

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



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 55-56. Cuadernos de teoría y crítica musical, julio-diciembre de 1995, México:  
Conaculta, INBA, Cenidim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

GENDIM  
DIFUSION

IMMERSEEL: LOS CONCIERTOS PARA PIANO DE MOZART  
MIRANDA: SOR JUANA Y LA MÚSICA • GLORIA CARMONA: GERHART MUENCH  
ENTREVISTAS A RONALD ZOLLMAN Y HORACIO FRANCO

REUNIÓN DE MÚSICA MEXICANA: EL PADRE ARÉCHIGA, HUÍZAR, GUTIÉRREZ HERAS,

MATA, FORSMAN, MARIANA VILLANUEVA

MARGUERITE LONG: EL CONCIERTO EN SOL DE RAVEL

EL FESTIVAL CERVANTINO POR BRENNAN

POEMAS DE SHELLEY, DENIZ, HURTADO, MALVA FLORES Y LÓPEZ MORENO

DOS CUENTOS DE CARINA MEIRÁS

BUZÓN DE PAUTA: SIBELIUS, BOULANGER, GIESEKING, CHÁVEZ

EN EL CINCUENTENARIO LUCTUOSO DE BARTÓK Y WEBERN

ALATORRE: "LA CUCARACHA"

JULIO - DICIEMBRE DE 1995



55-56



\$ 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  
Director de Coordinación 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



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL



Vol. XV, Nos. 55-56, julio-diciembre de 1995

## SUMARIO

Presentación	3	Ricardo Miranda	
Ricardo Miranda		Mariana Villanueva: <i>Canto</i>	
Sor Juana y la música	5	<i>oscuro</i> para violín solo	61
Gabriel Pareyón		Mariana Villanueva	
Manuel de Jesús Aréchiga.		La música, una puerta	
La música en Guadalajara y		abierta al misterio	65
su religiosidad inherente	24	Fernando Álvarez del Castillo	
Percy Bysshe Shelley		John Forsman	67
Poema	30	BUZÓN DE PAUTA	
Gloria Carmona		• Jean Sibelius	72
Gerhart Muench	31	• Nadia Boulanger	73
Eduardo Hurtado		• Walter Giesekeing	74
Dos poemas	41	Breve nota sobre John Forsman	75
Aurelio Tello		Elvira García	
El Cuarteto de arcos de don Candelario	43	Entrevista a Horacio Franco	78
Juan Arturo Brennan		Carina Meirás	
Entrevista a Ronald Zollman	46	Dos cuentos	90
Antonio Alatorre		Béla Bartók	
Una investigación policial		Música y raza pura	96
sobre <i>La cucaracha</i>	52	Gerardo Deniz	
Luis Jaime Cortez		Dos poemas	100
Joaquín Gutiérrez Heras: la búsqueda			
de lo irremplazable	54		

<b>Béla Bartók</b> Música mecanizada	102	<b>Juan Arturo Brennan</b> Libros	183
		Discos	187
<b>Malva Flores</b> Dos poemas	117	<b>Graciela Agudelo</b> Juego de lógica	194
<b>Marguerite Long</b> El Concierto en sol de Ravel	119		
<b>Jos van Immerseel</b> Música y retórica en los conciertos para piano de Mozart	137	<b>LA MUSA INEPTA</b>	
<b>Roberto López Moreno</b> Tres poemas	162	<b>Juan Arturo Brennan</b>	196
<b>Manuel de la Cera y Roger Díaz de Cossío</b> Discografía de Eduardo Mata	164	<b>Luis Ignacio Helguera</b>	199
<b>NOTAS SIN MÚSICA</b>		<b>COLABORADORES</b>	202
<b>Juan Arturo Brennan</b> Las músicas del Cervantino	178	Tercera de forros: Lección de música por Igor Stravinski	
		Pautas de Luis Ignacio Maldonado	

---

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

Juan Rulfo, "Luvina".

---

## PRESENTACIÓN



Nuestra entrega 55-56 quiso convocar, bajo la estela de Sor Juana Inés de la Cruz, poeta mayor que, entre tantas otras cosas, conoció muy de cerca el arte de los sonidos y la armonía, a una pequeña reunión de música mexicana que va de la devota difusión de la música sacra en Guadalajara por el padre Manuel de Jesús Aréchiga a la sabia orfebrería cuerdística de Candelario Huízar; del virtuosismo casi místico y las exploraciones tacambarenses de Gerhart Muench a las lecciones de rigor y potencia sutil de Joaquín Gutiérrez Heras; del arte secreto de John Forsman a la flamante voz de Mariana Villanueva; del magisterio interpretativo de Eduardo Mata a los nuevos proyectos de Ronald Zollman con la OFUNAM —orquesta indisoluble, en una de sus épocas más brillantes, del nombre del gran director mexicano trágicamente desaparecido— y la musicalidad alada de Horacio Franco. El postre es cortesía de Antonio Alatorre, siguiéndole con lupa detectivesca las huellas españolas a una cucaracha “que ya no puede caminar”, y camina y corre.

Lo de canciones populares mexicanas y cucarachas nos remite al mundo de músicos enanos del metro y minuciosos correctores de estilo y burócratas cantinescos de los disfrutables cuentos de Carina Meirás que publicamos en este número. En poesía, Roberto López Moreno celebra a Ginastera, García Caturla y Revueltas, y Gerardo Deniz a Béla Bartók (1881-1945), a quien recordamos, junto con Anton Webern (1881-1945), en

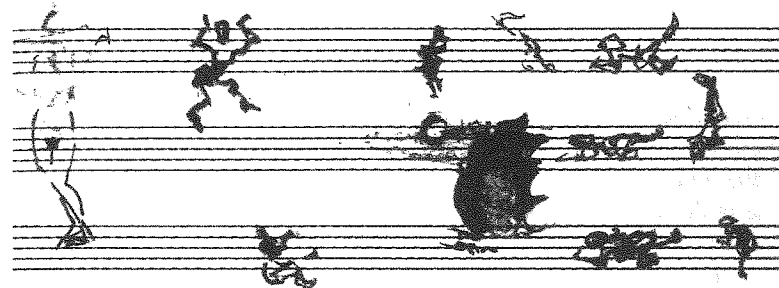
sus cincuentenarios luctuosos, como dos grandes forjadores de la música del siglo que termina. Por su parte, P. B. Shelley, Eduardo Hurtado y Malva Flores exploran, por medio de la palabra-imagen, del sonido-sentido, el cifrado mundo de las sensaciones.

Ofrecemos también, entre otros materiales, profundas incursiones en el concertismo pianístico de dos clásicos de la historia de la música, Mozart y Ravel, en manos de hermes dilectos: Jos van Immerseel y Marguerite Long, respectivamente.

Y terminamos con buenas noticias: el ingreso al Consejo editorial de la musicóloga Gloria Carmona, el poeta y crítico de ópera Eduardo Lizalde y el poeta melómano y políglota Gerardo Deniz. Refuerzos invaluable para *Pauta* rumbo a su ya no lejana fiesta de 15 años.

**Luis Ignacio Helguera**

## SOR JUANA Y LA MÚSICA: UNA LECTURA MÁS\*



RICARDO MIRANDA

Para Claudia

I

*A*seducciones sirenas, no hay propósitos Ulises. He ahí una buena definición del encanto hecha por nuestra poetisa. Sirva de justificación para intentar otra lectura más, donde la música es una puerta novedosa para adentrarse al universo de Sor Juana.

Creo reconocer tres campos de ese universo a los que los músicos podemos acceder de manera directa. El primero, y el que está estrechamente relacionado con la investigación musicológica, se refiere a los villancicos de Sor Juana y su puesta en música por autores de ambos mundos. Algún día veremos coronadas las pesquisas que realizan algunos colegas<sup>1</sup> cuando aparezcan —si es que todavía existen— aquellas partituras de la catedral de México que guardan los versos de nuestra excelentísima señora puestos en música por el no menos excelso Antonio de Salazar, maestro de capilla de la catedral mexicana hacia finales del siglo XVII. Un segundo territorio de interacción tiene por materia elucidar las muestras que de sus conocimientos musicales dejó Sor Juana en sus obras. Son varios los poemas donde la ciencia musical ocupa el lugar preponderante y en vista de que se trata de ideas hoy consideradas obsoletas, recordar sus oscuras relaciones con la teoría musical de la

\* Ponencia para el Coloquio Internacional “Sor Juana Inés de la Cruz y el Pensamiento Novohispano”, Universidad Autónoma del Estado de México.

<sup>1</sup> Juan Manuel Lara y Aurelio Tello, colegas investigadores del CENIDIM, han buscado los villancicos en cuestión, sin probar suerte hasta el momento.

Edad Media y el Renacimiento constituye un campo fértil para los músicos que se acercan a Sor Juana. Hay además el famoso *Caracol*, tratado de armonía cuya pérdida es casi un acto de justicia. Si algún día aparece, y descubrimos —como parece que lo haríamos— que Sor Juana además de poetisa era igual o mejor músico, el descubrimiento nos llevaría a una serie de reflexiones incalculables, todas ellas devastadoras: sobre lo paupérrimo de la educación en nuestros días, sobre la sensibilidad y el ser femeninos, sobre el genio y sobre lo absurdo e intolerable del ocio que envuelve a nuestra sociedad a un suspiro del siglo XXI. Finalmente, hay un tercer campo que adquiere forma al confrontar las metáforas musicales que permean la poesía de la ilustre jerónima. Las tres posibilidades conducen a un mismo destino: el placer de la obra bien ponderada como seductiva por Octavio Paz y cuyo contacto, bajo cualquier forma, se torna en un deleite extraño y cautivante.

No quisiera detenerme sobre la cuestión de los villancicos y las pesquisas musicológicas al respecto. Baste decir que el caso de Sor Juana es el primero que me hace sentir una cierta ingratitud profesional. Algunos de mis colegas han descubierto que varios de los villancicos de Sor Juana quizá no son tales, pues hay partituras con textos iguales o semejantes que anteceden a la supuesta composición de ciertos villancicos por nuestra poetisa. Para dar un ejemplo, el musicólogo norteamericano Paul Laird ha encontrado que los siguientes villancicos atribuidos a Sor Juana y utilizados para las fiestas de navidad de 1689 ya existían antes de las celebraciones de aquel año: “Cielo es María más bello” (Sevilla, 1669), “El alcalde de Belén” (Toledo, 1677), “Escuchen dos sacristanes” (Toledo, 1677, Madrid, 1678), “Hoy, que el mayor de los reyes” (Real Capilla, 1686) y “Pues mi Dios ha nacido a penar” (Toledo, 1682).<sup>2</sup>

Casi quisiera disculpar a mis colegas, pero sé que villancico más o menos, la figura, la gloria y la presencia de Sor Juana seguirán inalterables. A cambio, se han producido gratas sorpresas. Por ejemplo, Aurelio Tello ha desenterrado algunos de los villancicos que se encuentran en las catedrales de Sucre, Guatemala o Quito. Me parece que aquella lección de viejos maestros de historia donde nos contaban sobre las dificultades de la comunicación en los siglos XVII y XVIII debe ser revisada a la luz de estos descubrimientos. Lo menos que podemos pensar es que la fama de Sor Juana no tuvo más límite que su modestia y que en el ámbito del Nuevo Mundo estos villancicos confirman la amplia difusión de sus poemas. Por lo demás, sólo queda desear que muy pronto podamos conocer la música de otros villancicos, particularmente la de los maestros novohispanos Antonio de Salazar y José de Agurto y Loayza. Las obras que conocemos de Salazar permiten imaginar el fruto de esa

<sup>2</sup> La información consignada está tomada de Paul Laird: “The Villancico in Spain and New Spain: cross-currents and concordances” (ver bibliografía).

combinación tan singular y extraordinaria: la música de uno de los grandes polifonistas del barroco mexicano al servicio de las ágiles, retóricas y encantadoras letras de Sor Juana. Se trata, en suma, de un juego de villancicos puestos en música que con seguridad representa una de las grandes cumbres del barroco mexicano.

