es *telúrico,* una palabra cuya traducción al inglés *-telluric-* tiene una connotación muy diferente. El término es utilizado metafóricamente y denota elementos que son propios de América Latina, sean geográficos, históricos, políticos o folklóricos.

[21] Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo* (Buenos Aires, s.e., 1955), 358. Citado en Gilbert Chase, "Alberto Ginastera: argentine composer", *The Musical Quarterly* 43.4 (octubre, 1957), 443.

[22] Alberto Ginastera, *Op. cit.*, (1948), 24-25.

[23] La otra gran preocupación de la filosofía latinoamericana, no totalmente ajena al problema de la identidad, es la del orden social y la organización política.

[24] La ironía es añadida.

[25] Leopoldo Zea, "Essays on philosophy and history: The actual function of philosophy in Latin America", capítulo en *Latin American philosophy in the twentieth century: Man, values and the search for philosophical identity,* Jorge J.E. Gracia, editor (Buffalo, Nueva York: Prometheus Books, 1986), 225.

[26] El énfasis es añadido.

[27] Leopoldo Zea, *Op. cit.*, 225-226.

[28] La manipulación del tiempo y las dimensiones temporales ha tenido un desarrollo notable en la literatura de América Latina. Algunos autores representativos son: Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Octavio Paz.

[29] La de Carpentier no es la única teoría temporal latinoamericana, pero es la que mejor se adapta a mi enfoque de la música-arte. Las culturas indígenas poseen interesantes y muy exactas teorías relativas al tiempo. Por ejemplo, las culturas maya y azteca son conocidas por su estudio del tiempo y la precisión de sus calendarios. Para una primera aproximación a la concepción del tiempo en los Andes, consultar Hanns-Albert Steger, editor, *La concepción de tiempo y espacio en el mundo andino* (Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991).

[30] Alejo Carpentier, Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana, ca-

pítulo en *Obras completas de Alejo Carpentier*, Vol. 13, *Ensayos*, (México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1983), 214-215.

[31] Alejo Carpentier, citado en Arno Giovannini, *Entre culturas: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier* (Berna: Peter Lang, 1991), 110-111. El uso que Carpentier hace de la palabra *América* se refiere al continente y no a los Estados Unidos.

[32] J.T. Fraser: "Human temporality in a nowless universe", *Time and Society* Ω (1992), 159-173. Un útil sumario de la teoría de Fraser y su aplicación en la música se encuentra en Jonathan D. Kramer, *The time of music* (Nueva York: Schirmer Books, división de Macmillan Inc., 1988), 394-397.

[33] Los seis niveles temporales de Fraser son los siguientes: atemporalidad, prototemporalidad, eotemporalidad, biotemporalidad, nootemporalidad y sociotemporalidad.

[34] Carlos Chávez, Las seis sinfonías, interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Londres, dirigida por Eduardo Mata. CDX 5061, VoxBox2, 1992. Otra cuestión interesante es por qué fue elegida esa imagen particular para la portada, y no otra. Podría argumentarse que la imagen fue colocada ahí por razones puramente mercadotécnicas; sin embargo, la validez de la cuestión permanece, porque implica que tal imagen tiene un atractivo particular para el consumidor.

[35] Aunque Chávez pide instrumentos indígenas de percusión, también proporcionó una lista alternativa de instrumentos sinfónicos tradicionales.

[36] Cuando digo inspirada me refiero a la proyección artística —en este caso musical— de la realidad. Por ningún motivo debe ser asociado este término con las musas juveniles que descienden graciosamente para susurrar al oído del artista composiciones completas que son escritas en un impulso único de la voluntad.

[37] Alejo Carpentier, "Conciencia e identidad en América Latina", capítulo en *Obras completas de Alejo Carpentier*, Vol 13, Ensayos, (México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1983), 139.

[38] Hago esta aclaración porque ellos solían hablar de el gaucho que todos llevamos dentro.

[39] Para una visión más cercana de las idiosincrasias del gaucho, ver Rodolfo Senet, *La psicología gauchesca en el Martín Fierro* (Buenos Aires, Argentina: M. Gleizer, 1927). Por haber sido publicado en 1927, este libro ofrece una perspectiva histórica muy interesante.

[40] José Hernández, *Martín Fierro* (Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1972), 77-79.

[41] La importancia de la música en la vida del gaucho no es el único elemento que destaca en los versos citados. Por ejemplo, también está presente la influencia de la religión; especialmente en el segundo verso, donde Martín Fierro pide ayuda a los santos del cielo.

[42] José Hernández, *Op. cit.*, 176-177

[43] Alberto Ginastera, citado en Gilbert Chase, *Op. cit.*, 445

[44] Algunos de estos títulos son *Impresiones de la puna, Milonga, Panambí, El arriero canta, Cantos del Tucumán, Malambo, Estancia, Obertura para el Fausto Criollo, Las horas de una estancia, Pampeana, Suite de danzas criollas, Cuyana, Norteña, Criolla, Danzas argentinas, Danza del viejo boyero, Danza de la moza donosa, Danza del gaucho matrero.*

[45] El *Rondó sobre temas infantiles argentinos* Op. 19 de Ginastera es una de las excepciones, y es una pieza muy interesante, apartada de las tradicionales piezas *nativistas*.

[46] Las pulperías son los equivalentes gauchescos de los bares y las tabernas.

[47] Para un panorama de la presencia del acorde de guitarra en la música de Ginastera, ver Gilbert Chase, *Op. cit.*, 449-453. El análisis de Chase sobre lo que él llama el acorde simbólico de guitarra es ilustrativo pero incompleto.

[48] Un análisis detallado de esta pieza puede hallarse en Erick Carballo, "Unity and diversity in Ginastera's *Variaciones concertantes* Op. 23", ensayo escrito para el Seminario de Música Latinoamericana impartido por la Dra. Carmen Téllez en la Universidad de Indiana en Bloomington, 1993.

[49] Malena Kuss, conversación telefónica, abril 26, 1994.

[50] Alberto Ginastera, Homenaje a Béla Bartók, *Tempo* 136 (Marzo 1981), 4. Hasta la fecha no existe investigación sobre las proporciones en la música de Ginastera.

[51] Ibid. En las palabras *fuerza rítmica* el énfasis es añadido.

[52] Alberto Ginastera, citado en Gilbert Chase, *Op. cit.*, 450-451.

[53] Gilbert Chase, *Op. cit.*, 455.

[54] Para un estudio detallado del ritmo del malambo, ver Rolando Antonio Fernández, *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, (La Habana, Casa de Las Américas, 1988).

[55] Gilbert Chase, *Op. cit.* Gerard Béhague, *Music in Latin America: An introduction* (New Jersey: Prentice Hall Inc., 1979).

[56] La palabra ritmo es utilizada en el mismo sentido en el que A. Kofi Agawu la usa en el primer capítulo (Los ritmos de la sociedad) en su libro de próxima aparición, *Ritmos africanos en el norte de Ewe*.

[57] Compárense estas cinco escenas con las siete divisiones del día en la sociedad del norte de Ewe según Agawu (amanecer, mañana, tarde, crepúsculo, anochecer, noche y medianoche). Es claro que un día es dividido de manera distinta en cada sociedad, según las actividades que desarrolla.

[58] Alberto Ginastera: *Estancia: Ballet en un acto y cinco escenas*. Reducción para piano (Boosey & Hawkes, 1955).

[59] Otro ejemplo que creo podría reafirmar esto es *Las horas de una estancia*, Op. 11, para soprano y piano, basada en poemas de Silvina Ocampo. Por desgracia la partitura no está disponible en la Universidad de Indiana.

[60] José Hernández, *Op. cit.*, 359. Las mayúsculas son del original.

Bibliografía

Agawu, Kofi. "Ritmos africanos en el norte de Ewe". (Fotocopia).

Béhague, Gerard. *Music in Latin America: An introduction*. New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1979.

Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". Capítulo en *América Latina en su música*, cuarta edición. Compilado por Isabel Aretz. América Latina en su cultura. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1984.

—— Obras completas de Alejo Carpentier. Vol 2, *El reino de este mundo. Los pasos perdidos*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1983.

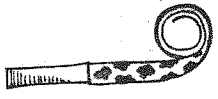
—— Obras completas de Alejo Carpentier. Vol 13, *Ensayos*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A. 1990.

—— *The Lost Steps*. Traducido del español por Harriet de Onís y con introducción de J.B. Priestley. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1978.

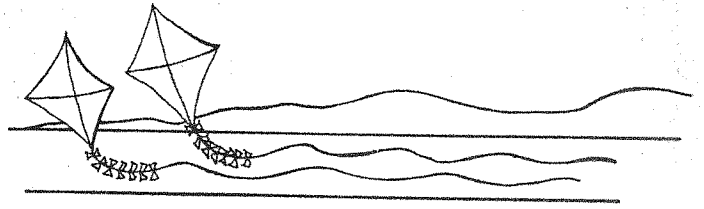
Chase, Gilbert. "Alberto Ginastera, Argentine Composer". *Musical Quarterly* 23.4 (Octubre 1957): 439-460.

Fraser, J.T. "Human Temporality in a Nowless Universe". *Time and Society* Ω (1992): 159-173.

Ginastera, Alberto: *Alberto Ginastera: Complete catalogue*. Edición revisada. Con introducción de Aurora Nátola-Ginastera y Malena Kuss. Londres: Boosey & Hawkes, 1986.
—— *Estancia: Ballet en un acto y cinco escenas*. Nueva York: Boosey & Hawkes, 1955.
—— "Homenaje a Béla Bartók". Tempo 136 (Marzo 1981): 3-5.
—— "Notas sobre la música argentina". *Revista de Música Chilena* 4.31 (Octubre-noviembre 1948): 21-24.
Giovannini, Arno. *Entre culturas: Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Berna, Frankfurt, Nueva York, París: Peter Lang, 1991.
Gracia, Jorge, editor. *Latin American Philosophy in the Twentieth Century: Man, Values and the Search for Philosophical Identity*. México; Buffalo, Nueva York: Prometheus Books, 1986.
Hernández, José. *Martín Fierro*. Edición, prólogo y notas de Emilio Carilla. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1972.
Kramer, Jonathan. *The time of Music*. Nueva York y Londres: Schirmer Books, división de Macmillan Inc., 1988.
Mayer-Serra, Otto. "Panorama de la música latinoamericana (esbozo interpretativo"). Capítulo en *Musicología en Latinoamérica*. Prólogo, selección y notas de Zoila Gómez García. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985.
Orrego-Salas, Juan. "Técnica y estética". Capítulo en *América Latina en su música*. Compilado por Isabel Aretz. América Latina en su cultura. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A., 1984.
Paz, Octavio. *In search of the present*. Discurso del Premio Nobel de 1990. San Diego, Nueva York, Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. San Diego, Nueva York, Londres. Harcourt Brace Jovanovich, 1990.
Senet, Rodolfo. *La psicología gauchesca en el Martín Fierro*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1927.
Steger, Hanns-Albert, editor. *La concepción del tiempo y espacio en el mundo andino*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991.
Suárez-Urtubey, Pola. *Alberto Ginastera*. Argentinos en las Artes. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
Storni, Eduardo. *Ginastera*. Con un preludio de Tomás Marco. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1983.
Wallace, David Edward. *Alberto Ginastera: An analysis of his style and techniques of composition*. Disertación doctoral, Universidad Northwestern de Evanston, Illinois, 1964.



NOTAS SIN MÚSICA



REQUIEMS

LUIS SANDI (1905-1996)

Luis Sandi era el último sobreviviente de una ilustre generación, la de Carlos Chávez, que transitó inicialmente por el nacionalismo y que fundó en nuestro país diversas instituciones de difusión y educación musical, además de la excelente revista *Nuestra Música* (1946-52). Fue Sandi director general de la Ópera de Bellas Artes, fundó y dirigió el Coro del Conservatorio y el Coro de Madrigalistas —cuya existencia prácticamente se confunde con su nombre— y apoyó desde su puesto en la sección de Música del INBA la educación musical en las escuelas primaria, secundaria y normal.

Por encima quizás de su obra como compositor —*La danza del venado* y *Bonampak* para orquesta, las óperas *Carlota* y *La señora en el balcón*, numerosas piezas corales y canciones, abundante música de cámara—, están su amplia labor pedagógica cristalizada en libros como *Introducción al estudio de la música* y *Canto por nota*, y su obra de difusión musical desplegada en títulos como *De música y otras cosas* y en la prensa —*Novedades*, *El Universal* y durante 12 años, semana a semana, en *El Sol de México*.