## II

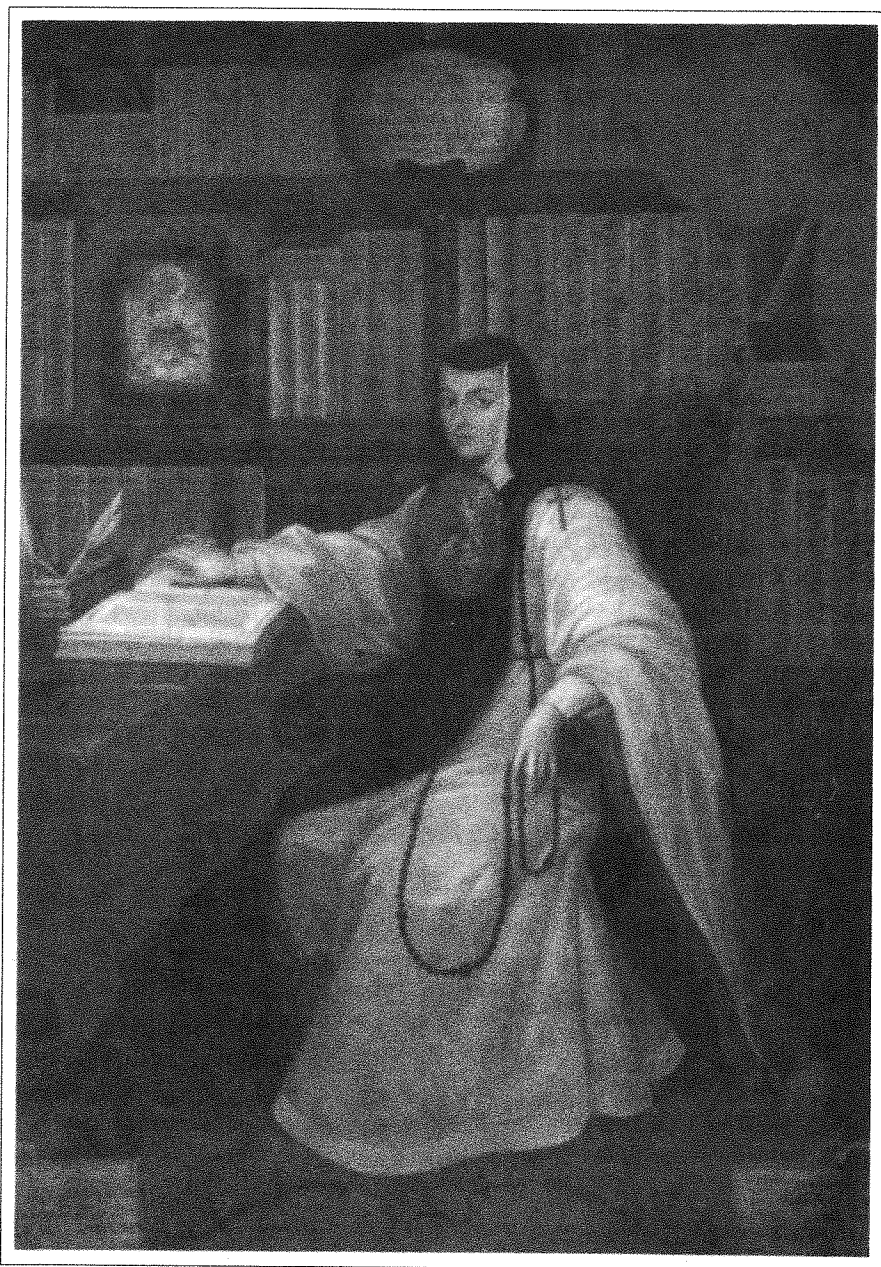
De los siete poemas de Sor Juana que llevan a la música por tema principal se pueden formar dos grupos de acuerdo con su temática. Un primer grupo estaría formado por los sonetos 198 y 202<sup>3</sup> donde Sor Juana se ocupa de dos músicos en particular. En el primero, “Se alaba con especial acierto, el de un músico primoroso” mientras que el segundo está dedicado a “D. Diego de Ribera, cantor de la dedicación de la catedral”. Por su parte, los restantes cinco poemas forman otro grupo con un denominador común: la música, su teoría y sus vicisitudes. Me refiero al romance n.º 21, “Que escribe a la excelentísima señora condesa de Paredes”, al villancico atribuible n.º IXXIII (53), al Villancico 220 para las fiestas de la Asunción de 1676, a la redondilla no. 87 donde “Pinta la armonía simétrica que los ojos perciben en la hermosura, con otra de música” y finalmente, al “Encomiástico poema a los años de la Exca. Sra. Condesa de Galve”.

Mientras que en los últimos tres poemas la teoría musical y sus elementos sirven como ingredientes de metáforas musicales, el “Romance a la Condesa de Paredes” es el único donde Sor Juana nos cuenta de manera explícita y directa sobre sus conocimientos musicales y su famoso tratado de armonía. De hecho, el título completo de este poema es por demás explícito: “Romance que escribe a la excelentísima señora Condesa de Paredes, excusándose de enviar un libro de música; y muestra cuán eminente era en esta arte, como lo prueba en las demás”.

El uso constante de elementos musicales como materia prima de los versos descubre a una Sor Juana conocedora de múltiples facetas del arte musical. Lo mismo habla de la afinación de los instrumentos y de la famosa “coma pitagórica” que de las diferencias de afecto entre los modos mayor o menor, o de las alteraciones a las notas de la escala. De hecho, tienen cabida en este poema referencias directas al ritmo, la melodía, los modos, la armonía, la relación entre música y geometría, la grafía musical o el talento de los músicos; es decir, todo aquello que se relaciona con ese

Arte de composiciones,  
reglas, caracteres, cifras,

<sup>3</sup> Los números aquí señalados y todos los subsecuentes se refieren a la edición de Alfonso Méndez Plancarte (ver bibliografía).



Retrato de Miguel Cabrera, 1750. La inscripción a los pies de la monja, con caracteres amarillentos,

proporciones, cantidades,  
intervalos, puntos, líneas.

A la petición de la Condesa de Paredes para obtener de la monja sus trabajos sobre música, Sor Juana contrapone este romance, donde su negativa va cargada de una modestia bien conocida, seguida de una confesión que hoy nos quita el sueño. Dice la Musa:

de la música un cuaderno  
pedís, y es cosa precisa  
que me haga a mí disonancia  
que me pidáis armonías

¿A mí, Señora, conciertos,  
cuando yo en toda mi vida  
no he hecho cosa que merezca  
sonarme bien a mí misma?

Algunos versos después, la propia Musa confiesa ser cierto el motivo del poema:

Más si he de hablar la verdad,  
eslo que yo, algunos días,  
por divertir mis tristezas  
di en tener esa manía.

Y empecé a hacer un *Tratado*  
para ver si reducía  
a mayor facilidad  
las reglas que andan escritas.

En él, si mal no me acuerdo  
me parece que decía  
que es una línea espiral  
no un círculo, la Armonía.

dice: Retrato de la / Phénis Americana / la madre Juana / Ynés de la Cruz / conocida en la Europa por la Décima Musa, debiendo contarla por única sucesora de Mierva en quien vincu / ló el tesoro de su Saviduría sirviéndo de ella para fecundar su portentoso entendimiento en la noticia de la Escritura divina, y toda la Erudición Sagrada en la carrera de cuarenta y cuatro años, q cerró con su exemplar y penitente Vida, y Selló con su preciosa muerte, año de 1695 / está Sacado puntualmente / de la copia fiel que sus Hermanas las religiosas guardan con el mayor aprecio en la Contaduría del muy Religioso Convento del máximo Dr el señor San / Gerónimo de esta Imperial Ciudad de México.

Y por razón de su forma  
revuelta sobre sí misma  
lo intitulé *Caracol*  
porque esa revuelta hacía.

Documento perdido, este tratado de armonía seguramente guardó la justa medida de los avances de Sor Juana en el ámbito de la música. Pero además, las razones de este tratado y de su título tan original parecen apuntar hacia una contribución de Sor Juana al terreno fértil de la especulación musical en el siglo XVII. Recuérdese que fue en ese siglo cuando operaron los usos de la música que el padre de Galileo—Vincenzo Galilei—estableció<sup>4</sup>, cuando Monteverdi libró su batalla contra el teórico veneciano Artusi, y donde la irrupción del barroco sacó a flote la vieja pugna entre aristotélicos y pitagóricos en el terreno musical. En la época que rodea la vida de Sor Juana —1651 a 1695—, las ideas de Boecio, Zarlino, Raymundo Lulio y otros son vueltas a examinar en un proceso que culminará con la síntesis realizada por Bach a principios del siglo XVIII.

¿Podemos imaginar que el círculo de quintas, estructura que actúa como base del sistema armónico-tonal de nuestra música, es en realidad una espiral? Con toda seguridad, la idea de un caracol cuyo círculo nunca se cierra nace del conocimiento de Sor Juana respecto a la llamada “coma pitagórica”, fenómeno matemático que echa por tierra el círculo de quintas de nuestra armonía tradicional y que en la práctica musical es hecho a un lado en favor de un esquema sonoro sencillo y sin tantas complicaciones. Lejos de querer describir aquí los detalles de este asunto teórico-musical, baste decir que se trata de una discusión vigente, herencia de un siglo XVII que habrá de preferir una práctica sencilla, con instrumentos temperados, a las complicaciones de una afinación distinta para cada tonalidad. En suma, y como parece decirlo la propia Sor Juana en ciertos versos de otro poema,<sup>5</sup> este asunto es el que permite referirse a la música como un arte curioso, donde la razón es subyugada a la práctica. De ello se queja veladamente cuando dice:

¡Oh vil arte, cuyas reglas  
tanto a la razón se oponen  
que para que se ejecuten  
es menester que se ignoren!

<sup>4</sup> Vincenzo Galilei (1533-1591), teórico florentino cuyas ideas habrían gozado, sin lugar a dudas, de la aprobación de Sor Juana, en razón de su cometido barroco: “la música debe expresar las concepciones de la mente... e imprimir aquellas con la mayor efectividad posible en la mente de los que la escuchan” (*Dialogo dell musica antica e della moderna*, 1581).

<sup>5</sup> Romance n° 4.

Hay además otras connotaciones implícitas en el título de *Caracol*. Ya Octavio Paz ha señalado que una de las grandes obsesiones de Sor Juana es el eco, figura, efecto y fenómeno que aparece una y otra vez en sus poemas. Por ahora, baste señalar que el eco como obsesión de Sor Juana es otra de las razones para llamar *Caracol* a su tratado de armonía. Como dice Paz, para Sor Juana el caracol es un objeto físico y mágico que permite proyectar al eco, criatura incorpórea: “el caracol —nos dice el otro poeta— es la casa de los ecos”.<sup>6</sup>

Parecería que el cuestionamiento al círculo de quintas armónico demuestra con creces la erudición musical del Fénix de América. Otro colorido engaño, pues las implicaciones del título *Caracol* resultan simples conjeturas junto a otras referencias mucho más complejas a la teoría musical localizadas en los poemas de Sor Juana. Por ejemplo, la Loa 380, para cumplir con su propósito de celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, recurre a la más esotérica, matemática y abstracta de las metáforas para representar al veintidós de diciembre, fecha del natalicio de doña Mariana. Dice algún verso de esta Loa:

Que como es la edad círculo  
de aquesta Imperial Águila,  
Sólo en la sesquiséptima  
proporción tripla el círculo hallará:

Pues tomando el diámetro  
a lo que abraza el área,  
vendrá a tener, midiéndolo,  
como con veintidós el siete se halla.

Se trata de una elaborada metáfora para comparar al 22 de diciembre con la perfección del círculo, donde los versos son una propuesta matemática de alcances por igual geométricos y musicales. La proporción sesquiséptima, es decir, de 1 1/7 (un entero y un séptimo) al triplicarse resulta en el número *pi*, medida del círculo. Por su parte, la proporción tripla en la música se forma al combinar los dos intervalos fundamentales: el *diapasón*, o intervalo de octava (séptima) con la *diapente* o intervalo de quinta, conocimiento del que por cierto, la musa deja testimonio en su romance a la Condesa de Paredes cuando dice:

si el diapasón y el diapente  
el ser perfectas, consista  
en que ni menos ni más  
su composición admita

<sup>6</sup> Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, cuarta parte, cap. 4, p. 321.

Así pues, multiplicando siete por 3.1416 se obtiene 22,<sup>7</sup> día del natalicio de la homenajead. Así lo indica Octavio Paz, quien añade que la metáfora hace de ese un día perfecto como el círculo. “La metáfora es complicada”, admite Paz, y un poco obscura, añadiría, pues además de su compleja numerología, queda por explicarse por qué se multiplica a *pi* por siete. La razón se encuentra en la práctica musical que conoció Sor Juana: en aquel entonces se utilizaba la escala Aretina de seis notas, así que contando siete notas, la escala comenzaba de nuevo, a diferencia de las escalas hoy conocidas de siete notas, donde la *octava* y no la *séptima* es la misma nota que la primera. De tal suerte, el número siete representa al diapasón y a la perfección del círculo sonoro. Estos versos son quizá los más ejemplares respecto al grado de complejidad que puede surgir cuando Sor Juana quiere dar cátedra sobre sus conocimientos musicales.<sup>8</sup>

Otros casos no son tan complejos, pero están siempre relacionados a la teoría musical de Pitágoras. Sabemos que Sor Juana tenía en su biblioteca la *Musurgia Universalis* de Athanasius Kircher, libro fundamental que condensa en magníficos grabados todas las ideas pitagóricas y neoplatónicas respecto a la música.<sup>9</sup> También se guarda en la Biblioteca del Congreso de la Unión un ejemplar de *El Mellopeo* y *el Maestro*, tratado musical de Pedro Cerone<sup>10</sup>, que perteneció a Sor Juana. Se trata de un trabajo de claros tintes neoplatónicos donde la geometría, las matemáticas, la astronomía y la teología son las hermanas consanguíneas de la música. Ambos trabajos fueron bien conocidos en su tiempo y en ellos es posible apreciar una teoría musical que todavía no sucumbe al racionalismo en ciernes que habrá de culminar Leibniz y que tampoco considera los avances de músicos tan importantes como Monteverdi.<sup>11</sup>

Dos poemas más se ocupan de la teoría musical con menor profundidad pero tal vez con mayor encanto. En el villancico 220 la Virgen María es descrita como “la maestra divina, / de la Capilla Suprema”. Sus atributos como mediadora entre Dios y el hombre permiten a Sor Juana asemejar los movimientos armónicos de las notas musicales con la armonía de la Virgen, además de otorgarle otros piropos tales como “contrapunto perfecto”. Haciendo referencia a los semitonos de nuestras es-

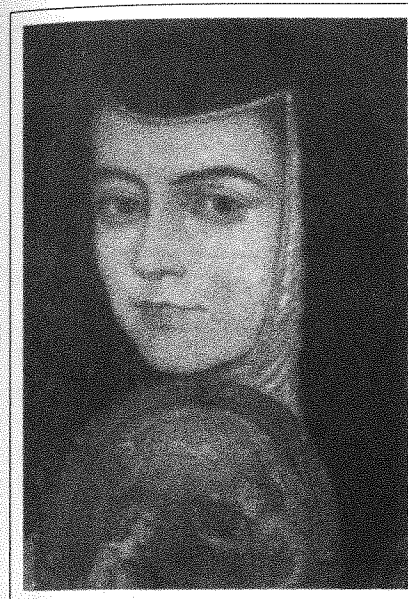
<sup>7</sup> En realidad 21.9912.... y no 22.

<sup>8</sup> Mayor información respecto a los conceptos teóricos utilizados por sor Juana se hallará en Mario Lavista: “Sor Juana Musicus” (ver bibliografía). También Octavio Paz (*Op.cit*) refiere con cierto detalle un pasaje de la *Respuesta a sor Filotea* donde nuevamente se unen la geometría y la música.

<sup>9</sup> Ver bibliografía: Ignacio Gómez de Liaño: *Athanasius Kircher*.

<sup>10</sup> Pietro Cerone (1565-1625?). Teórico napolitano. Vid Octavio Paz: *Op.cit*, p. 310 y también Ian Bent: *Analysis*, Macmillan Press, Londres, 1987, p. 6.

<sup>11</sup> Una demostración del neoplatonismo musical en la obra de Sor Juana se puede hallar en los siguientes versos de la Loa 376: “Oye, pues, la armonía/que hacen con giros varios/ mis orbes, que se mueven/ con giración, trepidación y raptó”.



Óleo anónimo. Detalle.



Óleo de Fray Miguel de Herrera, 1732. Detalle.

calas, Sor Juana presenta a la Virgen como la encarnación de la armonía perfecta, donde no hay disonancias, pues ésta, nos dice la monja:

Dividir *las cismas* sabe  
en tal *cantidad*, que en Ella  
no hay *semitono* incantable  
porque ninguno *disuena*.

El otro poema, sin duda el mejor de los contruidos con elementos musicales, es la Loa 384, intitulada “Encomiástico poema a los años de la excelentísima Señora Condesa de Galve”. Aquí Sor Juana nos entrega seis escenas completas a cargo de siete curiosos personajes: “La música, el Ut” —hoy llamado Do—, “el Re, el Mi, el Fa, el Sol y el La”. Como podrá adivinarse, los personajes de esta Loa cantan cada uno sus virtudes. La dama Música expone sus artes, y cada una de las notas hace alarde de su papel para crear proporciones sonoras. Después, cada nombre encuentra una palabra que lo represente literalmente, pero también como virtud. Comienza el Ut, diciendo “pues en Virtud el Ut suena”. Le sigue el “Re”, quien será “regocijo que celebra”, el “Mi, miramiento que venera”, el “Fa, fama suya que a su

cuenta”, el “Sol, Solicitud que desea” y el “La, latitud que les enseña”. En las escenas cuarta y quinta, las notas juegan a cambiar las letras de sus nombres, lo que permite nuevos anagramas en torno a la homenajeadada. Pero en la escena final, regresa el orden divino de la música y se concluye lo que siempre ha sabido Sor Juana sobre el arte sonoro:

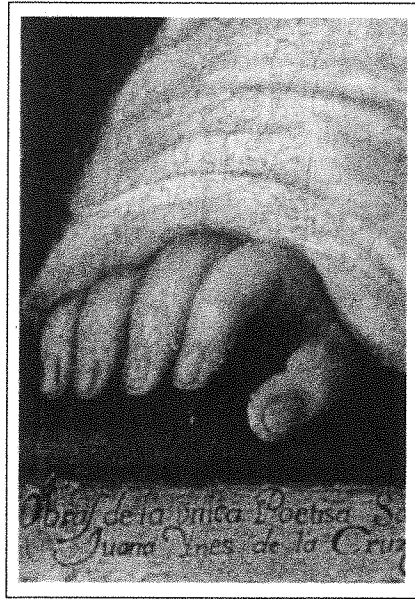
Y pues ya se vio  
que de la Armonía  
es su perfección  
la Música misma.

Hay otros versos de esta Loa que no pueden pasarse por alto: aquellos donde la Música se ve obligada a pintarse a sí misma. Y la descripción, si bien no olvida sus lazos con la aritmética, resalta porque consigue reflejar su proverbial encanto sobre los hombres cuando Sor Juana la pinta como “aquel indefenso hechizo” al que nos vemos sometidos. Los versos completos y por demás explícitos dicen así:

he de explicar, pues que soy  
la Música, que de tonos  
voces y mesuras hago  
un compuesto armonioso.

Facultad subalternada  
a la Aritmética, gozo  
sus números; pero uniendo  
lo discreto y lo sonoro,

mido el tiempo y la voz mido:  
aquel, breve o espacioso;  
aquésta intensa o remisa;  
y de uno y otro compongo



Óleo de Fray Miguel de Herrera. Detalle

aquel indefenso hechizo  
que, ignorado por los ojos,  
sabe introducirse al alma  
y, dulcemente imperioso

arrebatat los afectos,  
proporcionando a sus modos  
ya el alterar sus quietudes,  
ya el quietar sus alborotos.

Cuando la Madre Juana nos dice que el encanto de la música es cuestión de magia, no sólo lo hace a un nivel poético, sino también filosófico. En el soneto 198, quizá el más conocido de los relacionados con asuntos musicales, Sor Juana explica con singular precisión los mecanismos de “aquel indefenso hechizo” donde la atención juega un papel crucial:

Dulce deidad del viento, armoniosa  
suspensión del sentido deseada,  
donde gustosamente aprisionada  
se mira al atención más bulliciosa.

Y luego:

pues a más que ciencia el arte has reducido,  
haciendo suspensión de toda un alma  
el que sólo era objeto de un sentido.

Nuestra poetisa deja entrever en estos versos una concepción precisa de ciertos elementos esenciales de la música. Por un lado, la atención que se somete con gusto a sus encantos, proceso de alcances psicológicos que permite, entre otras cosas, la existencia de un tiempo-memoria *sine qua non* para el devenir sonoro. Por otra parte, qué mejor descripción de la música que aquellos últimos versos, donde en tres pinceladas está condensado un proceso que va del ruido al sonido, y de ahí a las alturas de todos conocidas. La transformación, ese hacer del objeto de un sentido la suspensión del alma, es sin lugar a dudas la muestra más perfecta de las posibilidades del hombre. En ello consiste la música y no deja de ser admirable que Sor Juana pueda condensar en tres líneas siglos sin fin del arte musical.

No conocemos el nombre del “músico primoroso” a quien está dedicado este soneto 198. Casi lo agradecemos, pues la omisión del nombre permitió a Sor Juana,

más que en ningún otro poema, ocuparse de la música en sí misma, cosa que no ocurre del todo en otros poemas dedicados a cuestiones musicales. Me refiero al soneto 202 en honor de Diego de Ribera y al no. 73 de los villancicos atribuibles. En el primero de éstos, Sor Juana compara las virtudes de Ribera con las de Apolo,<sup>12</sup> y sugiere que éste cambia su lira por veneno al escuchar el canto de Ribera. Por ello, la Musa le pide a su homenajeador:

Suspende, cantor Cisne, el dulce acento:  
mira, por ti, al Señor que Delfos mira,  
en zampoña trocar su lira  
y hacer a Admeto pastoril conuento.

El otro poema referido es el villancico VII de los dedicados a San Pedro Apóstol en 1691. Es uno de los villancicos atribuibles, pero acaso el ingenio que le da forma sea una prueba contundente respecto a su autora. Aquí, llegado el momento de cierto humor, desfilan los instrumentos musicales entonando algunas de sus virtudes, o bien, imitando algunos de sus timbres con rítmicas onomatopeyas: ¡Tin, tilín, tin, tin!, ¡Tan, talán, tan, tan!. Imposible no citar aquí siquiera los dos últimos versos de este villancico:

Rechine la marina  
trompa, con el violón:  
deles tono el bajón  
y el eco que refina  
la cítara, que trina  
apostando al violín:  
— *Tin, tilín, tin, tin!*

El tenor gorgoree,  
la vihuela discante,  
el rabelillo encante,  
la vihuela vocee,  
el arpa gargantee,  
que así rumor harán:  
*Tan, talán, tan, tan!*

<sup>12</sup> Esta aparición de Apolo debe considerarse junto con un verso semejante (Romance no. 49) donde aparecen dos personajes importantes de la mitología musical antigua: "con vos, Arión y Orfeo /en la Música chorlitos,/ y pueden irse a cantar/ los Kyries al Lago Estigio".



Retrato de Juan de Miranda, 1713.

### III

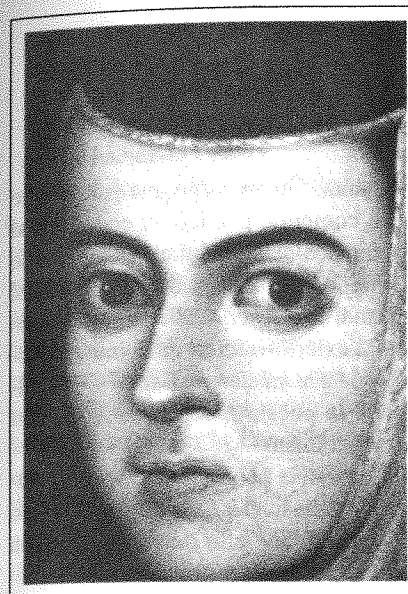
Cuando en sus poemas Sor Juana se sirve de los términos propios de la música para crear metáforas relacionadas con asuntos extra-musicales, nos adentramos a un nuevo campo. Se trata de un procedimiento que aparece una y otra vez en el corpus entero de la obra de Sor Juana y que llama la atención de modo particular, pues hace de la música y sus elementos un singular arsenal de metáforas. El séptimo de los poemas con temática musical, la redondilla No. 87, es el ejemplo más patente de este proceder poético, pues se trata del único poema donde dichas metáforas son utilizadas de principio a fin. Esta redondilla tiene por objeto el halago a una hermosa joven y a tal propósito Sor Juana encuentra en la música su fuente de inspiración. Sirvan dos versos del mismo para mostrar simultáneamente el tipo de metáforas empleadas por la jerónima —en este caso relativas al virtuosismo de los músicos y a la armonía— así como la imagen de Feliciano, la más bella de las mujeres si hemos de creer estas líneas:

No tocará la estrechura  
de tu talle primoroso:  
que es paso dificultoso  
el quiebro de tu cintura.

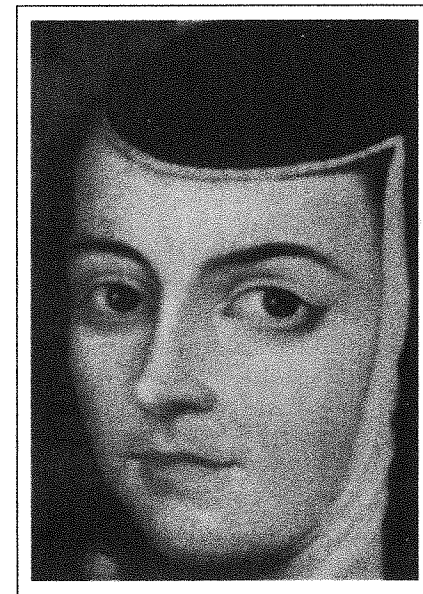
Tu cuerpo a compás obrado,  
de proporción a porfía,  
hace divina armonía  
por lo bien organizado.

La música como materia prima de metáforas nos conduce a adivinar, para cada aspecto musical, una red de significados casi infinita. Por ello, afirmar que cada una de las apariciones de la música en la poesía de Sor Juana puede generar múltiples comentarios, no es señalar lo obvio sino hacer notar cuán difícil resulta abarcar el tema. Por una parte, sería necesario señalar ciertos detalles de los versos en cuestión respecto a su contexto y a su conexión con la música. Pero además, dichos versos podrían distinguirse de acuerdo a su temática, a su cometido dentro del poema o bien, a su calidad semiológica como portadores de equivalencias entre la música y una serie de objetos: la vida, los sentidos, la religión, el amor o la naturaleza. La música en la obra del Fénix de América es equivalente de todo lo anterior, y por ello mismo, cada verso constituye una propuesta de imaginación y significado.

Por ejemplo, el ser humano se vuelve un instrumento encarnado por Sor Juana misma en una transformación donde los sonidos del instrumento-ser son sus emo-



Óleo de Juan de Miranda. Detalle.



Óleo de Miguel Cabrera. Detalle.

ciones, lo mismo cuando dice “De mi plectro las claras armonías / celebren vuestros hechos sin engaños” que cuando canta:

Y a la sonora armonía  
de mis cadencias amadas  
cuando otros lloren tormentos  
entonarán alabanzas

Por otra parte, la música aparece en múltiples ocasiones como sinónimo del eco, un eco que es a la vez poético y musical<sup>13</sup>, como se desprende de los siguientes versos:

Oiga tus dulces ecos  
y, en cadencias turbadas,  
no permita el ahogo  
enteras las palabras

o también en estos otros, donde además nuevamente se opone el sentido a la razón:

<sup>13</sup> Para una mejor aproximación al significado del eco en la obra de Sor Juana véase Octavio Paz, *Op.cit.*, p.310 y sig.

¿Qué dulces, sonoros ecos,  
con métrica suspensión,  
cuanto suenan al sentido  
disuenan a la razón?