A los 91 años, Sandi murió de una manera acorde con una vida que se distinguió por la disciplina y la tenacidad: nadando a las 8 de la mañana.

ANGÉLICA MORALES (1911-1996)

Una de las pianistas más notables y legendarias de México fue Angélica Morales. Nacida en Aguascalientes, desde pequeña vivió en la ciudad de México y, niña prodigio, a los 9 años obtuvo una beca para estudiar en Europa. Escribió el escritor y crítico Carlos González Peña: "Era una chiquitina: sus pies no alcanzaban los pedales. Me impresionó su anticipación al culto del arte; aquel temprano brote de amor musical. (...) Era en verdad un prodigio". Alumna de su madre y de Egon Petri —discípulo a su vez de Busoni—, a los 13 años debutó tan exitosamente en Berlín, que de inmediato fue solicitada por las principales orquestas de la ciudad. Posteriormente recibió en Viena lecciones de un ilustre discípulo de Liszt, Emil von Sauer, con quien se casó. A partir de 1926 se presentó como solista con algunas de las más grandes orquestas de Viena, Alemania, Francia, Holanda y los Estados Unidos, además de la Orquesta Sinfónica Nacional en las épocas de Chávez. En 1947 par-

ticipó en el Festival Chopin de Holanda al lado de intérpretes de la talla de Casadesus y Thibaud. Fue profesora de piano en el Conservatorio de Viena; a partir de 1950, y de manera intermitente, en el Conservatorio Nacional de México, y finalmente, en las Universidades de Kansas y Oklahoma.

El repertorio de Angélica Morales recuerda un poco el de Claudio Arrau: Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Chopin, Schubert, Schumann.

De la misma manera que celebramos que poco antes de su muerte el INBA y el CNCA hayan fundado el Concurso Nacional de Piano Angélica Morales, lamentamos que todavía no se hayan conjuntado los esfuerzos institucionales necesarios para rescatar en disco compacto las escasas y magníficas grabaciones que Angélica Morales se decidió a registrar en discos LP, como la de los 48 preludios y fugas de *El clave bien temperado* de Bach.

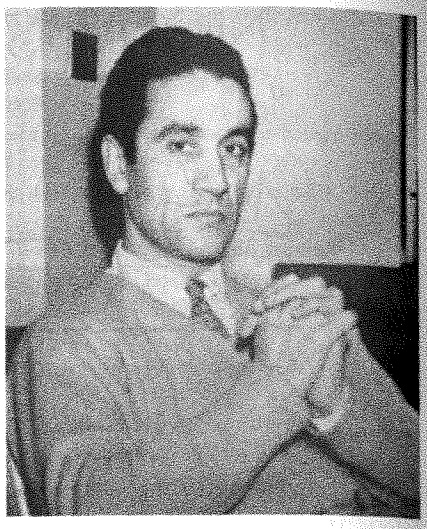
•

RAFAEL KUBELIK (1914-1996) Y SERGIU CELIBIDACHE (1912-1996)

Con semanas de diferencia perdió el mundo musical a dos importantes directores de orquesta: el checoeslovaco Rafael Kubelik y el rumano Sergiu Celibidache, ambos, por cierto, traídos a México en 1950 por la Asociación Musical Daniel para dirigir a la Orquesta Filarmónica Ciudad de México. Ambos fueron incidentalmente compositores y ambos llegaron a ocupar algunos de los puestos más codiciados de la dirección orquestal: Kubelik al frente de la Sinfónica de Chicago y Celibidache al frente de la Filarmónica de Berlín.

De Kubelik nos gustaría recordar también que en los años cincuenta realizó exitosos estrenos en Inglaterra de las óperas *Los troyanos* de Berlioz y de la magistral *Jenufa* de su paisano Janácek.

De Celibidache, uno de los directores más fascinantes de todos los tiempos, cómo no recordar su aversión a las grabaciones y su fidelidad a la música viva; su empecinamiento en la



Sergiu Celibidache.

perfección de los detalles y su encanto para ganarse a los músicos y al público; y desde luego, sus inolvidables versiones de los grandes románticos, de Brahms a Bruckner y de Tchaikovsky a Prokofiev.

•

ELLA FITZERALD (1918-1996)

Hace sesenta años, una negrita que se ganaba la vida bailando en las calles y sobre los escenarios de Newport News y de Harlem, porque no se atrevía a cantar, venció la timidez, se inscribió en un concurso en el Teatro Apollo de Harlem, Nueva York, interpretó las canciones "Judy" y "Object of my afection" y se llevó el premio de 25 dólares más contrato con la banda del baterista Chick Webb. Fue el inicio de una carrera tan dinámica, flexible y ascendente como la propia, prodigiosa voz de soprano *swing* de Ella Fitzerald. La "primera dama del jazz y del blues", como se le llamó, fue intérprete insuperable de canciones de Cole Porter, Duke Ellington, Chick Webb, Irving Berlin, George Gershwin o Jerome Kern. Tal vez decir



Ella Fitzgerald con Duke Ellington.

que grabó más de 250 discos, que obtuvo 13 premios Grammy y que la Universidad del Sur de California la hizo Doctora *Honoris Causa*, sea poco decir. Hay que escuchar su voz, esa voz pura y sensual, potente y elástica, capaz de abarcar una escala amplísima de lo más grave a lo más agudo; capaz de producir escalofríos en cuerpos sensibles. Hay que escuchar, si no, la excepcional versión de *Porgy and Bess* de Gershwin que grabó con Louis Armstrong. Tenía razón Gómez de la Serna: "Los negros tienen voz de túnel".

L.I.H.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Con motivo de la presencia del Cuarteto Kronos en el Festival Internacional Cervantino de 1995, la compañía disquera del grupo me hizo llegar algunos de los discos de este singular conjunto, representativo de lo mejor de la música contemporánea de cámara. He aquí algunas breves reseñas de ese material.

Uno de los discos más famosos del Cuarteto Kronos es el que lleva por título *Pieces of Africa*, que agrupa ocho obras de siete compositores de ese continente. Esta colección de piezas africanas es realmente interesante, sobre todo porque es música que por lo general no se escucha en estas latitudes. Entre los atractivos de este disco está el hecho de que los compositores participan en la ejecución de sus obras, acompañando al Cuarteto Kronos con instrumentos étnicos africanos, y de vez en cuando contribuyendo con sus voces, cosa poco usual cuando de música para cuarteto de cuerdas se trata. Casi todas las piezas de este CD tienen una inconfundible componente ritual, aunque se mueven en ámbitos expresivos y formales distintos. Así, la pieza *Mai Nozipo* de Dumisani Maraire, que es una danza que se mueve entre lo medieval europeo y lo africano tradicional. O la obra *Kutambarara*, del mismo Maraire, que tiene mucho en común con los *spirituals*. En otro contexto se encuentra la pieza *White Man Sleeps* de Kevin Volans, la más abstracta de la colección, tanto por su forma y sus materiales como por la economía de medios empleada en su realización. La mayor parte de estas obras están fuertemente ancladas en las tradiciones folklóricas de los países de origen de los compositores, y siendo esta una colección africana no es extraño que lo más llamativo de todo sea el componente rítmico de las ocho piezas. Una de ellas es especialmente atractiva: *Escalay*, del sudanés Hamza El Din, visión sonora de una rueda de molino movida por agua, con momentos sonoros muy sugestivos. Esta pieza, por cierto, fue interpretada

por Kronos en el concierto que ofreció en el Centro Nacional de las Artes durante su visita a la Ciudad de México. Si bien algunos músicos mexicanos han expresado abiertamente su disgusto con estas *Piezas de África*, la colección representa un buen modo de acercarse a una música que desconocemos por completo, y en la que es posible encontrar no a una, sino a tres Áfricas: la negra, la árabe y la europea. Las interpretaciones y la grabación son, como siempre en el caso de Kronos, de muy alto nivel.

DUMISANI MARAIRE: *Mai Nozipo*
HASSAN HAKMOUN: *Saade*
FODAY MUSA SUSO: *Tilliboyo*
JUSTINIAN TAMUSUZA: *Ekitundu Ekisooka*
HAMZA EL DIN: *Escalay*
OBO ADDY: *Wawshishijay*
KEVIN VOLANS: *White Man Sleeps*
DUMISANI MARAIRE: *Kutambarara*
Cuarteto Kronos
ELEKTRA NONESUCH CD 79275

•

Una de las producciones más controvertidas del Cuarteto Kronos es su grabación de un disco que contiene una sola obra, titulada *All the rage*, de Bob Ostertag. La obra está basada en una pista sonora con el ambiente de una manifestación de la comunidad homosexual de San Francisco. Los sonidos de esa pista sirven luego como base para el material de los instrumentos de cuerda, en una retórica que combina el comentario y la imitación por igual. La obra incluye, además, la voz de un narrador que lee un texto relativo a la situación actual de la epidemia de SIDA en los Estados Unidos. Dada la combinación de elementos y la importancia relativa que se da a cada uno de ellos, es factible afirmar que *All the rage* es más un manifiesto multidisciplinario que un cuarteto de cuerdas. Los momentos más interesantes de la obra ocurren cuando los instrumentos del Cuarteto Kronos imitan los ritmos y las inflexiones de la voz del narrador. Como suele ocurrir cuando se trata de este tipo de obras, no es fácil asimilar la mezcla de elementos disímbolos, como tampoco es fácil tratar de disociar los elementos estrictamente musicales de los puramente anecdóticos. Si usted se pregunta qué hace una obra así en la discografía de Kronos, ahí va la respuesta: todas las regalías del grupo sobre este CD van a dar directamente a la AmFAR, una fundación que se dedica a la investigación del SIDA en los Estados Unidos.

BOB OSTERTAG: *All the rage*
Cuarteto Kronos
ELEKTRA NONESUCH 7559-79332-2

•

En otro de sus discos, el Cuarteto Kronos ha grabado los cuartetos primero y segundo del compositor polaco Henryk Górecki, quien se ha hecho mundialmente famoso por su trágica Tercera sinfonía. Quien intente buscar algo similar a esa obra en las demás composiciones de Górecki se encontrará con desilusiones la mayor parte del tiempo. El Cuarteto No. 1 está basado en ritmos insistentes, *ostinati* de gran presencia que sin embargo no llegan a lo minimalista. En general, la textura de este cuarteto es mucho más áspera y austera que las simas y cimas emocionales de la mencionada Tercera sinfonía de Górecki.

Por su parte, el Cuarteto No. 2 está basado en pedales profundos que dan a la pieza una constante oscura y densa. La textura aquí es también seca y austera, con claras referencias tonales en ciertos episodios. Otro elemento de este Cuarteto No. 2 de Górecki: algunas referencias a ritmos y melodías populares de su natal Polonia. Y entre las sorpresas sonoras de esta obra, un cuarto movimiento en el que por momentos parecieran escucharse fantasmales referencias a algo que se parece mucho a la música de Julián Orbón. Quizá no sea más que una alucinación acústica...

HENRYK GÓRECKI: Cuarteto No. 1; Cuarteto No. 2
Cuarteto Kronos
ELEKTRA NONESUCH 7559-79319-2

•

El disco del Cuarteto Kronos titulado *Night Prayers* se caracteriza por ser una colección de piezas de contenido o inspiración religiosa, todas ellas relacionadas, además, con regiones diversas de la ex-Unión Soviética. Todas las obras, por otra parte, están concebidas para cuarteto de cuerdas y algún otro elemento sonoro. El primer corte del disco es *Kongerei*, un arreglo sobre la música tradicional de la región de Tuva, en Siberia. Aquí, el Cuarteto Kronos es complementado por las voces de tres cantores tradicionales de la región. *Lacrymosa*, del uzbeko Dmitri Yanov-Yanovsky, es una pieza de gran expresividad, intensa y emotiva, en la que el tradicional texto del *Requiem* es cantado en amplios arcos melódicos por la soprano Dawn Upshaw. Por otra parte, *Mugam Sagayi*, compuesta por Franghiz Ali-Zadeh sobre una vieja tradición azerí, es un gran lamento, de extenso y complejo desarrollo. De la compositora rusa Sofía Gubaidulina, Kronos ha grabado aquí su Cuarteto No. 4, en el que la superposición de dos pistas pre-grabadas produce momentos de una polifonía muy compleja y de texturas profundas y ricas. El compositor armenio Tigran Tahmizyan ofrece en este disco la obra titulada *A cool wind is blowing*, en la que la inclusión del duduk (una especie de oboe rústico) da a la música un entorno declaradamente étnico. Por momentos, esta obra recuerda las superposiciones musicales sobre sonidos étnicos realizadas por Peter Gabriel en su pista musical para la película *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988). Aunque argentino de nacimiento, Osvaldo Golijov tiene sus raíces en Rusia, y en su obra *Kvakarat* contempla la interacción entre el cuarteto de cuerdas y la voz de un jasán o cantor de sinagoga. Es interesante notar que en el trabajo de Golijov hay instantes en que ambos elementos sonoros parecen intercambiar los roles asumidos al inicio del discurso musical. Para finalizar este CD, la pieza que da título a la producción, *Night prayers*, del georgiano Giya Kancheli. Se trata de una obra larga y compleja, llena de contrastes dinámicos, cuyo final incluye una brevísima intervención de un coro masculino y un niño soprano. En una segunda audición de este disco, los puntos de contacto entre todas estas obras se hacen aún más evidentes. Hay un subtexto de espiritualidad a lo largo de todo este material, que puede detectarse incluso en la más abstracta de estas obras, que es el Cuarteto No. 4 de Sofía Gubaidulina.

ANÓNIMO: *Kongerei* (Arreglo de S. Mackey)
DMITRI YANOV-YANOVSKY: *Lacrymosa*
FRANGHIZ ALI-ZADEH: *Mugam Sayagi*
SOFÍA GUBAIDULINA: Cuarteto No. 4
TIGRAN TAHMIZYAN: *A cool wind is blowing*
OSVALDO GOLIJOV: *Kvakarat*
GIYA KANCHELI: *Night prayers*
Cuarteto Kronos
ELEKTRA NONESUCH 7559-79346-2

•

Una agradable sorpresa resulta el disco de reciente aparición en el que el guitarrista mexicano Juan Carlos Laguna ha grabado la serie de piezas titulada *Tarots*, del español Tomás Marco, una de las figuras importantes en la música ibérica de hoy. *Tarots* consta de 22 breves piezas, cada una de las cuales lleva por título e inspiración una de las figuras de la baraja del tarot. Las piezas están concebidas con una mezcla felizmente equilibrada de concisión y expresividad, y hay entre ellas algunas realmente notables por lo que logran en cuanto a forma y desarrollo en un ámbito temporal no mayor de un par de minutos. Y si bien la mayoría están concebidas en un lenguaje abstracto pero no demasiado complejo, hay un par en el que Tomás Marco ha dejado traslucir alguna sonoridad inconfundiblemente española, reforzada claramente por los timbres de la guitarra. Como complemento de la audición de estos *Tarots*, que en sí misma resulta muy atractiva, el oyente tiene un breve texto para cada una de las 22 piezas, en el que se entretejen asunto simbólicos con escuetas descripciones formales que mucho ayudan al disfrute de las piezas de Marco. La

grabación tiene buena presencia y profundidad, y Juan Carlos Laguna ha interpretado estos *Tarots* con energía, convicción y atención a los matices.

TOMÁS MARCO: *Tarots*
Juan Carlos Laguna, guitarra
URTEXT JBCC 005

•

De Venezuela llega un compacto realmente atractivo, protagonizado por ese estupendo flautista y gran músico que es Luis Julio Toro, quien ha grabado aquí seis piezas venezolanas y tres mexicanas bajo el título colectivo de *Vientos alisios*. De Alonso Toro hay un *Soufflé en flauta*, en el que el instrumento alterna con una cinta pre-grabada en la que hallamos sonoridades del mundo de la música popular contemporánea. La obra, aunque contiene algunos buenos momentos, no es del todo homogénea, sobre todo porque los intentos de abstracción de los ritmos vernáculos no impiden que la pieza permanezca básicamente en el plano de lo anecdótico. En seguida, Luis Julio Toro presenta su propia pieza, *La siesta de Ferralopus*, un breve y bien logrado diálogo de la flauta baja con los sonidos naturales de la cueva en la que fue grabada la pieza. Viene después la *Lluvia de toritos* de Javier Álvarez, de gran exigencia técnica y numerosos recursos expresivos, marcada en general por una nerviosa extroversión debajo de la cual hay un gran rigor compositivo. Microtonos, multifónicos y varios otros recursos dan a esta *Lluvia de toritos* un perfil sonoro sumamente complejo y atractivo. Del venezolano Julio Descriván tenemos *Trois bagatelles du bongó*, quizá la pieza menos satisfactoria del disco, por cuanto la cinta grabada no contribuye mucho al discurso de la flauta, y ésta a su vez parece carecer de un auténtico interlocutor. De nuevo, estamos ante un ámbito narrativo en el que hace falta una depuración hacia lo abstracto. En cambio, en su pieza *Plumismo*, Adina Izarra ha sabido partir del canto de numerosas aves para construir sus propias versiones flautísticas de ellos. La virtud de la obra es que nos permite escuchar simultáneamente las voces de esos plumíferos diversos y un discurso estrictamente musical. Sigue una sólida obra de Alfredo del Mónaco, titulada *Chants*, de una gran limpidez conceptual y de una expresividad contenida, que si bien parece ser atípica en la producción del compositor, muestra la solidez y el oficio de uno de los más importantes creadores musicales de la Venezuela contemporánea. En la segunda obra de Javier Álvarez grabada en este disco, *Temazcal*, Luis Julio Toro el flautista cede su sitio a Luis Julio Toro el maraquero, quien demuestra de nuevo la amplitud de su talento musical al interpretar con gran concentración y empuje rítmico la dificilísima parte de maracas de la obra, con gran atención a su sincronización con los momentos sonoros de la cinta grabada. La buena versión de *Temazcal* a cargo de Luis Julio Toro reafirma las cualidades fundamentales de la pieza: humor, subversión, sabiduría en la combinación de fuentes sonoras, sentido del contraste. *El pífano* fue compuesta por Mario Lavista, a pesar de su aversión original por el piccolo. Una vez rectificada su primera impresión sobre el instrumento, Lavista ha creado una obra que complementa idealmente su trilogía de piezas para las otras tres flautas (*Nocturno, Canto del alba, Lamento*). El flautista se apropia con gran destreza del mundo extrovertido y fantasioso del joven músico de Manet, demostrando que él también, como intérprete, conoce a la perfección todas las flautas. Este compacto de música de flauta concluye con otra breve obra del intérprete: *Toque de ñameihueca*, un breve ritual actualizado y depurado en el que Luis Julio Toro demuestra que también está atento a las antiguas raíces sonoras y que sabe cómo escucharlas en un contexto contemporáneo. Las ejecuciones de estas nueve obras son de un gran nivel técnico, y el disco en su totalidad es una muy buena muestra del trabajo de un gran intérprete latinoamericano, comprometido a fondo con la música y los músicos de su tiempo.

ALONSO TORO: *Soufflé en flauta*
LUIS JULIO TORO: *La siesta de Ferralopus*
JAVIER ÁLVAREZ: *Lluvia de toritos*
JULIO DESCRIVÁN: *Trois bagatelles du bongó*
ADINA IZARRA: *Plumismo*
ALFREDO DEL MÓNACO: *Chants*
JAVIER ÁLVAREZ: *Temazcal*
MARIO LAVISTA: *El pífano*
LUIS JULIO TORO: *Toque de ñameihueca*
Luis Julio Toro, flautas
AIRÓ MUSIC AIRCD 00293

•

Por las mismas fechas en que Giuseppe Sinopoli se presentó en Bellas Artes al frente de la Orquesta Estatal de Dresde, llegó a mis manos una de las más recientes producciones discográficas de este director y esta orquesta, un compacto doble cuyo contenido es muy atractivo por tratarse de repertorio poco convencional. Sí, es posible todavía hallar sorpresas en el catálogo de Robert Schumann (1810-1856). Se trata en este caso de la grabación de una cantata basada en una narración de Thomas Moore, titulada *El paraíso y la Peri*. Como es lógico suponer, la puesta en música de Schumann está basada cabalmente en los preceptos establecidos por Bach y sus seguidores, y hay incluso algunas referencias claras a Mendelssohn y su música vocal. Formalmente, la cantata no se aparta mucho del modelo típico en el que se alternan solos, ensambles y coros, y la continuidad dramática es también de corte convencional. Entre los elementos atractivos de esta cantata de Schumann está el hecho de que el texto original se refiere a ese mundo nebuloso de la fantasía oriental que tanto habría de llamar la atención a los compositores del fin del siglo XIX y el principio del siglo XX. Al abordar la traducción alemana de Emil Flechsig de uno de los episodios de *Lalla Rookh*, el compositor transitó con seguridad por territorios formales y expresivos que le eran bien conocidos. Sin embargo, Schumann no pudo o no quiso sustraerse a la costumbre de añadir un toque *oriental* a su partitura, para reforzar la idea de la lejanía cultural y el exotismo. En este sentido, el inicio de la tercera parte de la cantata es especiamente interesante, porque ese toque *oriental*, a pesar de sus obvias intenciones, se parece mucho al orientalismo plenamente europeizante de momentos análogos de obras de Mozart, Beethoven y algunos otros que intentaron (con fortuna diversa) poner en música algunos discretos toques pintorescos y anecdóticos.

Esta interesante cantata viene acompañada por otra obra que bien vale la pena escuchar. Se trata de la *Obertura, scherzo y finale*, que para efectos prácticos puede considerarse como una pequeña sinfonía sin movimiento lento. En efecto, desde el punto de vista formal y expresivo, este tríptico sinfónico contiene todas las características de las sinfonías de Schumann, incluyendo sus peculiares conceptos de orquestación. De nuevo, hay aquí un poco de Mendelssohn y un poco de Brahms, pero finalmente surge con identidad propia la figura de Schumann, con todas sus virtudes y carencias. Para los interesados en asuntos cronológicos vale la pena mencionar que el número de opus 52 asignado a esta peculiar obra la coloca cronológicamente entre las dos primeras sinfonías de Schumann, que llevan respectivamente los números 38 y 61.

En la cantata, Sinopoli ha logrado un buen equilibrio en el flujo dramático de la pieza, y un apreciable balance entre las voces y la orquesta. En la pieza sinfónica, el director italiano y su orquesta alemana alcanzan un muy interesante grado de solidez y coherencia en el sonido, destacando sobre todo una sección de cuerdas con mucha pasta y empaque.

ROBERT SCHUMANN: *El paraíso y la Peri*, Op. 50; *Obertura, scherzo y finale*, Op. 52
Julia Faulkner, Heidi Grant Murphy, sopranos; Florence Quivar, Elisabeth Wilkie, mezzosopranos; Keith Lewis, Robert Swensen, tenores; Robert Hale, bajo barítono
Orquesta Estatal de Dresde; Coro de la ópera Estatal de Dresde
Giuseppe Sinopoli, director
DEUTSCHE GRAMMOPHON 445 875-2 (Dos discos)



CONFESIONARIO DE ERRATAS

Tarde reparamos dos graves erratas del número 55-56 de *Pauta*.

1) En la "Discografía de Eduardo Mata", p. 175, las *Tres sonatas de Soler* de Rodolfo Halffter aparecen como obra de Carlos Jiménez Mabarak, de quien se omitió la grabación de la *Balada del venado y la luna*.

2) Al pintor José Ignacio Maldonado, que colaboró con las pautas del número, le cambiamos el nombre por el de Luis Ignacio, como se llama quien ahora le pide una disculpa.

•

SONORO HOMENAJE A REVUELTAS

La Escuela Nacional de Música de la UNAM y el CENIDIM del INBA y el CNA, tuvieron la feliz idea de llevar a cabo, durante el mes de agosto pasado, el "Primer Coloquio Internacional Silvestre Revueltas: hacia el centenario", en las instalaciones de la Escuela Nacional de Música y el Centro Nacional de las Artes. El coloquio incluyó una exposición fotográfica, una serie de mesas redondas con la participación de musicólogos nacionales y extranjeros y dos conciertos en que se estrenaron algunas magníficas obras de Revueltas. Ojalá y haya continuidad en esta bien programada serie de coloquios en torno al mejor compositor de México.