Se trata, ya se ha dicho, de una obsesión de Sor Juana. Sin embargo, me parece que no se ha señalado el hecho de que más allá de su cometido poético, el eco es en sí mismo un proceso metafísico del que poesía y música se benefician. Los ecos de Sor Juana son íntimos, personales y muy de acuerdo con una visión medieval del arte sonoro. Para Boecio, y también para Sor Juana, la *musica instrumentalis* —es decir la música que todos gozamos— no es sino la exteriorización de la *musica humana*, de la música del ser, a su vez reflejo o eco de esa *musica mundana* —la música de las esferas, del universo—. La música y la poesía parecen ser para Sor Juana juegos de ecos entre los planos de la existencia misma.

Por otra parte, si la música está claramente relacionada con lo divino en el terreno de lo filosófico, sobra decir que las referencias musicales servirán a menudo para alabar a Dios, a la Virgen o a los santos, logrando con ello que la música sea sinónimo de lo divino y eterno. Posiblemente se trate de un procedimiento casi obligado en la poesía religiosa del siglo XVII, pero que sorprende porque denota una jerarquía de valores donde la música ocupa lugares muy altos. Por ejemplo, cuando aparece la Virgen en algún villancico, Sor Juana no resiste pintarla en los siguientes metros musicales por demás encantadores:

De su nombre la cadencia  
es una clara armonía,  
que ocasiona melodía  
con dulce correspondencia.

Por supuesto, la música está particularmente asociada a la Virgen, ya que el arte sonoro juega un papel simbólico en los momentos cruciales de su vida: la anunciación y la ascensión al paraíso. Además, fue precisamente en el siglo XVII donde de esta asociación surgió una idea por demás curiosa que tomó tintes de certeza: la música es la única de las actividades humanas que se permiten en el cielo, y son los ángeles quienes tienen a su cargo esta actividad. Esto lo sabe Sor Juana y el papel de los ángeles músicos es bien explotado por nuestra monja en múltiples ocasiones, como en estos versos del villancico 251:

¡Sonoro clarín del viento,  
resuene tu dulce acento,

toca, toca:  
Ángeles convoca,  
y en mil Serafines  
mil dulces clarines  
que, haciéndole salva,  
con dulces cadencias saluden el Alba! <sup>14</sup>

“Sonoro clarín del viento”. La frase sirve para recordar que Sor Juana no olvida el medio físico de la música. El sonido es en su poesía uno de los frutos del aire, y así aparece en algunas ocasiones que permiten ligar al sonido con la naturaleza, en otra inferencia poético-musical de apasionantes implicaciones. En la Loa 374 cantan los cuatro elementos, invocados por nuestra Musa para rendir homenaje al Rey Don Carlos II. Nunca como en esta loa quedó tan bien definida la naturaleza de cuatro elementos musicales —aves,<sup>15</sup> ecos, alientos y sonido— que son sinónimos por ser atributos de un mismo elemento. Así lo manifiesta Sor Juana en un singular fragmento, donde la La Música y El Aire alternando sus parlamentos declaran:

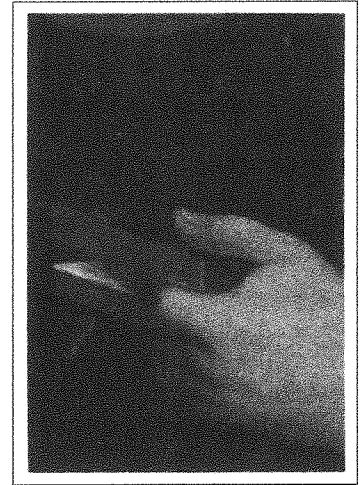
*Música:*  
Pues ya le han  
rendido  
todos sus esencias,  
ahora sus frutos  
cada cuál le ofrezca  
(..)

*Aire:* El Aire os  
rinda, de su Esfera,  
graves

*Música:* Aves,  
—y, repetidos en los  
troncos huecos,  
—Ecos,

<sup>14</sup> Otra angelical referencia, de tintes nacionales, se localiza en el Villancico no. 282: “siendo de Ángeles la Puebla/ en el título y en el todo/ no pudo menos que ser/ de ángeles también el coro”....

<sup>15</sup> Recuérdese la descripción de los pájaros en *Primero sueño*: “Diestros aunque sin arte/ trompetas sonorosos”.



Óleo de Fray Miguel de Herrera, Detalle

—que den, a militares  
instrumentos,  
—Alientos;  
—y porque seáis del  
mundo, conocido  
—Sonido.  
—Sólo en vuestra  
alabanza repetido,  
el clarín de la fama  
rompa el viento,  
pues tenéis en su  
diáfano elemento,  
—Aves, Ecos,  
Alientos, sonido.

A la maravilla de emparentar a las aves con los ecos y con el sonido, Sor Juana desliza en estos versos una propuesta todavía más inquietante: para existir, para ser del mundo conocido, el sonido es elemento fundamental. Ello nos puede parecer obvio, pero el axioma forma parte de un orden de ideas con implicaciones más allá de su significado inmediato, donde el sonido equivale al conocimiento y a la existencia. Música o poesía, pero nunca ignorancia o muerte.

Otros versos, esparcidos en la producción de la Madre Juana, siguen de cerca algunos de los procedimientos anteriormente ilustrados. Citarlos para efectos de un recuento suena casi a sacrilegio, pues aun cuando no se quiera hacer un recuento exhaustivo de la música en la poesía de Sor Juana, resulta evidente que el empeño será siempre más pequeño que el objeto. O para decirlo con palabras de la misma Musa:

¿Qué cosa de ti  
puede discurrirse  
que mayor no sea  
de lo que se explique?

Además de contribuir al surgimiento de una apasionante serie de inferencias, el ejercicio de leer a Sor Juana siguiendo sus acentos musicales servirá para corroborar lo que tanto se ha dicho. La Musa representa un portento barroco, irresistible y siempre sorprendente. No por esta conclusión, el ejercicio debe sentirse inútil. Incluso, cuando la jerónima canta:

Yo perdí el papel, Señores  
que a estudiar me dió el Maestro,

de esta fiesta, porque yo,  
siempre la música pierdo

podemos acceder a una mentira más, fruto de una modestia que se sabe *ficta*. El manejo de los elementos musicales en todos niveles, lo mismo teórico que poético o filosófico, revelan a una mujer a cual más conocedora del arte musical y que pudo perderlo todo, menos la música.

Quizá, no obstante la abundancia de referencias, se olvide a Sor Juana música en vista de lo inaprensible de su obra y de su apabullante casta poética. Sin duda, la música Sor Juana es sólo un nicho en la churrigueresca portada del edificio inconmensurable de la Musa Décima. Tan rico y exuberante como muchos, tan indigno de olvidarse como cualquier otro. Mucho menos para los músicos, quienes a la luz de su imaginación musical no podemos sino robarle sus versos a Sor Juana para decirle que el “carecer de tí excede a cuantos tormentos pudo inventar la crueldad ayudada del ingenio”.

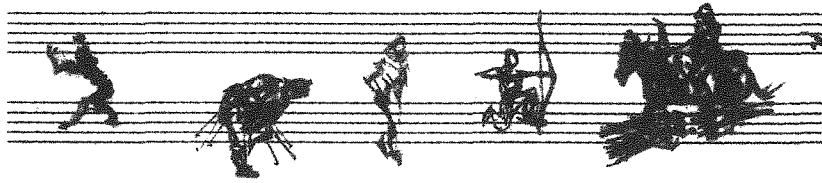
San Jerónimo, marzo de 1995.

#### Bibliografía:

- Fubini, Enrico: *A History of Music Aesthetics*, Macmillan, Londres, 1991.  
Gómez del Llano, Ignacio: *Athanasius Kircher, itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Ediciones Siruela, Madrid, 1985.  
Lavista, Mario: “Sor Juana *musicus*”, *Pauta*, no. 6 (México, abril, 1983, pp. 94-97).  
Laird, Paul: “The Villancico in Spain and New Spain: cross-currents and concordances”, en *International Conference on Latin American Music of the Colonial and Early Independence Periods, Abstracts*, Chicago, 1993.  
Méndez Plancarte, Alfonso, ed.: *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.  
Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.  
Pulido, Esperanza: “La mujer mexicana en la música”, *Heterofonía*, nos. 104-105 (México, enero-diciembre, 1991, pp. 5-54).  
Stevenson, Robert: *Music in Mexico: a Historical Survey*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1952.



## MANUEL DE JESÚS ARÉCHIGA (1903-1984)



GABRIEL PAREYÓN

### LA MÚSICA EN GUADALAJARA Y SU RELIGIOSIDAD INHERENTE

La Iglesia es madre de la música de arte americana, y fueron religiosos franciscanos y jesuitas los introductores del instrumental europeo a México. Los grandes compositores novohispanos debían un fuerte vínculo a la Iglesia, pues en la región no predominó el mecenazgo artístico de la nobleza y la aristocracia, e incluso algunas figuras angulares de la música virreinal tomaron el hábito (Manuel de Sumaya [ca. 1684-1755] el caso más célebre, vivió bajo el auspicio de la iglesia desde muy niño; a partir de 1690 participó en las actividades de la capilla musical de la Catedral de la ciudad de México).

Durante el siglo XVIII se afianzaron núcleos religiosos en las grandes poblaciones mexicanas, y aunque la inmensa gravedad social de la metrópoli absorbía desde entonces casi todo el talento de la provincia, fueron muy importantes las plazas de la Puebla de los Ángeles y de Valladolid, que produjeron por mucho tiempo músicos notables.

Guadalajara, una localidad más nueva, alejada de la populosa del territorio central del virreinato, creció con mucha lentitud; dada la lejanía de los principales focos políticos coloniales, no poseía dimensión cultural alguna, al menos hasta bien entrado el siglo XVIII. Su relevancia como ciudad fuerte de la Nueva Galicia fue circunstancial: originalmente se había planeado que la capital neogallega se ubicara en Compostela (hoy estado de Nayarit), pero a fines de 1560 se dispuso el cambio de sede. La evolución de Guadalajara fue torpe y eventual. La población criolla predominó, y con ella triunfó la actitud inflexible sobre el tema religioso, sustento de lo cultural.

La diócesis —erigida en 1548— se mostró tradicionalista sobremanera y no se

interesó en poseer una capilla musical creativa. Prefirió la adopción de la música acostumbrada en el servicio peninsular y este criterio reinó hasta la época del obispo Francisco de San Buenaventura Martínez de Tejada (de 1752 a 1760), quien fue el primero en favorecer a compositores de la Arquidiócesis de México, e incluir sus obras en el archivo propio; de entonces data el éxito de los motetes y misas de Ignacio de Jerusalem (ca. 1710-1769).

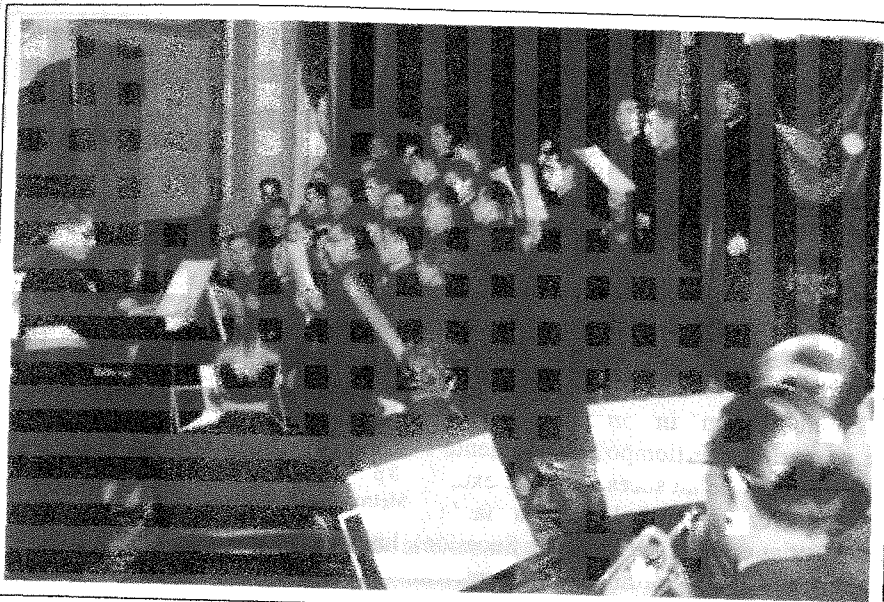
La ciudad tomó importancia religiosa en un periodo de tiempo relativamente corto, a partir de un suceso político exterior: una vez terminada la hegemonía de los Austrias en España (guerra de Sucesión), los reinados de Fernando VI y su hermano Carlos III tomaron la bandera reformista inspirada en el despotismo ilustrado, que llevó a la firma del tercer Pacto de Familia, que unía todas las ramas borbónicas en el trono (1761), y la expulsión de los jesuitas (1767), que tuvo lamentables repercusiones en toda América Latina. Las relaciones entre los monarcas españoles y la Iglesia se deterioraron gradualmente; en la Nueva España el clero perdía su categoría dual con el gobierno del virreinato. Pero Guadalajara fue una excepción notoria y su fuerte enlace con Roma persistió, como persistió años más tarde la fidelidad generalizada a Fernando VII, al llegar la guerra de independencia (1810-21) y la ocupación francesa sobre España.

La diócesis permaneció íntegra, y durante el imperio de Iturbide y los efímeros gobiernos inmediatos hubo algún florecimiento (el gran José Mariano Elízaga fue maestro de la capilla musical tapatía de 1827 a 1830), pero después las manifestaciones artísticas —apenas desinhibidas con Buenaventura Martínez— fueron acalladas más que nunca, sobre todo durante la pugna Iglesia-partido liberal. Este punto es muy importante para entender la génesis de la música de arte en Jalisco, pues a lo largo del siglo XIX los principales artistas se identifican con el régimen liberal; músicos célebres como Jesús González Rubio (1805-1874) y Clemente Aguirre (1828-1900) destacan fuera de la Iglesia, y éste último compone música para el gobierno del Juárez “anticlerical”.