•

80 AÑOS DE HERRERA DE LA FUENTE

Con un concierto especial en el Palacio de Bellas Artes en que Herrera de la Fuente dirigió su suite *Fronteras* y la *Novena Sinfonía de Beethoven*, al frente de la Orquesta Filarmónica de Jalisco, se conmemoraron 80 años de vida del director de orquesta y 50 de trabajo interpretativo. Fue nada menos que el genial Celibidache quien un día se acercó al joven Herrera para, señalándolo con el índice, decirle: "Tú vas a ser director de orquesta". No podía equivocarse el rumano: Herrera de la Fuente ha sido uno de nuestros más atractivos y generosos directores sinfónicos, tan admirablemente dispuestos a recorrer el repertorio clásico y moderno con las numerosas orquestas que ha dirigido como a encargar y estrenar obras de jóvenes compositores mexicanos. Y todo con modestia y buen humor.

•

ÓNIX

Entre los nuevos grupos mexicanos de música instrumental se encuentra Ónix, que a la rara cualidad de especializarse en música contemporánea nacional y extranjera aúna la excelencia de sus intérpretes. Felicitamos a Eduardo Sánchez Zuber y a Alejandro Escuer, directores del conjunto, y a su Consejo técnico —que encabeza nuestra amiga, la compositora Graciela Agudelo—, por la valerosa existencia de Ónix.

•

CLAVECINES CALLEJEROS

¿Hay algo más mexicanamente surrealista que un clavecín en la calle, entre coches, gente, smog, puestos de fritangas y fayuca, en el que un clavecinista interpreta música barroca?

Guillermina Monroy, Lucero Enríquez, Águeda González y Salomé Hidalgo, entre otros clavecinistas de ideas audaces han tenido la de sacar del claustro al clavecín para que a mediados de año y en plena Alameda de la ciudad de México pueda la gente disfrutar a Bach, Couperin o Scarlatti, en un timbre instrumental genuino. Enhorabuena.

L.I.H

LA MUSA INEPTA



Su fogosa y ardiente sangre eslava ha convertido a La Musa Inepta en admiradora incondicional de Shostakovich. Por ello, la redondeada melómana se retrató en la taquilla del Museo Nacional de Arte para uno de los conciertos organizados por el INBA en tan bonito escenario, en el que se interpretaron algunas obras del compositor de San Leningrado, o como se llame esta semana tal ciudad. Vea usted aquí cerca un facsímil de la primera parte del emotivo programa.



PROGRAMA

Dimitri Shostakovich (1906-1975)
Dies preludios para violín y piano

Sonata para violín y piano
Andante
Allegretto
Largo, andante

Después de la audición de las obras, en especial la de los Dies preludios, La Musa Inepta nos remitió su muy personal opinión al respecto: La ejecusión de eztos Dies preludios ce caracterisó por zu gran centido del balanse y una zólida aproximasión al ezpíritu ruzo del compocitor.

¡Cuánta rasón tiene nueztra colaboradora!

•

En la prestigiada columna *Corredor* de las páginas culturales (sic) del diario reforma, la señorita Verónica Ponce dio noticia de algunos conciertos en homenaje a Manuel de Falla. El más interesante de ellos incluyó, al decir y escribir de la reportera, la *Guirnalda española* de José Evangelista, *La oración del torero* de Joaquín Turina y los *Ocho tientos* para cuarteto de Julián Orbón. Poco después de aparecida la nota de la Srita. Ponce, Rodolfo Halffter demandó a Orbón por el descarado plagio de sus *Tientos*. Orbón, a su vez, negó cualquier dolo de su parte y contrademandó a Halffter. Y así... hasta hoy día, desde sus respectivas nubes, los dos nobles músicos transterrados siguen dirimiendo el asunto, asesorados por ángeles y querubines diversos. (De última hora: se sabe de buena fuente que Halffter, para equilibrar el asunto, propondrá sus *Cantigas del Rey* para un próximo concierto.)

•

Decidida a poner su melomanía al servicio de la práctica musical cotidiana, La Musa Inepta anduvo consultando convocatorias diversas durante varias semanas hasta que finalmente, con ayuda de su íntimo amigo Alberto Cruzprieto, localizó en la página 51 de *Proceso* No. 1021 la noticia de las audiciones de la OFUNAM para distintas plazas de instrumentista. No muy convencida de los repertorios solicitados para trompeta, viola y trombón, instrumentos que conoce a fondo, la gordita decidió presentarse a las audiciones para clarinete segundo. La razón: en el repertorio solicitado, la OFUNAM incluyó esa conmovedora partitura que es *Los pinos de Aroma* de Respighi. Con olfato infalible, Miss Inepta estudió la obra en cuestión, pero ¡oh decepción!, resultó descalificada en la segunda ronda, porque los sinodales de la audición insistieron en que tocara con un vestuario que incluyera algo más que Chanel No. 5. Lejos de desmoralizarse, la Sra. ha decidido presentarse a las próximas audiciones, donde el repertorio incluirá, para el cuarto fagot, *Perfume de gardenias* y *Sabor a mí*. ¡Suerte!

J.A.B.

COLABORADORES

• **Álvaro Mutis**: véase *Pauta* 42.
• **Antonio Alatorre**: véase *Pauta* 55-56.
• **Juan José Arreola:** véase *Pauta* 13 y 32.
• **Augusto Monterroso**: véase *Pauta* 16, 19, 26-28 y 29.
• **Jorge Esquinca** nació en la ciudad de México pero desde pequeño reside en Guadalajara, Jalisco. Poeta y traductor de poesía, obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes con su libro *El cardo en la voz* y el Premio Nacional de Traducción de Poesía por sus versiones de *La rosa náutica* de Merwin —en colaboración con María Palomar—. Es autor de varios libros de poemas y con Juan Palomar edita en Guadalajara la colección ¿Aguila o sol? de poemas en prosa en hojas volantes.
• **Gabriel Pareyón:** véase *Pauta* 55-56.
• **Eduardo Lizalde**: véase *Pauta* 57-58.
• **Juan Vicente Melo**: véase *Pauta* 57-58. Acaba de aparecer su novela póstuma *La rueca de Onfalia* (Universidad Veracruzana).
• **Consuelo Carredano**: véase *Pauta* 9 y 30.
• **Adolfo Salazar** (1890-1958): véase *Pauta* 7.
• **Esperanza Pulido** (1900-1991), pianista, musicóloga, crítica musical y escritora, llevó a cabo una incansable labor de investigación y difusión musical, especialmente a través de su revista *Heterofonía*. Todavía está pendiente una recopilación de sus mejores ensayos y artículos.
• **Salvador Elizondo** (México, 1932) es uno de nuestros narradores y ensayistas fundamentales. Obtuvo el Premio Villaurrutia por su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), traducida a muchos idiomas, y en 1990, el Premio Nacional de Literatura. Es miembro del Consejo editorial de *Vuelta*, de El Colegio Nacional, de la Academia Mexicana de la Lengua y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En Editorial Vuelta y en El Colegio Nacional se ha comenzado la edición de sus obras completas, que abarcan la novela, el cuento, el ensayo, el teatro y la poesía.
• **José de la Colina**: véase *Pauta* 42.
• **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en todas las entregas de *Pauta*.
• **Juan María Solare** (Buenos Aires, Argentina, 1966) estudió piano, dirección orquestal y composición en Argentina, y después, en Europa, tomó cursos de perfeccionamiento con Rosalyn Tureck (piano), Luis de Pablo (composición) y Brian Ferneyhough (composición), entre otros. Ha ofrecido diversos recitales de piano y se han interpretado obras suyas en Argentina y Alemania. Su Cuarteto de cuerdas *Demeter* ganó un primer premio de composición en Argentina. Colabora en diversas publicaciones musicológicas.
• **Coriún Aharonián** (Argentina): véase *Pauta* 46, 53 y 54.
• **Martín Adán** (Perú, 1908-1984): véase *Pauta* 17.
• **Alfredo del Mónaco** (Venezuela): véase *Pauta* 41.
• **Gonzalo Rojas** (Chile, 1917): véase *Pauta* 17. Recientemente Editorial Vuelta puso en circulación su nuevo libro de poemas *Río turbio*.
• **Graciela Paraskevaídis** (Uruguay): véase *Pauta*, 4, 14, 17, 20, 30, 35. Recientemente participó en el Coloquio Internacional Silvestre Revueltas, en México.
• **Eduardo Carranza** (Colombia, 1913): véase *Pauta* 19.
• **Omar Corrado** (Argentina, 1954): véase *Pauta* 45.
• **Miguel Ángel Echegaray** (México, 1959) estudió ciencias políticas y sociales e historia del arte en la UNAM. Es coautor del libro *Historia y cultura del tabaco en México* y ha publicado varios ensayos sobre artes plásticas. Actualmente se desempeña como coordinador editorial en la Dirección de Publicaciones del CNCA.
• **Eric Carballo**, joven musicólogo costarricense, cursó estudios superiores en la Universidad de Indiana, en Bloomington, Indiana, y ha colaborado con numerosos artículos y ensayos sobre música latinoamericana en diversas revistas especializadas de Estados Unidos y Latinoamérica.
• **Magali Gavito** (México, 1976) estudia la carrera de Arquitectura en la Universidad Iberoamericana y cursó estudios de piano con Aurora Serratos. Dibujante, también ha realizado trabajos de diseño gráfico.

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

• **Guillermo Galindo**: entrevista a Lou Harrison.
• **Hebert Vázquez**: Análisis del Estudio No. 1 para piano de Ligeti.
• **Pierre Boulez**: Imaginación y realidad.
• **Juan María Solare**: sobre el *Tristán* de Wagner y Liszt.
• **Graciela Paraskevaídis**: *Tristán e Isolda* de Wagner.
• **Elvira García**: Entrevistas a cinco compositoras mexicanas:
Ana Lara, Marcela Rodríguez, Graciela Agudelo,
Hilda Paredes y Gabriela Ortiz.
• **Salvador Torre**: La interpretación en la música del siglo XX.

LIBRO DE ÓRGANO DE MÉXICO

Gustavo Delgado Parra y ofelia Castellanos, órgano histórico de Cholula



De venta en las principales casas de música

número de otoño

José Saramago: Del canto a la novela, de la novela al canto ◆ Alejandro Toledo: Ensayo y luz de un libro vacío ◆ Raquel Mosqueda Rivera: El oficio de mentir ◆ Christopher Domínguez Michael: Cristianos primitivos ◆ Sergio González Rodríguez: ¿Jeans o no jeans? ◆ Gustavo Santillán: André Malraux: escepticismo y esperanza ◆ Guillermo J. Fadanelli: La inutilidad de la crítica ◆ Mary Carmen Sánchez Ambriz: El festival Camus ◆ Y en los *Cuadernos de Montaigne*: *Casas de Muñecas*, de Mario Praz

¿No conoce *ensayo*?