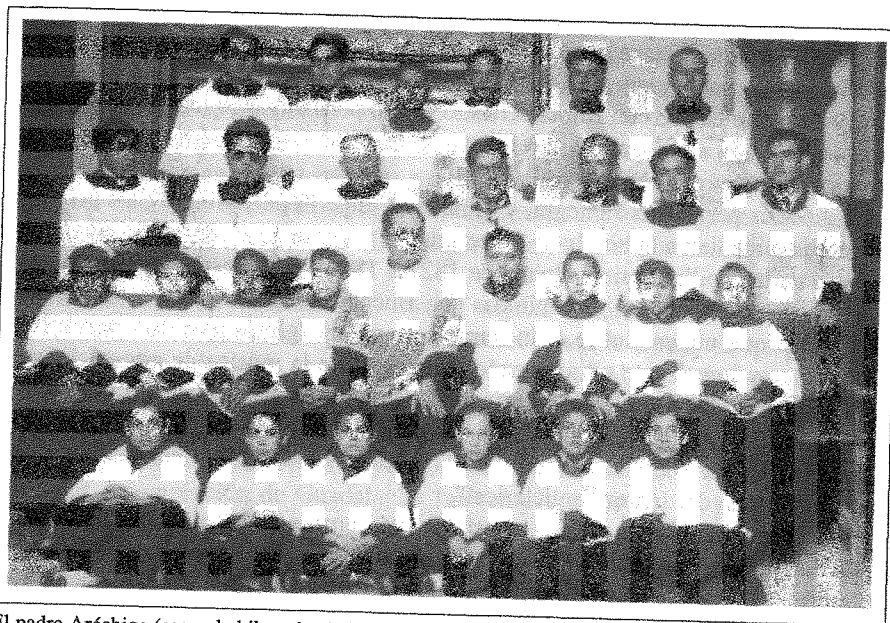
La Iglesia local, urgida de una transformación profunda, promueve la formación de un cuerpo musical definitivo y profesional. Todos sus requerimientos serán administrados por Roma, y Guadalajara es nombrada arquidiócesis en 1863, por Pío IX.



El padre Aréchiga en el órgano de la Catedral Metropolitana de Guadalajara (ca. 1936).



El padre Aréchiga dirigiendo el Coro y la Orquesta del Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma,



El padre Aréchiga (segunda hilera de abajo hacia arriba, al centro) con el Coro de la Escuela de Música Sagrada de Guadalajara, 1938.

El primer gran músico de la Catedral de Guadalajara es Francisco Godínez, quien aún adolescente ocupa la plaza de organista titular; en 1880 el arzobispo Pedro Loza y Pardavé le otorgó una beca para cursar perfeccionamiento en París, con los maestros Guilmant y Gigout (ellos le dedicaron algunas de sus mejores piezas, en vista del virtuosismo de Godínez); nuevamente en Guadalajara estrenó el órgano monumental de la Catedral (enero 18 de 1893), y fundó su propia academia musical —entre sus discípulos figuran Arnulfo Miramontes, José Rolón, Amado Venegas Paredes y Jesús Estrada.

Después hay nombres menores hasta la aparición del mejor alumno que tuvo el pianista y pedagogo Ramón Serratos (1895-1973), *l'enfant terrible* de las prósperas academias de piano del Jalisco de principios de siglo: Manuel de Jesús Aréchiga Fernández.

Aréchiga, nacido en una población minúscula del interior del estado (Juchitlán, 2 de noviembre de 1903) emigró muy joven a Guadalajara, donde formalizó sus estudios de piano con Serratos en 1913, seis años antes de que fuera abierta la célebre Academia Serratos de Guadalajara. Al poco tiempo comenzó sus estudios de órgano y desde 1920 fue organista de varios templos menores de la ciudad. Hecho un virtuoso, formó un dueto con el violinista Aurelio Fuentes (n. Zapotlán el grande, 1901), y en 1928 realiza su primera gira nacional. Patrocinado por el arzobispo Francisco Orozco, ese mismo año parte a Roma, para cursar perfeccionamiento en el Instituto Pontificio de Música Sacra, donde fue alumno de Raffaello Manari (órgano), Licinio Recife (composición) y Raffaello Casimiri (polifonía gregoriana y análisis musical). En esa ciudad se ordenó sacerdote en 1931; un año antes dirigió un concierto ante el papa Pío XI.

A su regreso a México, en 1936, Aréchiga encuentra un esquema político distinto en su Arquidiócesis: José Garibi Rivera es la nueva cabeza. El apoyo al arte musical sacro será con su administración (1936-1969) el más importante que se haya visto en un solo arzobispado.

Aréchiga planea en muy poco tiempo la firme estructura pedagógica de una nueva escuela musical, bautizada como Escuela Superior de Música Sagrada de Guadalajara (1936), en dependencia directa con su homóloga de Roma.

En 1945 Aréchiga funda la asociación Amigos de la Música, que reorganizaría la vida musical de Guadalajara sucediendo a la antigua Sociedad de Conciertos de Guadalajara, creada en 1919 y que propició el establecimiento definitivo de la orquesta sinfónica de la ciudad. La nueva asociación logra la subvención del gobierno estatal para el mantenimiento de la orquesta, cuyo patronato se une en 1950 con Amigos de la Música para concebir Conciertos Guadalajara, que prevalece hasta hoy y que ha presentado en el interior del país artistas como Britten, Zabaleta, Szeryng, Domingo, Chávez, Kuronuma, Badura-Skoda, Sandor, Demus, Arrau, Casals, Yépes, etcétera.

Aréchiga es arquitecto de la definitiva Orquesta Sinfónica de Guadalajara, la cual dirige provisionalmente y prepara para una serie de conciertos ininterrumpidos donde, pocos años más tarde será violín concertino el joven Manuel Enríquez (1926-1994).

Guadalajara se convierte en un polo de atracción artística durante los años cincuenta, fenómeno debido en parte a la labor visionaria del Padre Aréchiga —como fue conocido por sus discípulos—, y en parte a la conjunción de voluntades en los sitios del poder: coincidió un líder religioso culto (Garibi) con un líder político culto (Agustín Yáñez), situación única en la historia de Jalisco.

AVENIDA DE LOS PIRINEOS 775 • LOMAS DE CHAPULTEPEC • MEXICO 10 D. F.

Diciembre 29 de 1970

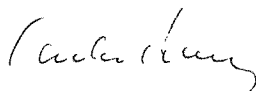
Pbro. Manuel de Jesús Aréchiga  
Robles Gil # 375  
GUADALAJARA, JAL.

Querido Padre:

Recibí la invitación para los tres conciertos con que se conmemoró el XXXIV aniversario de la Escuela Superior Diocesana de Música Sagrada que está bajo la dirección de usted. Le aseguro Padre que de haberme sido posible hubiera yo ido a estos conciertos, o a alguno de ellos, pues me interesa sobremanera la obra docente que ustedes hacen en esa escuela. Creo que es, no la mejor escuela de música que hay en la República Mexicana, sino la única escuela en donde de verdad y auténticamente se enseña música en todo nuestro país.

Aprovecho esta ocasión para saludar a usted con mucho cariño y desearle muchas felicidades para el año que va pronto a iniciarse.

Carlos Chávez



(Facsímil carta Chávez).

Si la ciudad de México conoció una culminación artística unos años atrás, durante el decenio de los cincuenta Guadalajara vivía una revolución artística sin precedente. En el área musical se establecieron dos figuras importantes procedentes de Morelia: en definitiva Domingo Lobato (1920), como profesor de la Escuela de Música Sacra, y provisionalmente Miguel Bernal Jiménez (1910-1956).

Por su parte, la primera colaboradora del Padre Aréchiga, Áurea Corona (1909), alumna también de Ramón Serratos, estableció su propia Academia de Piano (1944).

Es la época en que se define la vocación de los músicos más brillantes de Jalisco activos durante la segunda mitad del siglo XX, entre ellos el cellista Arturo Xavier González, la pianista Leonor Montijo y los violinistas Higinio Velázquez y Salvador Zambrano, además del citado Enríquez.

Aréchiga tendrá cuidado en la formación de nuevos compositores, y aunque frutos como Ramón Orendáin (1923) y Víctor Manuel Amaral (1933) no alcanzan la realización esperada, Hermilio Hernández López (Autlán, 1929) será el gran discípulo: convertido en el “compositor de Guadalajara”, entregará su vocación pedagógica a nuevas generaciones, lo que no hicieron ni Galindo, ni Moncayo, ni Enríquez, y Rolón, parcialmente.

Como organista, el Padre Aréchiga introdujo a Guadalajara los paradigmas del órgano contemporáneo, incluyendo a Louis Vierne, a Marcel Dupré y a Olivier Messiaen.

Como director coral estrenó en Jalisco numerosas obras claves de la música occidental, entre ellas la Misa *Pape Marcelli* de Palestrina; *El Mesías* de Haendel, el *Réquiem* de Mozart y *Cristo en el Monte de los Olivos* de Beethoven.

Aréchiga es una figura tan prominente en la cultura musical del occidente de México como Carlos Chávez lo fue en el centro; sin embargo, el aparato centralista desfavorable al primero, y la filiación religiosa de éste, lo han distanciado del reconocimiento generalizado, como sucede con el poeta Manuel Ponce o con el teórico musical y compositor Amado G. Pardavé (1881-1972), ejemplos postreros de una institución debilitada cada vez más (“hoy no tenemos necesidad de religión, es algo totalmente superado”, ha dicho Taslima Nasrin, escritora bengalí contemporánea), pero de cuyo decaimiento se suele abusar.

PERCY BYSSHE SHELLEY

POEMA

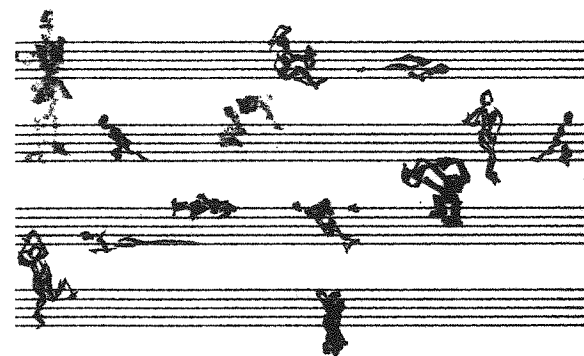
Versión libre de Luis Ignacio Helguera

Música, cuando las suaves voces se apagan  
vibras en la memoria—  
Perfumes, cuando las dulces violetas enferman,  
viven dentro del sentido que resucitan.

Pétalos de rosas, cuando la rosa está muerta,  
se acumulan para el lecho amado;  
Y así tus pensamientos, cuando tu arte se ha ido,  
el amor mismo adormecen.

De: Percy Bysshe Shelley, *Selected Poems*,  
Dover Thrift Editions: New York, 1993

GERHART MUENCH



GLORIA CARMONA

Entre los músicos extranjeros que eligieron vivir en México y convertir nuestro país en su segunda patria, es sin duda Gerhart Muench (23 de marzo de 1903-9 de diciembre de 1988), pianista y compositor, uno de los más notables.

Originario de Desden, Alemania, Muench se ligó a México de manera muy peculiar. Nutrido en la vida y la cultura de la Europa resplandeciente y luminosa de entre dos guerras, había sobrevivido penosamente la Alemania nazi por su renuencia a pertenecer al partido, y padecido el colapso final. Recuérdese, tan sólo, que la población civil de Dresden fue atrocemente castigada poco antes de la claudicación alemana. Entre el 13 y el 16 de febrero de 1945, más de mil aviones aliados dejaron caer, ininterrumpidamente, toneladas de explosivos, algunos de ellos —las bombas de fósforo— probadas por primera vez en la guerra, material que se abatió sobre la ciudad como lluvia de fuego sobre Sodoma y Gomorra. De este momento el músico recordaría escenas de las que raramente hablaba: la expectación y el horror a la salida del refugio, el regreso a la casa de su madre en medio del ulular de sirenas y la ciudad en llamas, la jirafa huyendo despavorida del zoológico ardiente, árboles calcinados, cuerpos y miembros humanos como girones pendientes de las ramas más altas y sin hojas de los pocos árboles en pie... Atrapado en esta visión dantesca, sólo identificaría la casa materna de entre los escombros por un pedazo quemado de partitura manuscrita en la que reconoció la ópera escrita por su padre, músico también como él.

No hay más que leer, además, las conmovedoras páginas del diario de Vera Muench sobre esos años,<sup>1</sup> para entender por qué México surgió ante los ojos de

<sup>1</sup> Cf. Vera Muench, *Alemania veinticuatro horas al día (fragmentos de un diario)*, en *Pauta* 32, octubre-diciembre de 1989, pp. 5-13; y *Pauta* 49, enero-marzo de 1994, pp. 19-43.