Pida un número completamente gratis

o suscríbase al 595-4485

un año (cuatro números)

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

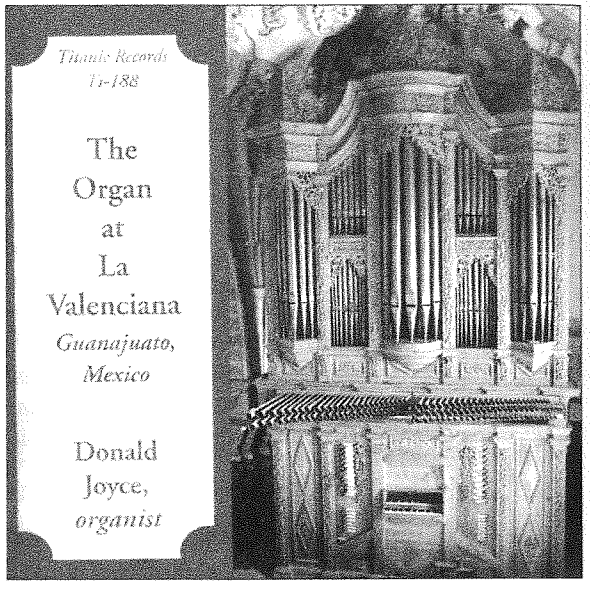
De venta en las mejores librerías



EL ÓRGANO DE VALENCIA GUANAJUATO, MÉXICO

Donald Joyce, *organista*
Obras de: Cabezón, Pedro de Araujo, Soler y Cabanilles, entre otros

De venta en las principales casas de música



300 AÑOS DE MÚSICA COLONIAL MEXICANA

Capilla Virreinal de la Nueva España
Aurelio Tello
Director

De venta en las principales casas de música



MÚSICA DEL PASADO DE AMÉRICA
Camerata Renacentista de Caracas

Isabel Palacios, *Directora*
Obras de: Gaspar Fernández, Juan Mathías y Tomás de Torrejón y Velasco, entre otros

De venta en las principales casas de música



MÚSICA DE LA CATEDRAL DE SANTAFÉ DE BOGOTÁ

Coral Tomás Luis de Victoria
Dirección: Cecilia Espinosa Arango
Obras de: Juan de Araújo, Alonso Torices y Juan de Herrera, entre otros

De venta en las principales casas de música



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA

OBRAS PUBLICADAS DURANTE EL AÑO 1995

SONETOS ERÓTICOS para flauta y flauta en sol soprano, guitarra y arpa, de Hilda Paredes

CUARTETO para instrumentos de arco, Candelario Huizar (partitura y partichelas)

CUARTETO para instrumentos de arco, José Rolón (partichelas)

CUARTETO para violín, vila, violochelo y piano, José Rolón (2a. edición)

AMATZINAC para flauta y orquesta de cuerda, José Pablo Moncayo (2a. edición)

TRES MOVIMIENTOS para cuarteto de cuerda, Rodolfo Halffter (partichelas)

CUARTETO No. 3 para instrumentos de arco, Silvestre Revueltas (partitura y partichelas)

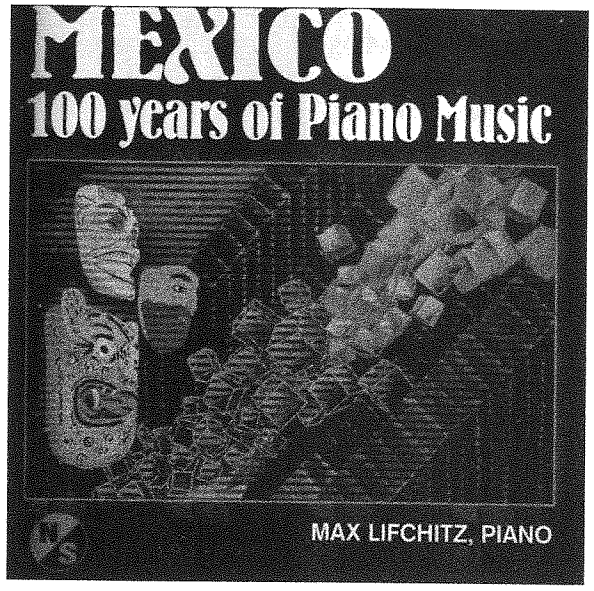
DIVERTIMENTO para dos flautas y
HOJA DE ALBUM para flauta sola, de Luis Sandi

VARIACIONES SOBRE EL CAPRICHO No. 24 DE NICOLO PAGANINI, de Javier Montiel (partitura y partes)

MÉXICO, CIEN AÑOS DE MÚSICA PARA PIANO

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

De venta en las principales casas de música



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



MÚSICA DE
RAMÓN SERRATOS

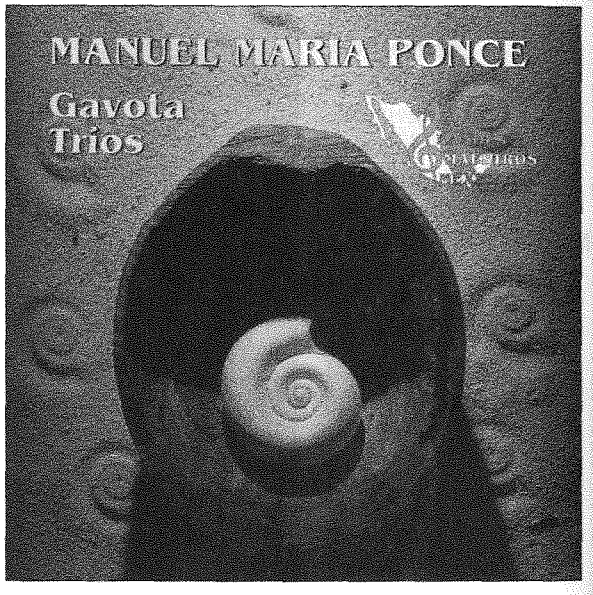
Arturo Uruchurtu,
piano



De venta
en las principales
casas de música

MÚSICA DE
MANUEL M. PONCE
Gavota, Trío
Romántico y Trío para
violín, viola y cello

Kazimierz
Olechowski, *violín*
Mikhail Gourfinkel,
viola
Bozena Slawinska,
cello
Józef Olechowski,
piano



De venta
en las principales
casas de música

MÚSICA DE
ERNESTO
ELORDUY
Vol. I

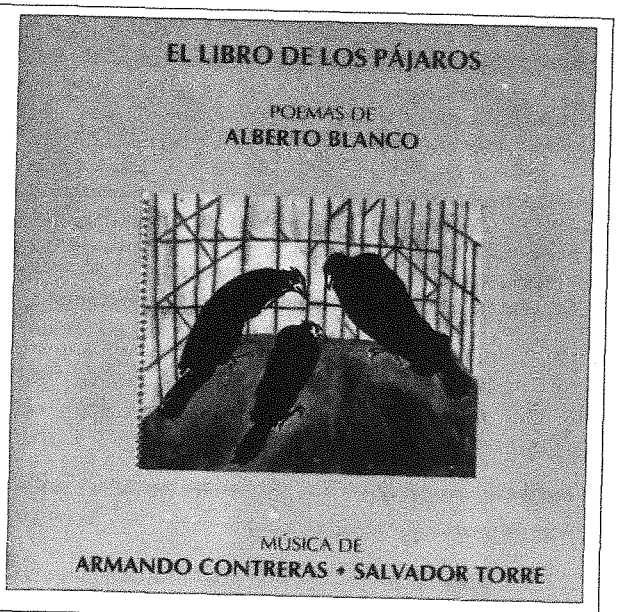
Jósef Olechowski,
piano



De venta
en las principales
casas de música

EL LIBRO DE LOS
PÁJAROS

Poemas de Alberto
Blanco
Música de
Armando Contrras y
Salvador Torre



De venta
en las principales
casas de música

shelan

"Música Nueva de las Américas"
en discos compactos

9601-CD **Transmutations**, composiciones para voz, piano y electrónica interactiva de alcides lanza, John Celona, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Robert F. Jones, Bruce Pennycook y Udo Kasemets
Una colección ecléctica de obras contemporáneas que va de la Nueva Era a la cibernética pasando por los clásicos de la vanguardia.
Meg Sheppard, voz y canto — **alcides lanza**, piano, electrónica

Otras selecciones de nuestro catálogo:
9201-CD **trilogy de alcides lanza**, teatro musical para voz y electrónica —
Meg Sheppard es una versión dramática y espectacular del ciclo autobiográfico de lanza que evoca la juventud, la evolución de una conciencia política y reflexiona sobre el sentido de la memoria.
"...el dúo Sheppard/lanza ... indudablemente la más exitosa de las colaboraciones entre intérprete y compositor que se da hoy en día..." Contact, Montreal
9301-CD **Música instrumental y electroacústica**
Obras para piano, percusión y electrónicas de Gitta Steiner, Mariano Etkin, alcides lanza y Edgar Valcárcel
"...importante obra de Steiner...ritmos de jazz, virtuosismo y colorida instrumentación que capturan el interés del oyente..." Percussive Arts
9401-CD **the extended piano**, obras para piano/electrónica de Bengt Hambraeus, Juan Carlos Paz, Claudio Santoro, Chris Howard, Micheline Roi, Brent Lee y Richard Bunger
"...obras de mérito indiscutible...magistral interpretación de lanza..." Sound Notes **alcides lanza,** piano
9402-CD ***Vintage Romantic Songs,*** canciones de amor de George Gershwin, Cole Porter, Stephen Sondheim, Hoagy Carmichael, Irving Berlin.
La cultura popular, por definición es a veces efímera... pero no las canciones de amor de los años 40 y 50. Ellas perduran en nuestra memoria y afortunadamente reaparecen justo cuando necesitamos un poco de 'romance'...
Interpretadas por **Meg Sheppard,** acompañada al piano por **Gerardo Gandini**

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

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

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

Música Nueva de las Américas, 3
TRANSMUTATIONS

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

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

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

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

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

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

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

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

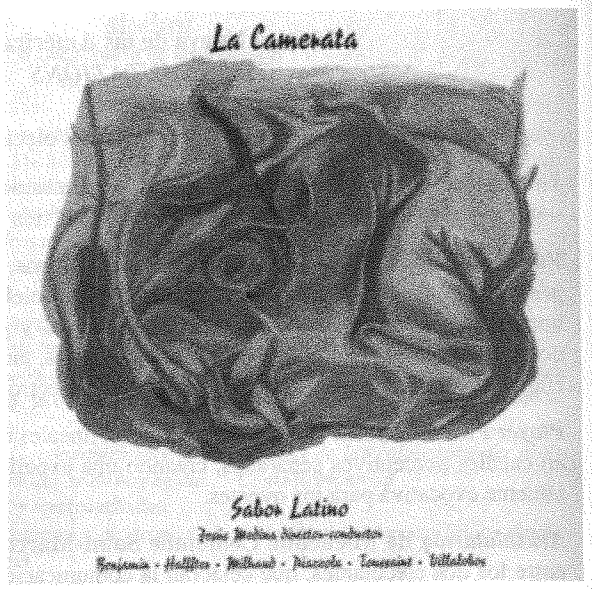
TRANSMUTATIONS está en venta en las principales casas de música o puede encomendarse por correo.

SHELAN
6351 Trans Island Ave.
Montreal, QC H3W 3B7
Canada
Teléfono/Fax 514-733-7216
E-Mail: <alcides@musicmcgill.ca>
$20.00 US @ CD [Incluye impuestos y tarifa postal]MUSICA NUEVA

SABOR LATINO
Obras de Benjamín, Halffter, Milhaud, Piazzola, Toussaint y Villalobos

LA CAMERATA
Jesús Medina, *director*

De venta en las principales casas de música



MÚSICA PARA FLAUTA Y PIANO DE LATINOAMÉRICA

Duo clásico
Suellen Hershman, *flauta*
David Witten, *piano*
Obras de: Gutiérrez Heras, Manuel M. Ponce, Léo Brouwer, Domingo Lobato y Jack Delano

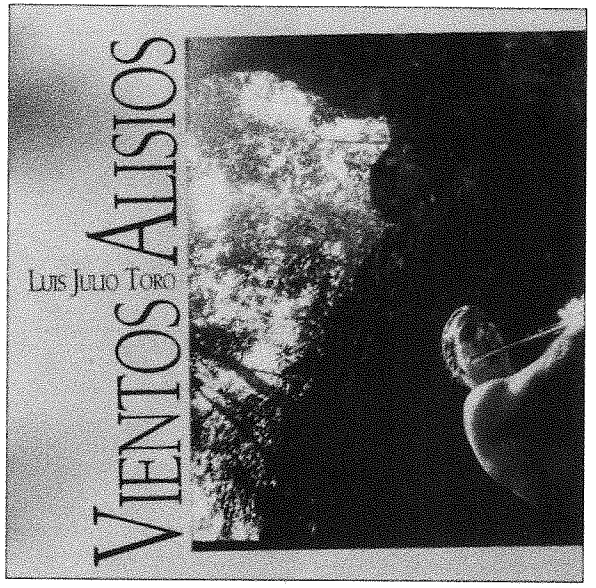
De venta en las principales casas de música



VIENTOS ALISIOS

Luis Julio Toro, *flatuas*
Obras de:
Javier Álvarez, Luis Julio Toro, Julio d'Escriván, Adina Izarra, Alfredo del Mónaco y Mario Lavista

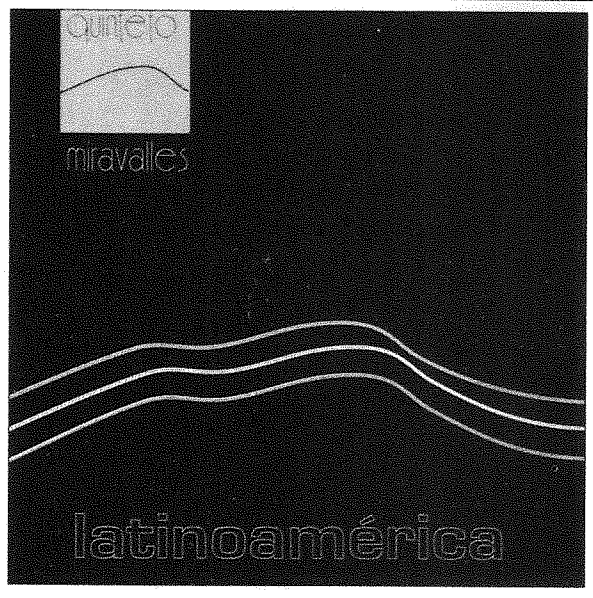
De venta en las principales casas de música



LATINOAMÉRICA QUINTETO DE VIENTOS MIRAVALLES DE COSTA RICA

Obras de:
Kuri-Aldana, Rafael Chávez Torres, Inocente Carreño, Luis Diego Herra, Astor Piazzolle y Villa-Lobos

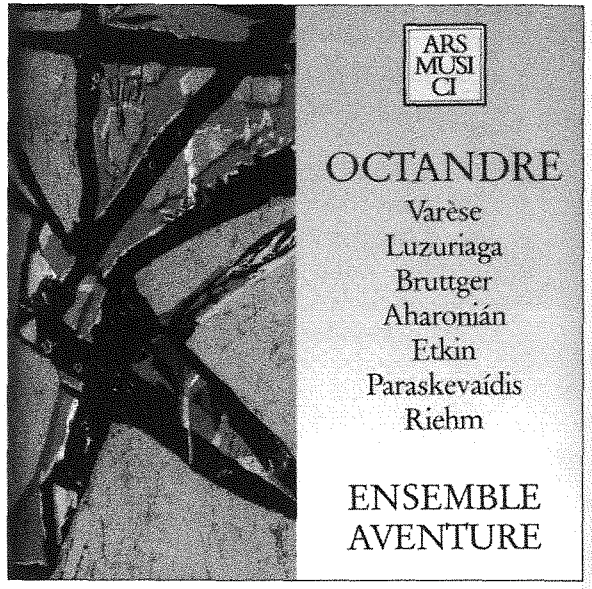
De venta en las principales casas de música



OCTANDRE
ENSEMBLE
AVENTURE

Obras de Varèse, Luzuriaga, Bruttgger, Aharonían, Etkin, Paraskevaídis y Riehm

De venta en las principales casas de música



MARTIN FOSTER,
violín
EUGENE
PLAWUTSKY,
piano

Obras de:
Villa-Lobos,
Camargo Guarnieri,
Marlos Nobre y
Leopoldo Miguez

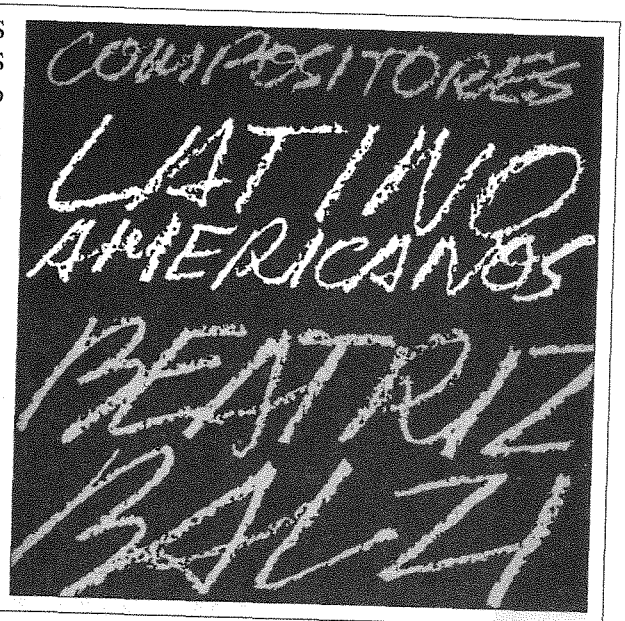
De venta en las principales casas de música



COMPOSITORES
LATINOAMERICANOS
Beatriz Balzi, piano

Obras de:
Edino Krieger,
Roque Cordero,
Eduardo Escalante,
Luis Campodónico,
Calimério Soares,
Alberto Ginastera,
Osvaldo Lacerda,
Graciela Paraskevaídis y
Cergio Prudencio

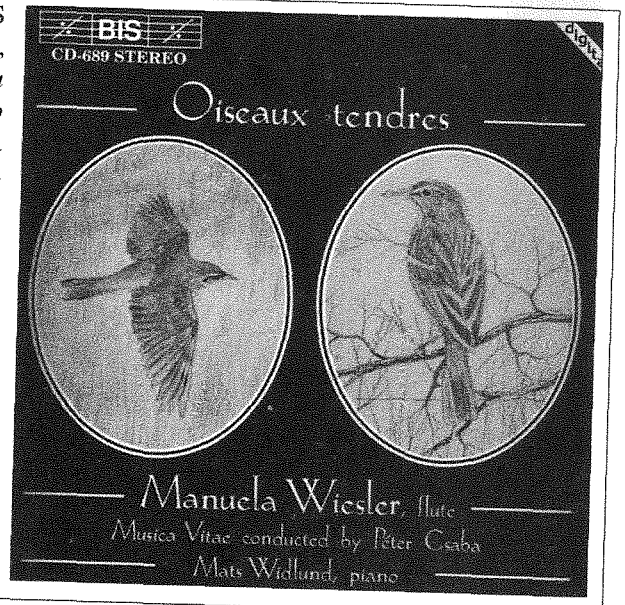
De venta en las principales casas de música

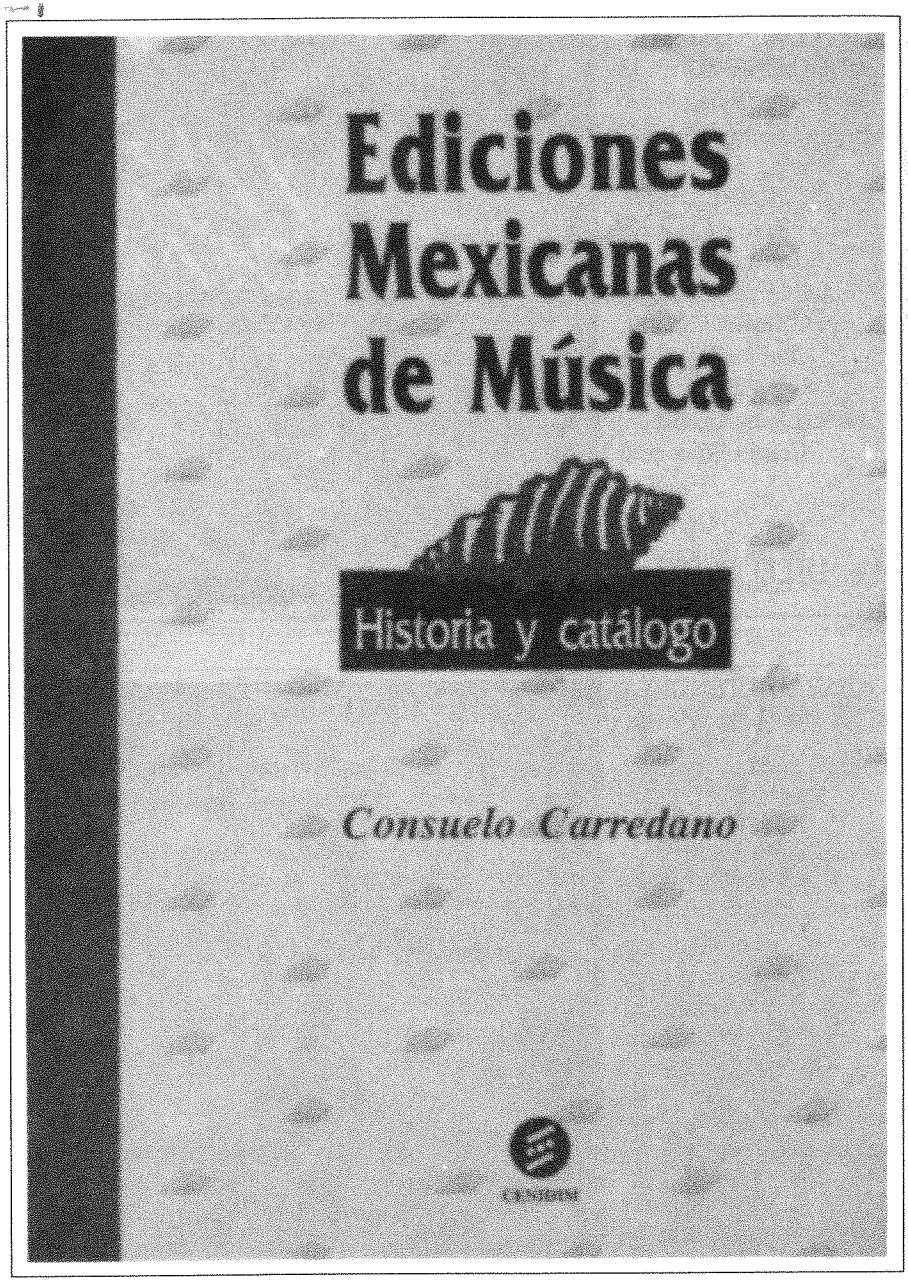


OISEAUX TENDRES
Manuela Wiesler,
flauta
Mats Widlund, *piano*
Ensamble Musica
Vitae
Péter Csaba, *director*

Obras de: Vivaldi, Saariaho, Wilhelm Popp, Messiaen y Adina Izarra

De venta en las principales casas de música

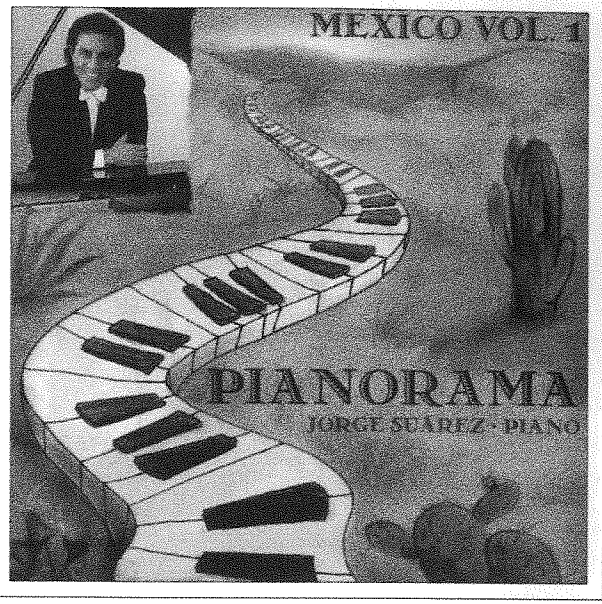




PIANORAMA
Jorge Suárez, *piano*
Vol. I

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

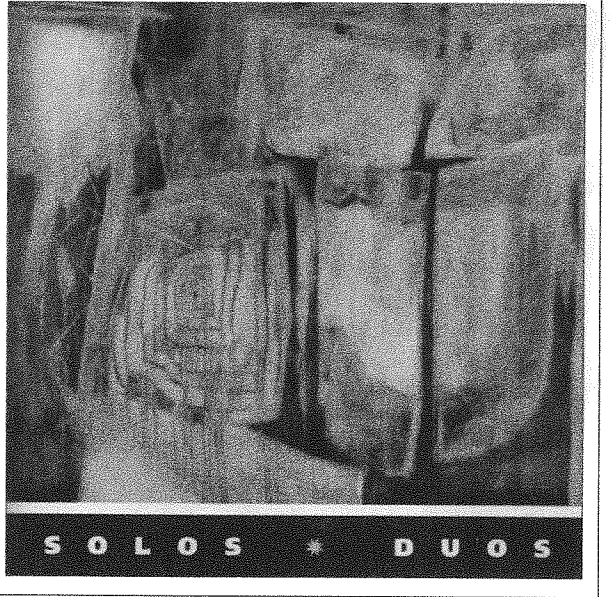
De venta en las principales casas de música