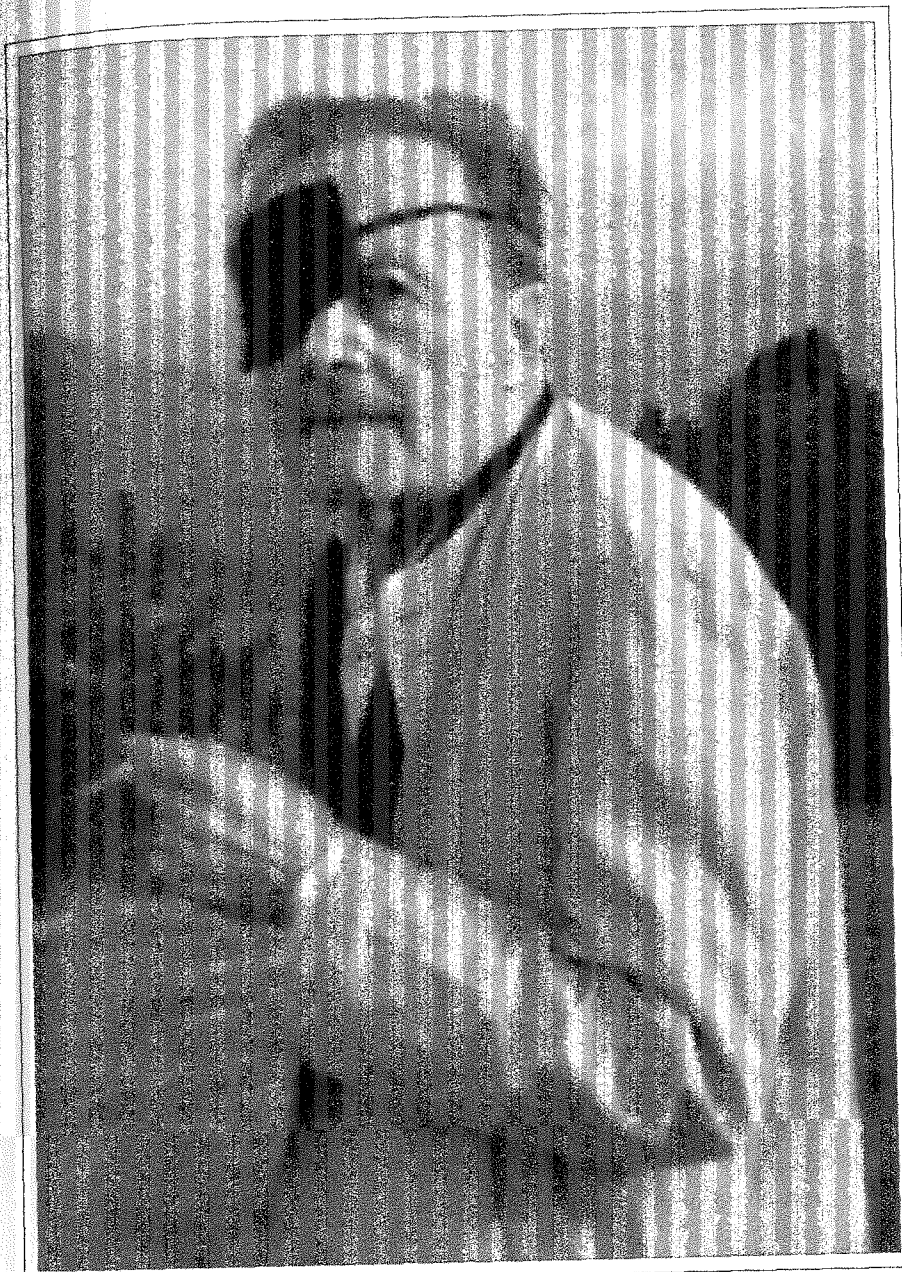
ambos como el paraíso recobrado de Carpentier en *Los pasos perdidos*, esa vuelta roussoniana a la naturaleza y el hombre primitivo, retorno a los orígenes y al realismo mágico, que nuestros pueblos aún preservan en sus confines remotos y fuera del tiempo.

Muench fue un artista en toda la extensión de la palabra. Un artista en el sentido en que el Romanticismo concibió el término y al genio romántico: individualista y rebelde por naturaleza, a la búsqueda de lo excepcional y en pos de la libertad y expresión artísticas. Una sola divisa: el arte por el arte, el arte por encima de todas las cosas, de suerte que rechazó los convencionalismos y los estereotipos como no fueran los que imponía el propio instinto. (Decía con su voz aflautada, a propósito de Chopin: "Ustedes no entienden el romanticismo. Ser romántico no significa ser sentimental", mientras alzaba los brazos al cielo como si implorara la gracia del buen dios...). Muench vivió el arte como Hölderlin la poesía o Schumann la música: hasta sus últimas consecuencias —era en esto muy europeo y sobre todo muy alemán. No siempre, por desgracia, el arte y la vida son conciliables.

Todo esto explica por qué siendo Muench un pianista excepcional, desdeñó la vida del virtuoso que invierte la mayor parte del día en la gimnasia de los dedos. Explica también su horror al empresario y al engaño de la publicidad. De los connotados poetas, escritores y artistas que Muench frecuentó —el dramaturgo belga Fernand Crommelynck, el poeta francés Jean Cocteau y el americano Ezra Pound, entre otros—, es el escritor norteamericano Henry Miller quien, durante la estancia de Vera y Gerhart en Big Sur —un rincón silvestre y al parecer muy hermoso de la costa californiana—, nos deja en su libro *Big Sur y las naranjas de Jerónimo Bosch*, un vívido testimonio de estos aspectos del músico. Miller relata:

Desde que llegué al lugar, una centena de pintores, escritores, bailarines, escultores y músicos han venido y se han diseminado en él. Una docena al menos estaban dotados de un auténtico talento y probablemente dejarán su huella en el mundo. El más espectacular entre todos y el de genio indiscutible era Gerhart Muench de Dresden. No puede colocarse a Gerhart en ninguna categoría. Como pianista es único, fenomenal. Es también compositor y por añadidura fino letrado y erudito hasta la punta de los dedos. Si no hubiera hecho nada más que interpretar a Scriabin —e hizo infinitamente más, aunque sin retribución— le hubiera valido el reconocimiento eterno de todos los habitantes de Big Sur. [...]

Fue en Anderson Creek donde Gerhart trabajaba en un viejo piano vertical que Emil White le había prestado. De vez en cuando Gerhart nos daba un concierto sobre este clavecín 'mal temperado'. Los automovilistas se detenían a veces delante de la cabaña de Emil para escucharlo. Cuando estaba completa-



Gerhart Muench, Tacámbaro, Michoacán, 1980.

mente sin dinero, desalentado, y comenzaba a alimentar proyectos suicidas, le aconsejaba (seriamente) que transportara el piano al borde del camino y nos mostrara lo que podía hacer. Yo me decía que si esto lo hacía con frecuencia, un día seguramente se encontraría un empresario de paso que le propondría una gira de conciertos. Pero no lo quiso tomar en serio. Evidentemente aquello hubiera sido vulgar y un poco exhibicionista, pero eso es lo que adoran los americanos. ¡Qué publicidad se hubiera hecho si el empresario lo descubre al borde de la carretera a punto de comenzar a ejecutar las 10 sonatas de Scriabin una tras otra!

Lo que hacía absolutamente efectivo el pianismo de Muench no era sólo su espectacularidad, como bien lo advierte Miller, sino la posibilidad de trazar la obra, de principio a fin, como un todo orgánico —periplo sonoro en el que pianista y público se encontraban totalmente involucrados. La gestualidad en este caso obedecía menos a una afectación que a ciertas consignas entre el intérprete, o mejor, *agonis-*

En 1492 Leonardo de Vinci escribió en su *Tratado sobre la mecánica* esa extraordinaria página acerca de la Fuerza. Sus observaciones, surgidas de un rigor anhelantemente científicista, parecen rodar y caer dentro de una poética extraña, donde la concepción casi visionaria de la realidad, la incipiente confianza en el hombre y en su poder de raciocinio, participan aún del conocimiento estético, el exorcismo y la magia. El texto, con algunos cortes, dice así:

“Digo que la fuerza es una violencia, una virtud espiritual, una potencia invisible, introducida e infusa en los cuerpos que desvía de su ser dotándolos de una actividad maravillosamente potente. La lentitud la acrecienta y la velocidad la agota; nace por violencia y muere de su libertad, y cuanto más grande es, más pronto muere. Su potencia aumenta con los obstáculos: derriba furiosamente cuanto se opone a su muerte. Nada se mueve sin la fuerza. El cuerpo que ella posee no tiene ya libertad. A menudo, ella se engendra a sí misma; de la fuerza adquirida nace una nueva fuerza”.

Su lectura, como de lo general a lo particular, lleva inevitablemente a una asociación, y por curiosa similitud, una vez que se han descubierto correspondencias e identidades, la página de Leonardo y la persona de Gerhart Muench se vuelven imagen y experiencia común. Porque es esto, la violencia y la energía interiores lo que mueven a Muench y le confieren una fuerza espiritual inusitada. Es este enardecerse lo que por encima del “exquisito letrado y erudito hasta la punta de los dedos”, como lo describe Henry Miller en uno de sus libros, en-

ta, y el receptor, a fin de señalar e intercambiar los momentos de mayor intensidad expresiva en el trayecto de la música. Se piensa más bien en agonista porque desde que Muench aparecía en el escenario con su cara de “gavilán atormentado”, como Vera lo describe, los hombros encogidos, luego más alto y enjuto, como a punto de emprender el vuelo, se asistía a una batalla, a un gran rito, aquél en que Prometeo roba el fuego divino para transmitirlo a los hombres. ¿Y no es éste el verdadero, el único sentido del intérprete, del intermediario?

Fue una ceremonia y una fiesta oírle a Muench —en Guanajuato, en los años cincuenta— prácticamente todo el repertorio pianístico tradicional. Inigualable en los románticos—la *Berceuse*, la Fantasia Polonesa, la Balada en Sol menor o los *Scherzi* de Chopin—, pasaba con igual ductilidad y rigor necesario a la Toccata y Fuga en Do mayor de Bach, ¡el Concierto en Re menor!, cuyo control rítmico y específicamente los *pianissimos* en las gradaciones resultaban simplemente escalofrantes. De esta época con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato

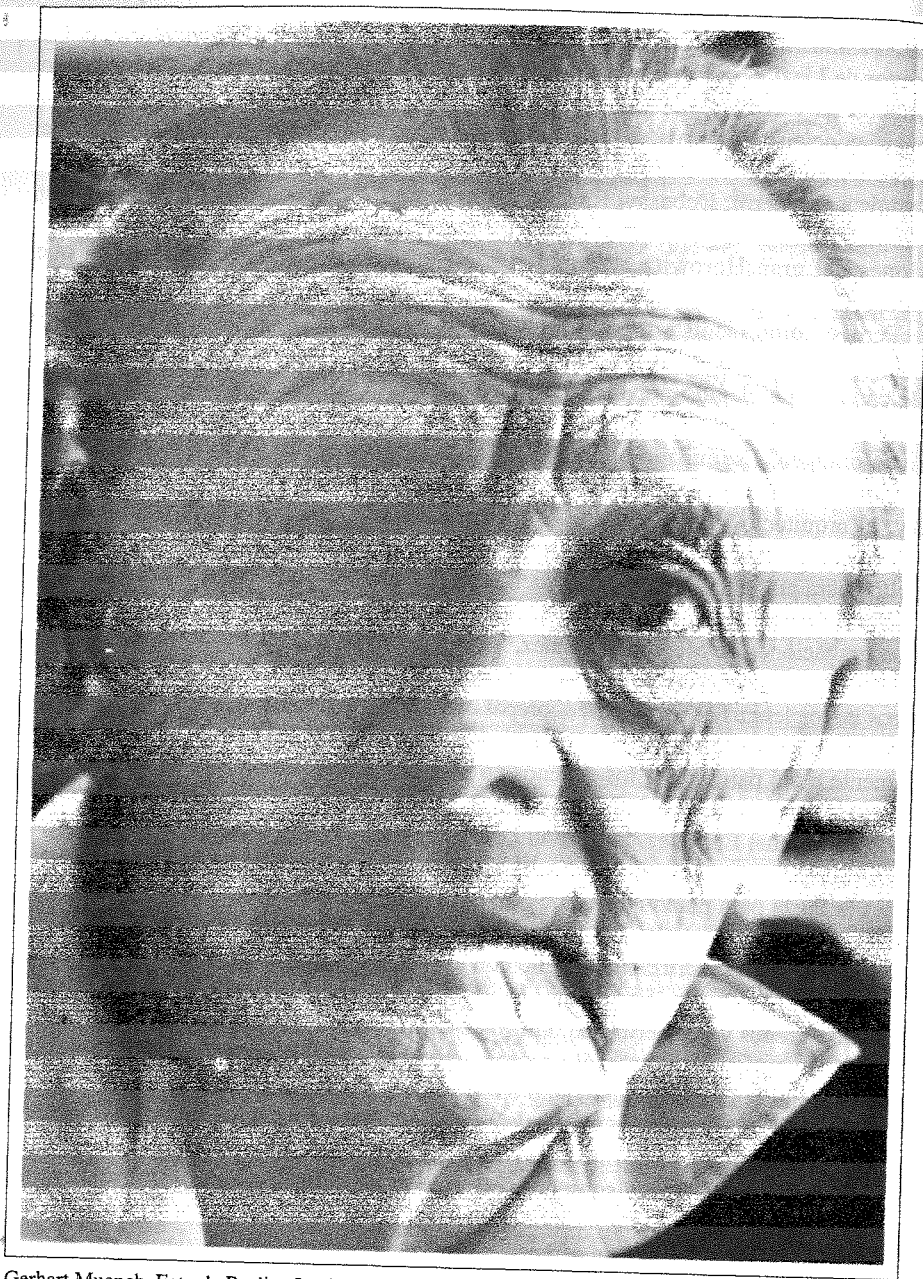
gendra esa vitalidad primitiva, casi bárbara, que lo asemeja en su conflictiva a los personajes de Alejo Carpentier. Así es como al igual que el protagonista de *Los pasos perdidos*, Muench se interna en tierras vírgenes de la costa michoacana para reaparecer cubierto de paisajes y flora desconocidos, partituras de música nueva y la persistente nostalgia de un paraíso perdido irremisiblemente.