SOLOS * DUOS

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

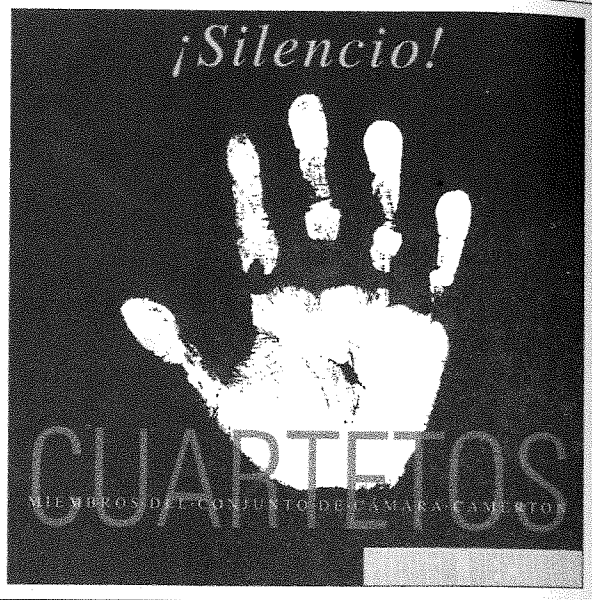
De venta en las principales casas de música



¡SILENCIO!
Cuartetos

Obras de:
Felipe Pérez,
Rodrigo Sigal,
Ricardo Giraldo,
Jaime Vargas,
Jorge Tena y
Julio Díaz Infante
Miembros del
Conjunto de Cámara
Camerton

De venta
en las principales
casas de música

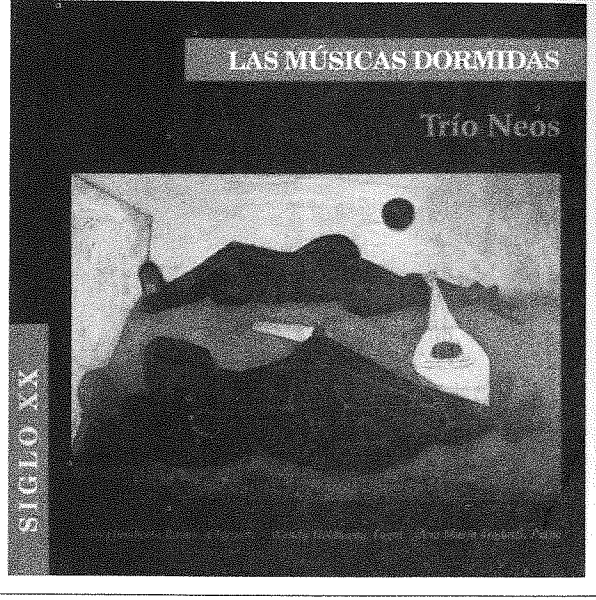


LAS MÚSICAS
DORMIDAS
TRÍO NEOS

Luis Humberto
Ramos, *clarinete*
Wendy Holdaway, *fagot*
Ana María Tradatti,
piano

Obras de: De Elías,
Enríquez, Lambertini,
Sierra, Lavista y
Villa-Lobos

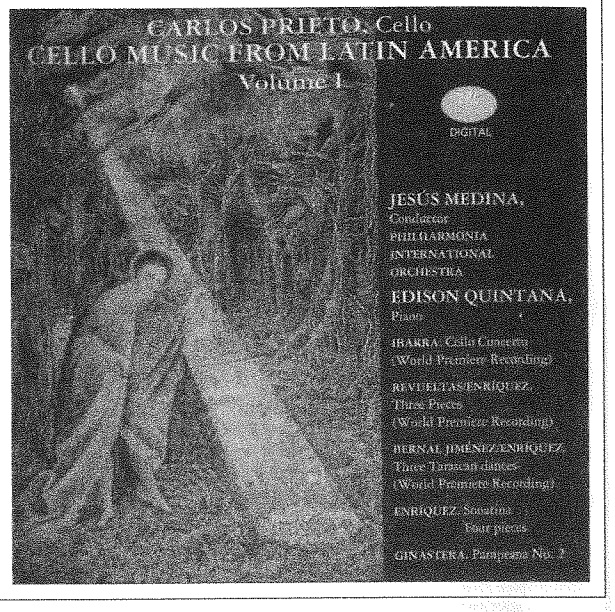
De venta
en las principales
casas de música



MÚSICA PARA
CELLO DE
LATINOAMERICA
Vol. I

Carlos Prieto, *cello*
Edison Quintana, *piano*
Philharmonia
International Orchestra
Jesús Medina, *director*
Obrasde: Ibarra,
Revueltas/Enríquez,
Bernal Jiménez,
Enríquez y Ginastera

De venta
en las principales
casas de música



CLÁSICOS
COLOMBIANOS DEL
SIGLO XX
Vol. III

Orquesta Sinfónica de
Colombia
Federico García Vigil
director

Obras de: Mario Gómez
Vignes, Luis Torres
Zuleta, Sergio Mesa y
Francisco Zumaqué

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 Cémbalo.
.- 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.
.- SEGOND PETIT REVE (1985)
para Piano.
.- FUGATO (1985)
para Piano.
.- MARSYAS UND APOLL (1946)
para Flauta y Piano.
.- MINI-DIALOGOS (1977)
para Violín y Piano.
.- SCRIABIN 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.
.- INVOCATIONES 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 Nº.3 (1967) para Piano.	EDIMEX
- DOS POEMAS OP. 76 (1979) para Piano.	EDIMEX
- SPECULUM VENERIS (1980) para Arpa.	EDIMEX
- TESSELLATA TACAMBARENSIA Nº. 6 (1972-73) para Piano, Violín, Maracas y Claves.	EDIMEX
- CUATRO PRESENCIAS (1978-79) para Piano.	ED. PLURAL EXCELSIOR
- MONOLOGO (1978) para Violín.	ED. PLURAL EXCELSIOR
- PAYSAGES DE REVE (1984) para Orquesta.	ED. U.N.A.M.
- AUREA LUCE (1961) para Coros de niños a cappella.	ED. SCHOLA CANTORUM
- MISA AL ESPIRITU SANTO (1969) a una voz y Organo.	ED. SCHOLA CANTORUM
- ALMA REDEMPTORIS MATER (1956) para Soprano y Organo.	ED. SCHOLA CANTORUM

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.

MÚSICA DE JUAN ORREGO-SALAS

Grupos y músicos de la Universidad de Indiana
Harvey Sollberger y Thomas Baldner, *directores*

De venta en las principales casas de música



MÚSICA DE MANUEL ENRÍQUEZ

Orquesta Filarmónica del Bajío, Coro Amen
Sergio Cárdenas, *director*

De venta en las principales casas de música



MÚSICA DE CONLON NANCARROW

CONTINUUM

Cheryl Seltzer y Joel Sachs, *dirección*

De venta en las principales casas de música

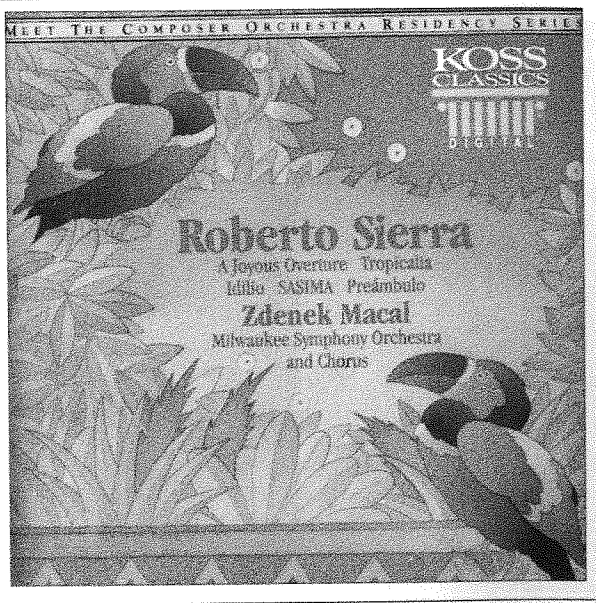


MÚSICA DE ROBERTO SIERRA

Coros y Orquesta Sinfónica de Milwaukee

Zdenek Macal, *director*

De venta en las principales casas de música



GRAN TIEMPO

Composiciones electroacústicas de Coriún Aharonián

De venta en las principales casas de música



MAGMA

Música de Graciela Paraskevaídis

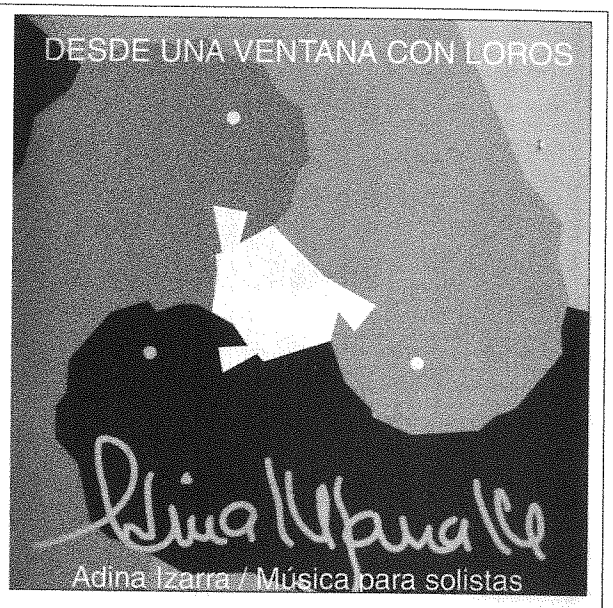
De venta en las principales casas de música



DESDE UNA VENTANA CON LOROS

Adina Izarra

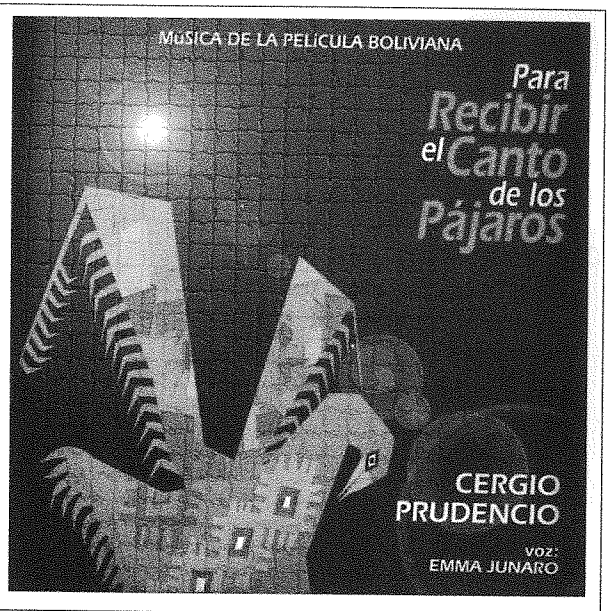
De venta en las principales casas de música



MÚSICA DE CERGIO PRUDENCIO

Emma Junaro, *voz* de la película boliviana Para recibir el canto de los pájaros

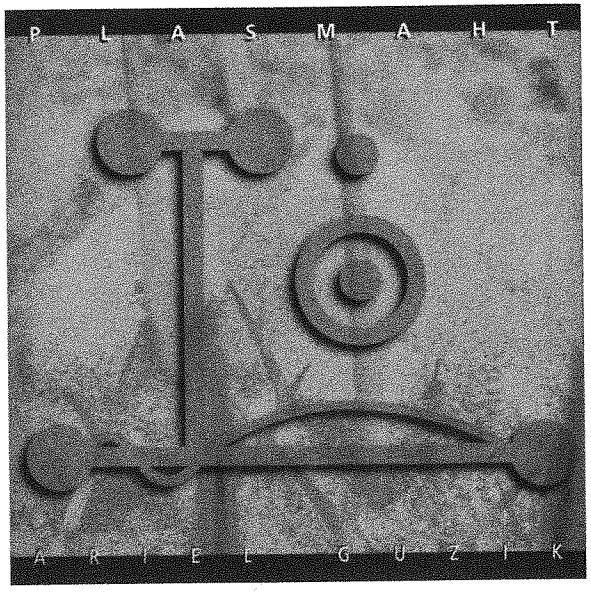
De venta en las principales casas de música



PLASMAHT
MUSICA DE ARIEL GUZIK

German Bringas, *trompeta y saxofones*
Luthfi Becker, Barytón
Guillaume Pouget, Djembé María Elena Sánchez, *Bajo* (enlazado a Espejo Plasmaht)
Michael Mattis, *Tarola*
Ariel Guzik, Espejo Plasmaht, *Saxos y piano*