Una sumaria biografía de Gerhart Muench resulta por demás inútil cuando pretende darse una imagen del hombre y del artista. Porque Muench es un artista inclasificable. Como pianista es uno de los pocos intérpretes que anteponen la música a cualquier virtuosismo estéril. A menudo, escuchándolo, nos da la impresión de que sus interpretaciones revisten el carácter de un combate abierto, de una lucha despiadada consigo mismo, para cumplir con ese doble significado de la obra de arte: la liberación personal y la creación artística. De ahí que Muench, este *homme foudroyé*, hermano de Cendrars y Ezra Pound, amigo de Cocteau y Henry Miller, posea el raro privilegio de acercarnos a Stockhausen y a Messiaen de la misma manera que a Couperin y a Scriabin. Para explicar este privilegio tendríamos que volver a la cita de Leonardo: la fuerza interior es una virtud espiritual. Nada se mueve sin ella. Sólo ella nos libera de nuestra estrecha prisión, y nos preserva de la muerte.

Gloria Carmona

*Voz viva de México*, Música Nueva No. 2.





Gerhart Muench. Foto de Paulina Lavista.

La variedad y abundancia de su obra resultan sorprendentes porque ni como pianista, ni como persona, se permitió jamás convertirse en el promotor de su música, de suerte que hasta las personas más allegadas ignoran la existencia de tan rica producción. ¿Fue su actitud resultado del pudor, la timidez o el escrúpulo? De las tres cosas juntas, probablemente, pues contra todo lo que se piensa, su detestable y rígida educación prusiana solía contrastar con la finura y la sensibilidad extremas.

De su obra toda puede trazarse un itinerario geográfico, musical y personal. Así lo sugiere el compositor cuando consigna, en cada una de sus partituras, fecha y lugar, convirtiéndolas en una suerte de memorandum sonoro. Desde esta perspectiva, los años veinte, por ejemplo, años juveniles, de aprendizaje y primeros éxitos artísticos en Dresden y Donaueschingen, estarían representados por los dos Conciertos de cámara, (1924 y 1926) el primero para piano y cuerdas, y el segundo para violín, cello y piano.

Los años treinta, período de amistades excepcionales, encuentros amorosos y finalmente de su matrimonio con la escritora norteamericana Vera Lawson, estarían inscritos en los Estudios para piano (1935), compuestos en Rapallo, Italia, donde vivió al lado del poeta Ezra Pound y su amiga, la violinista Olga Rudge, con quienes emprendió además la tarea de rescatar, transcribir y dar a conocer la música de Antonio Vivaldi; pero datan asimismo de esa época la Sonata para violín y piano (1938), el Trío con piano (1938-39) y sobre todo la *Kreisleriana* (1939), cuya subjetividad sugiere los primeros años de amorosa relación con Vera.

Una palpable disminución productiva se advierte en la década siguiente, período que coincide con los años azarosos y terribles de la guerra, la derrota alemana y, al final, la penosa emigración a América. No obstante, cuatro obras mayores, entre ellas dos obras para piano y orquesta, piano y pequeña orquesta, una sonata y un Cuarteto —este último fechado en California—, bastarían para llenar la década.

México ejerce en el siguiente período un estimulante renacimiento en la actividad creadora del compositor. Así lo externa él mismo cuando afirma en alguna nota de programa que “al llegar a México creo haber encontrado las cualidades humanas y el ambiente propicio para la vida interior del artista”. Su catálogo se acrecienta de manera considerable. La adaptación al medio es total: Muench divide su trabajo de maestro entre el Conservatorio de las Rosas, en Morelia, la Universidad de Guanajuato y la Escuela de Música Sacra, en León. El contacto con el ambiente y los músicos de Morelia —los maestros Miguel Bernal Jiménez y Romano Picutti—, unido tal vez al sentimiento de pérdida y desastre anteriores, despiertan en él un insospechado acercamiento, primero, y una genuina conversión, después, al catolicismo. No es extraño, por lo tanto, encontrar en su catálogo veinte obras del género religioso —ocho misas, un motete-canon y numerosas obras corales— escritas en este lapso y en el que corresponde a los años sesenta. Obras como la Misa *Transfigurationis*

(Guanajuato, 1956), imponente y ecuménica, contrastará con hermosos cánticos marianos como el *Stabat Mater* (Guanajuato, 1958) sobre el texto litúrgico de Jacopone da Todi, o *María en la metáfora del agua* (Guanajuato, 1958), sobre poesía del padre Manuel Ponce. Un hito en ese paisaje recoleto es la cantata *El azotador* (1955) para coro de niños y orquesta, sobre un hermoso texto de inspiración franciscana del padre Ponce, realizada musicalmente en forma exuberante.

Pero la década de los sesenta será significativa además por los profundos cambios experimentados en el compositor. Estos se reflejarán, primeramente, en la mudanza de residencia: el matrimonio abandona la ciudad de Guanajuato por Tacámbaro, un lejano y apacible rincón michoacano, mitad bosque y mitad trópico, con algunas breves estancias en Tepoztlán, Morelos, y en San Cayetano, Michoacán. Al mismo tiempo, y de manera contrastante, Muench realizará viajes cada vez más frecuentes a la ciudad de México, donde su actividad concertística se incrementa y donde ejerce el profesorado en la Escuela Nacional de Música.

El cambio se traduce, en la creación, en la adopción de técnicas compositivas que, a instancias de las nuevas corrientes vanguardistas europeas, modificarán en forma decisiva su lenguaje. El compositor incorporará, desde entonces, tanto el serialismo como la música aleatoria, emprenderá nuevas búsquedas rítmicas, tímbricas, de textura y dinámica sonoras, empleará recursos como el *collage*, pero seguirá haciendo uso de arcaísmos, las citas eruditas y los criptogramas musicales —juegos a los que era tan adicto como a los títulos en latín.

Esta última etapa se inaugura con algunas de las diez *Tesselatas* de Tacámbaro, para diversos instrumentos, y sobre todo las *Evoluta I, II y III* para dos pianos (Tacámbaro, 1961, 1961 y 1962). Al abundante número de partituras que les siguen, el compositor inicia el descenso con tres grandes obras para orquesta, *Sortilegios* (Tacámbaro, 1979), *Noctis Texturae* (Tacámbaro, 1983), *Paysages de Rêve* (Tacámbaro, 1984), y lo concluye con los dos *Petit Rêve* para piano, escritos con ocasión de los cumpleaños de Vera (Tacámbaro, 1984; San Cayetano, 1985), el quinteto para alientos y cuerdas intitulado *Pentálogo* (Tacámbaro, 1985) y el breve *Fugato de Tacatúmbaro* (Tacámbaro, 1985), palabra esta última que en su deformación fonética sugiere la proximidad de la muerte. A partir de este momento el artista hace a un lado la pluma.

Nada más apropiado, para resumir la obra de Gerhart Muench en unas cuantas palabras, que citar al escritor Roa Bastos cuando afirma que “la música es la condensación de todas las excelencias del ser humano”, porque su obra es, en efecto, extracto sonoro de su ser, pero sobre todo un legado que enriquece considerablemente la música de México.

Coyoacán, D. F., a 24 de junio de 1995.

EDUARDO HURTADO

## DOS POEMAS

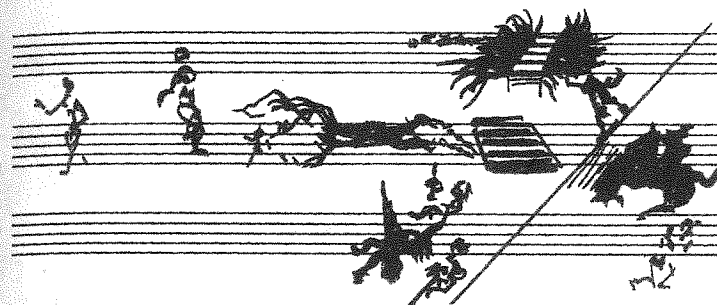
### UNA HOJA

Y del árbol cayó sobre un lavabo,  
breve nota del tiempo irreparable.  
Los hombres contemplaban  
sus monitores, lánguidos,  
por escuchar un ruido;  
afuera, veinte pájaros  
cantaban limpiamente.  
Así que sopló el viento,  
imperceptible,  
y una hoja,  
en su colmo de sorda clorofila,  
cayó  
sobre un lavabo  
y así quedó  
tirada en el azul reseco.  
Abajo, en sus absortas madrigueras,  
la tribu bostezaba.

## YAUTEPEC

Algo canta en el fondo,  
algo empieza donde se ahoga la luz.  
Es un aullido antiguo,  
más remoto que un barco,  
más próximo al instinto,  
que llega, como el viento,  
trayendo un sordo ruido  
de insectos arrasados.  
Algo agudo y profundo  
termina en las fronteras de lo negro,  
brilla como los lomos  
de la montaña oscura,  
eso que triunfa contra el latido  
de la selva, eso casi amarillo,  
rojo en el punto grave de su esfuerzo,  
negro en la parte baja de su luminosidad.  
Silencio. Aunque nadie la mira,  
se extiende la meseta  
donde acaba la falda  
de la ciudad:  
algo brilla en los bordes, en la tenue frontera:  
el canto de los gallos contra la noche sorda.

## EL CUARTETO DE ARCOS DE DON CANDELARIO

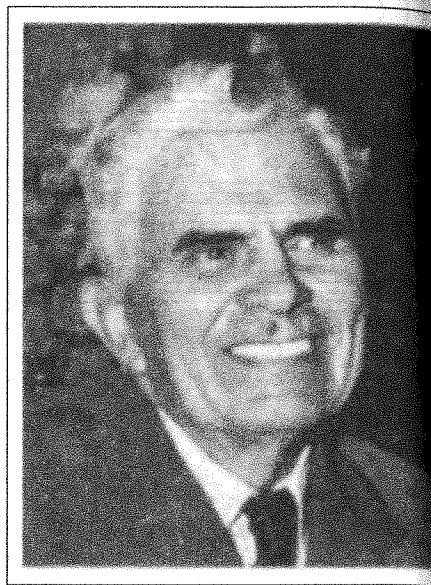


AURELIO TELLO

Creo que son los esquimales quienes suelen afirmar que un hombre es su cuerpo, su espíritu, su mente y su nombre. Si esto es así, algunos de nuestros más importantes compositores han sido dueños no sólo de un cuerpo muy suyo, sino también de un espíritu y una mente de los cuales han nacido algunas de las mejores páginas de nuestra historia sonora. Y, además, de un nombre inimitable, inconfundible, imposible de ser aplicado a cualquier otro ser humano. Parecieran nombres engendrados en la pluma de un Rulfo o un García Márquez, de un Monterroso o un Asturias. ¿O es que acaso todos los días nos encontramos con un Pedro Páramo, un Mauricio Babilonia, un Benito Cereno o un Celestino Yumi? Nuestra historia, en la que caben tantos nombres de presidentes, senadores y diputados, próceres, médicos, leguleyos, curanderos y chamanes, sabios, escritores, artistas y faranduleros, difícilmente encuentra confundibles los nombres de Mariano Placeres, Cenobio Paniagua, Silvestre Revueltas o Candelario Huízar.

De este último, dueño no sólo de un nombre singular, sino también de una música absolutamente personal, sale a luz en esta oportunidad la edición de su *Cuarteto de arcos* en una pulcra presentación de Ediciones Mexicanas de Música. Y su hija, mi amiga y compañera de andanzas musicológicas, Micaela Huízar, me ha pedido que escriba algo para ser leído en la presentación en sociedad de uno de los numerosos retoños de don Candelario. Retoños musicales, digo, ya que las de carne y hueso sólo son dos, Micaela y Lucía, y la primera de ellas entregada en cuerpo y alma a la difusión de la obra de su ilustre padre, procreador de como 370 partituras, en una lucha contra un medio incipiente y mezquino primero, y contra el tiempo y la adversidad después.

Ocurre que en 1937, cuando ya don Candelario había alcanzado una buena reputación como compositor después de haber musicalizado a Ramón López Velarde y Luis G. Urbina y haber escrito sus poemas sinfónicos *Imágenes*, *Pueblerinas* y *Surco* y sus dos primeras sinfonías, decidió transitar una vez más por los territorios de la música de cámara (antes lo haría de modo brillante con sus sonatas para corno y piano y para clarinete y fagot) y escribió su *Cuarteto de arcos* en cuatro movimientos, intentando, de modo lúcido, una de las genuinas, cuanto tempranas, exploraciones tímbricas en los instrumentos de cuerda, aunque sin romper con los modelos formales que aún estaban presentes en la música del primer tercio del siglo XX. Y si en esa



Candelario Huízar.

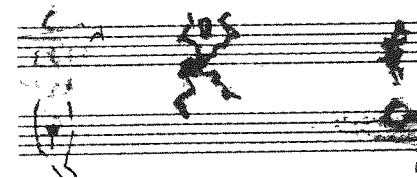
misma época Silvestre Revueltas lograba quebrantar la ortodoxia de la escritura cuartetística con sus audacias formales, temáticas y armónicas, Huízar mantenía su filiación académica, heredada de las sabias manos de Gustavo E. Campa, conservando incólumes la forma sonata, el scherzo y la forma canción, pero en cambio logrando una sugestiva paleta de hallazgos tímbricos que hacen de esta partitura una zacatecana caja de Pandora.