De venta en las principales casas de música

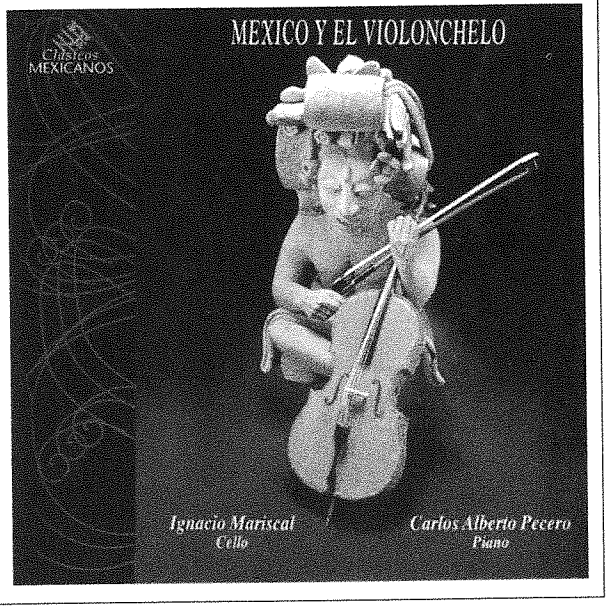


MÉXICO Y EL VIOLONCHELO

Ignacio Mariscal, *chelo*
Carlos Alberto Pecero, *piano*

Obrasde: Rubén Montiel, Rolón, Lavista, Sandi, Hermilio Hernández, Eugenio Toussaint, Galindo y Leticia Coen

De venta en las principales casas de música

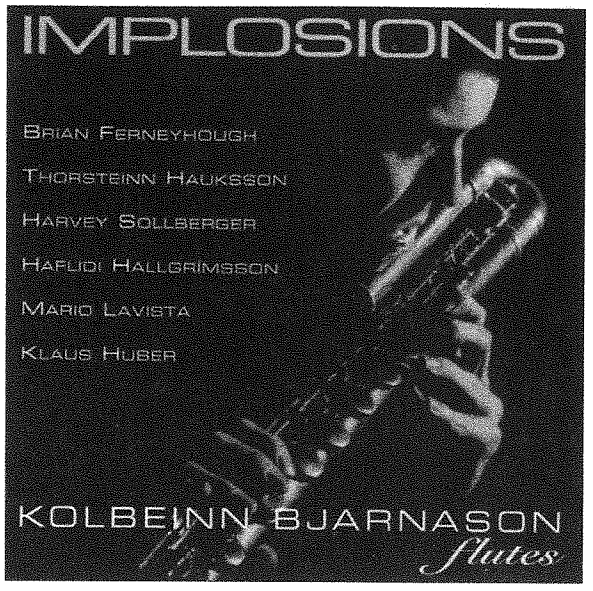


IMPLOSIONS

Kolbeinn Bjarnason, *flautas*

Obras de: Ferneyhough, Hauksson, Sollberger, Hallgrimsson, Lavista y Huber

De venta en las principales casas de música

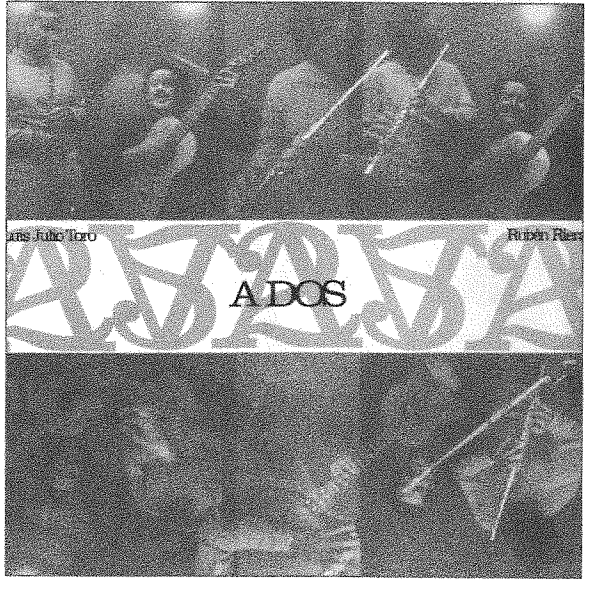


A DOS

Luis Julio Toro, *flautas*
Rubén Riera, *guitarra*

Obras de: Piazzolla, Alonso Toro, Adina Izarra, Verónica Faría, Gonzalo Micó y Rodrigo Riera

De venta en las principales casas de música



VILLALOBOS
Cuartetos Nos. 6, 1, 17

Cuarteto
Latinoamericano

De venta
en las principales
casas de música



VILLALOBOS
Cuartetos Nos.3, 8, 14

Cuarteto
Latinoamericano

De venta
en las principales
casas de música



MÚSICA DE
RODOLFO HALFFTER
90 AÑOS CON GARBO

Margarita Pruneda,
soprano
Erika Kubascek, *piano*
Manuel Suárez, *violín*
Lidia Tomayo, *arpa*
Orquesta de Percusiones
de la UNAM,
Julio Vigueras, director

De venta
en las principales
casas de música



SON A TAMAYO
Obras de:
Márquez, Cuen,
González, Areán,
Lara y Feldman

Lidia Tamayo,
arpa

De venta
en las principales
casas de música



Selección de Catálogo Real Musical

(Textos en castellano)

BARCE	Fronteras de la Música
BLANES	Teoría y Práctica de la Armonía Tonal
	Volúmenes del I al IV
BLANQUER	Técnica del Contrapunto
BLAUKOPF	Sociología de la Música
BUCH	Director de Coro, El
CALVO M.	Acústica físico-musical
CAMACHO	Armonía e Instrumentación
CHENOLL	Trombón, El
CAMPA DE LA	Piano, estudio de la técnica, El
PEDRO DE	Manual de Formas Musicales
PEDRO DE	Manual de Ornamentación Barroca
GEDALGE	Tratado de la Fuga
HABA	Nuevo Tratado de Armonía (Barce)
HOPPENOT	Violín Interior, El
LLACER PLA	Guía analítica de Formas Musicales para estudiantes
NEUHAUS	Arte del Piano, El (Arte y Técnica)
PERSICHETTI	Armonía del Siglo XX (A. Santos)
PISTON	Orquestación (Barce)
REGER	Contribuciones al Estudio de la Modulación (Barce)
SCHENKER	Tratado de Armonía (Barce)
SCHOENBERG	Tratado de Armonía (Barce)
	Fundamentos de la Composición Musical
SWAROWSKY	Dirección de Orquesta (Gómez M.)
WILLIART	Tratado de Acompañamiento
ZALDIVAR	La LOGSE en los Conservatorios: normativa básica en las Enseñanzas Musicales
	Guía - Apéndice documental

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04

REAL MUSICAL

Con gran satisfacción nos complacemos en anunciar a la colectividad musical de México y del mundo intelectual que gracias al espíritu emprendedor de la empresa mexicana, PIANOS Y ORGANOS, S.A. distribuidor exclusivo de los afamados pianos "PETROF" - "ROSLER" - "WEINBACH" se ha consolidado el Departamento de Ediciones, en unión con el GRUPO EDITORIAL REAL MUSICAL DE ESPAÑA, y así, se ha inaugurado en la CIUDAD DE MEXICO, UNA LIBRERIA MUSICAL, QUE REALMENTE MARCARA LA DIFERENCIA, con un vasto REPERTORIO DE OBRAS, LIBROS Y PARTITURAS MUSICALES.

El concepto REAL MUSICAL México aspira convertirse en una réplica de la Central de Madrid. Para ello, comenzamos por manejar más de 200 editoriales, una base de datos de más de treinta mil obras, tanto nacionales como del mundo entero. Por otra parte, nos comprometemos a darle el mejor espacio a las obras de los compositores nacionales.

Real Musical es un lugar donde la actividad cultural y musical nos permite sumar a compositores, proveedores y clientes.

A la familia musical de México, nuestro compromiso de servirles con esmero y calidad.

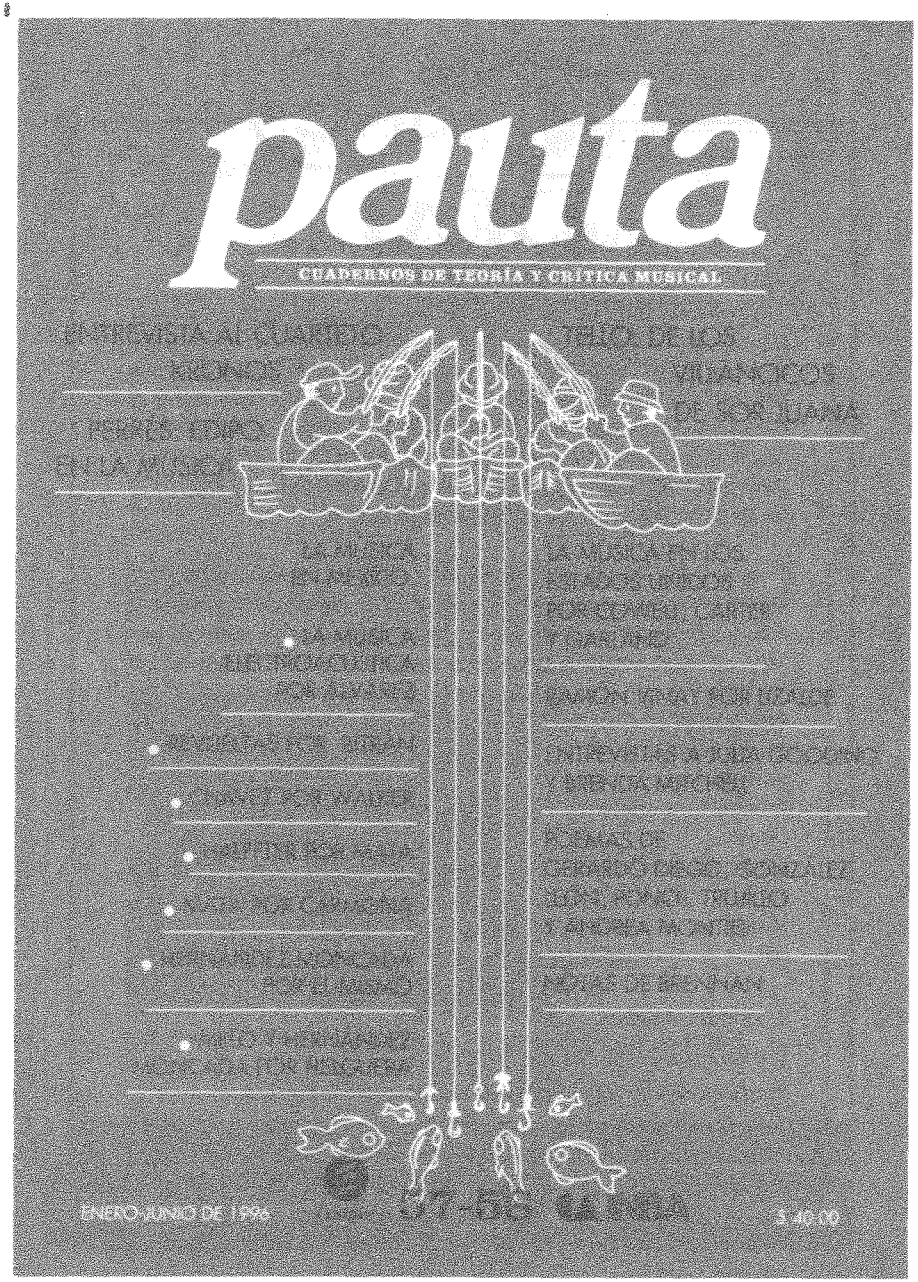


Les esperamos...

y estamos seguros de sorprenderles...

Hasta cualquier momento en los caminos de la cultura musical...

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04



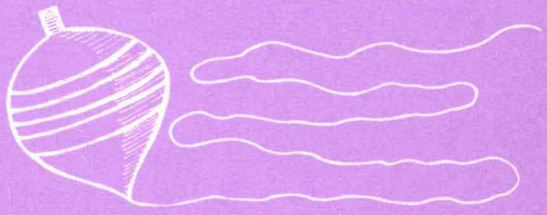
LECCIÓN DE MÚSICA

No sé de otro artista que haya realizado mayor unidad en su creación y le haya puesto sello más personal. Mozart, el grande entre los grandes, el prócer, el Don Juan de los compositores, procuraba sonreír, halagar, galantear. Wagner jamás intentó hacer lo mismo. No preguntaba: "¿Esto les parece a ustedes bello?", sino decía: "¡Esto es bello!"

Manuel Gutiérrez Nájera

Tomado de: **Manuel Gutiérrez Nájera**, *Obras VII: Crónicas y artículos sobre teatro, V (1890-1892)*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas: México, 1990.

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



CENIDIM

INBA

Instituto Nacional de Bellas Artes