Como no quiero que este texto sea una aproximación analítica que incite a los auditores a escapar del recinto, sólo diré brevemente que el primer movimiento es una sesuda elaboración de la forma sonata en la que la presentación de los temas y sus correspondientes desarrollos se presentan en *tempi* diferentes, dejándonos en el oído una sensación de constante mutación. El segundo movimiento, en este caso un scherzo, contiene una rítmica vital que le permite a don Candelario adentrarse en el lado colorístico de la música, especialmente en la segunda sección, donde un juego de armónicos y trinos bordan la melodía que tocan el violín segundo y el cello. El tercer movimiento, *lento*, también apela a elementos colorísticos como los glissandi, el uso de armónicos y arpeggios que diluyen la armonía, enfatizados por el tratamiento homofónico de las voces. Entre éste y el movimiento siguiente está fijado un breve *recitativo* del cello, a manera de puente. Entonces, don Candelario utiliza tres temas en lugar de dos, cada uno como un personaje en una obra literaria, con

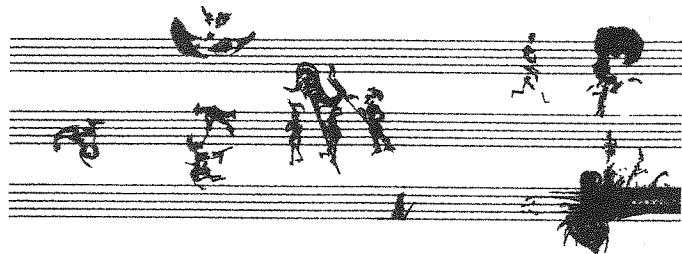
sus rasgos y perfiles enteramente definidos, aunque formalmente el movimiento oscila entre la forma sonata y un aparente rondó.

La historia de la música mexicana no ha sido todavía justa con la obra de Huízar, el músico de Zacatecas que proviniendo de las canteras del romanticismo alcanzó la virtud de los músicos mexicanos de la primera mitad del siglo XX de ser, a un tiempo, locales y universales, nacionales y modernos, herederos de la tradición y dueños del futuro.

Don Candelario, el niño orfebre, al adolescente de las retretas dominicales de Jerez, el soldado que acompañó a Pánfilo Natera, otro personaje escapado de algún retablo literario, el señor que pisó el Conservatorio con la humildad de un joven aprendiz, el maestro que transmitió su sabiduría a Galindo, Moncayo, Contreras y Ayala, el anciano que ancló su frágil cuerpo, su pelo cano y su pena a una silla de ruedas para el resto de sus días, sobrevivió a la marginación y al olvido por su poderosa voluntad, por su espíritu indomable y su mente lúcida. Hoy que su música se convierte, aunque sea en una pequeña porción, en patrimonio de todos, su nombre único y original, como las notas que pueblan la partitura de este cuarteto bellamente publicado por la única casa editora de música de México, llega a nuestra conciencia para quedar allí grabado. Candelario Huízar, don Candelario, el "viejito pueblerino y endiablado" como le bautizó su hermano espiritual, el gran Silvestre Revueltas, era en todos sus rasgos un ser inconfundible. Yo no lo conocí físicamente. Pero al revisar las notas del manuscrito original de este cuarteto, me he sentido cerca de su espíritu y de su mente creadora. Y su nombre, más que en cualquier lápida de alguna rotonda, o en la placa de cualquier calle, vive mejor cuando lo pronunciamos con el mismo cariño con que evocamos al personaje de Comala, al de Macondo, al de San Blas o al de Quiavicús. Yo lo evoco así, como el músico de Jerez, Zacatecas, como don Candelario (que en México no hay dos), como don Cande, cornista y compositor, autor de este cuarteto que me revela sus sueños y sus secretos y que en México tampoco hay dos.



## LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE LA UNAM: ACTUALIDAD, PLANES, PROYECTOS



JUAN ARTURO BRENNAN

Entrevista con Ronald Zollman

—¿Cómo se da su primer contacto con la OFUNAM?

—Vine como director huésped y pasamos una semana bastante difícil porque me encontré a una orquesta muy cansada. Acababan de tocar la Quinta sinfonía de Mahler y no estaban muy bien preparados, de modo que fue una semana bastante tensa. Pero al fin logramos un concierto de buena calidad, y como el camino para lograrlo fue muy largo, nos conocimos bastante bien y nos despedimos en términos muy amistosos.

—¿De quién vino esa primera invitación a dirigir la OFUNAM?

—Directamente de Jesús Medina.

—¿Ustedes se habían conocido previamente?

—Él había oído hablar de mí y decidió ponerse en contacto conmigo para invitarme. Poco después de ese primer concierto me volvieron a invitar, esta vez por dos semanas. Seis meses más tarde, cuando la orquesta decidió buscar un nuevo director, me llamaron para ayudarles a conformar la programación y me ofrecieron el título de director huésped principal y consejero artístico. En enero de 1995 fui nombrado director artístico de la orquesta.

—¿Cómo ha cambiado la orquesta bajo su mandato?

—Ha cambiado muchísimo, de manera increíble. Como ya lo dije, encontré una orquesta cansada, mal preparada, en un estado bastante triste. No digo que siempre tocaran así; más bien supongo que fue para ellos una mala semana. La segunda vez que vine encontré una orquesta mejor preparada, una orquesta que sabía que iba a trabajar con un director exigente durante varias semanas. Desde entonces (septiembre del '93) hasta ahora, la orquesta ha madurado mucho. Ahora trabajamos más,

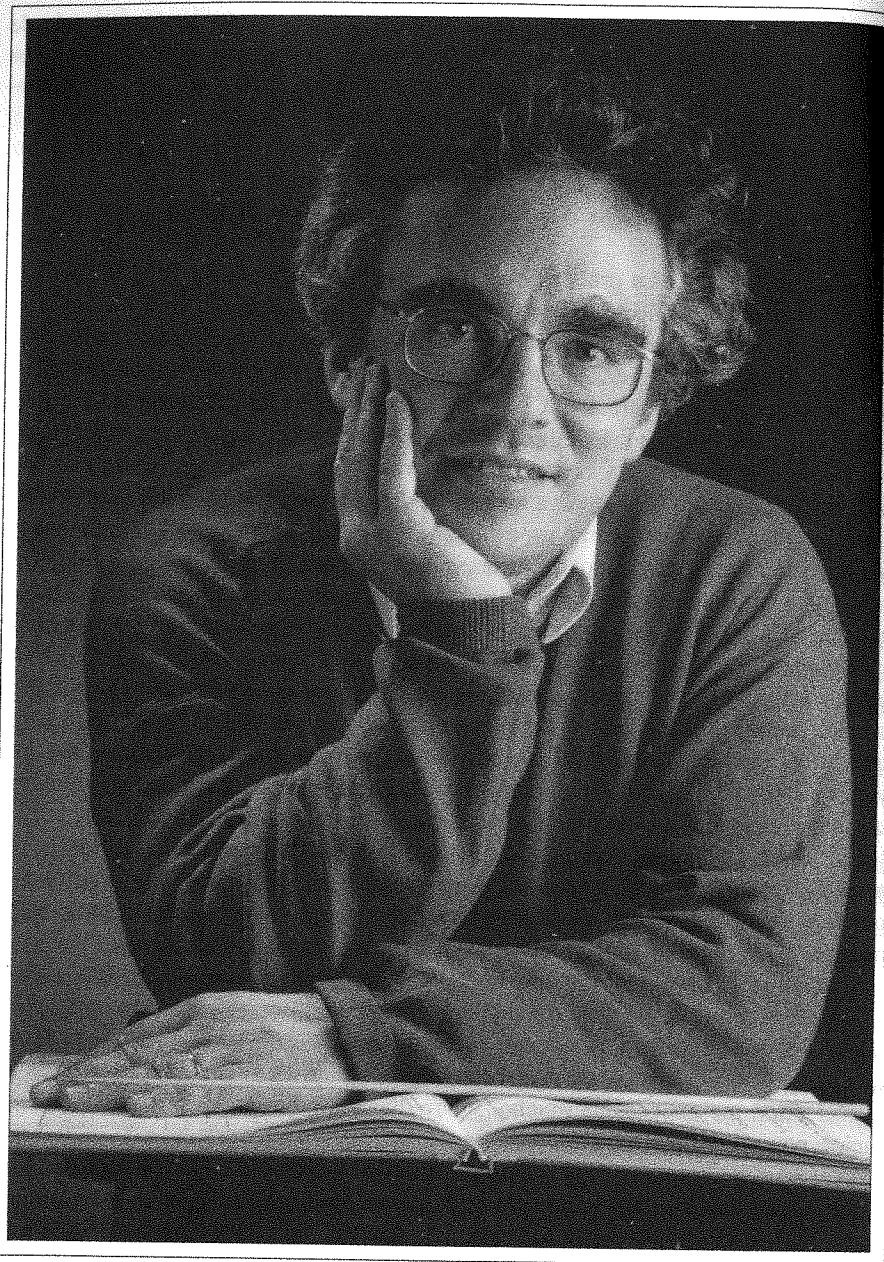
preparando programas que tienen, en promedio, quince o veinte minutos más de música que en temporadas anteriores. El progreso de la orquesta se ha dado en dos etapas. La primera, una etapa de progreso regular, desde mi llegada hasta la grabación del disco, y la segunda, de mayor progreso aún, a partir de la grabación del disco, que fue muy importante. Para grabar, la orquesta tuvo que superarse mucho, cada músico tuvo que poner mucha atención en cada detalle.

—¿Puede decirse que esa superación se ha mantenido desde la grabación del disco?

—Definitivamente. La grabación se realizó entre diciembre de 1994 y enero de 1995, y el nivel no sólo se ha mantenido sino que ha mejorado. Otra cosa que ha influido en esto es que ahora hacemos importantes ensayos seccionales, cada seis o siete semanas, para preparar los programas que siguen. En estos ensayos, por ejemplo, hacemos que las cuerdas trabajen los seccionales con los concertinos de importantes orquestas europeas. Este fue el caso de León Spierer, quien fue concertino de la Filarmónica de Berlín, y con el violinista ruso Alexander Treger, de la Filarmónica de Los Ángeles, y pronto va a venir Andrés Cárdenes, de la Sinfónica de Pittsburgh. Estos músicos aportan un estímulo tremendo a la orquesta, por sus consejos, su experiencia internacional. Además, hemos tenido a músicos como Julio Brieseño, un fantástico trombonista que trabaja mucho con los metales de la orquesta, el oboista Emmanuel Abbuhl, a quien conozco muy bien porque es primer oboe de la Orquesta Sinfónica de Basilea, la orquesta con la que grabo en Europa. Hace poco vino a dar un concierto en Guadalajara y lo invité a pasar unos días aquí. Así, aprovechamos la presencia de algunos de los solistas que vienen a tocar con la orquesta. El clarinetista Michael Collins dio algunas clases maestras, y el año que viene vamos a hacer lo mismo con el cornista Roman Vlatkovic y con el clarinetista catalán Joan Enric Lluna. Todas estas gentes aportan mucho, no sólo con su presencia como solistas sino con su trabajo con la orquesta, y con esto logramos que ninguna semana de trabajo de la orquesta sea igual a la anterior, y esto es muy importante, romper la rutina de la orquesta, hacer que cada mes, por lo menos, los músicos de la orquesta tengan un evento interno que esperan con interés.

—¿Cuál es su opinión crítica sobre el disco que recién grabó con la OFUNAM?

—Para la orquesta fue importantísimo grabar este disco. Mi opinión... es difícil dar una opinión sobre un trabajo que hice así. Cuando escucho el disco en un día en que estoy de buen humor, lo oigo distinto que cuando estoy de malas. Hay días en que el disco me entusiasma mucho, y hay días en que oigo todo lo que pudo ser mejor, porque siempre las cosas pueden ser mejor. Soy muy mal juez de mi trabajo, pero sí se que la orquesta y yo mismo hemos hecho nuestro mejor esfuerzo en este disco. El juicio sobre la calidad del disco, lo dejo en manos del público y de los críticos. Este disco me parece muy importante para la orquesta y también para la música.



Ronald Zollman. Foto de Bernardo Arcos.

sica en México. Cuando tuve la idea de hacer este disco, el dinero para ello no existía, y yo lo busqué, y lo encontré con el Patronato, que no había trabajado con la orquesta en mucho tiempo. Los convencí de la importancia de hacer este disco y ahora están muy contentos de haber participado en el proyecto. Y no era poco dinero, se trataba de cien mil dólares, y el Patronato lo obtuvo con la rapidez necesaria para llevar a cabo el proyecto a corto plazo. Creo que la importancia de este proyecto va más allá de tener una tarjeta de presentación para la orquesta; hoy en día, una orquesta existe en la medida en que graba, pero también veo esta inversión como una especie de beca para cada músico de la orquesta, porque el nivel de estudio durante la preparación del disco subió mucho, y esto es un resultado práctico del proyecto. Ahora tenemos ya el plan de grabar otro disco, pero la programación todavía no está definida. Además de la importancia de haber grabado ya un disco, me parece importante que sigamos grabando, tanto por la dinámica de la orquesta ante el público como por el progreso interno de la OFUNAM.

—¿Cuál es la orientación que ha dado usted a la programación de la OFUNAM?

—Siempre trato de tener un hilo conductor en cada temporada. En esta temporada, el hilo conductor fue *Las mil y una facetas de la transcripción*, y la temporada que viene será *Música y literatura*. Trataremos de enfocarnos en música que tiene inspiración literaria, pero no expresada a través de la palabra. Vamos a hacer muy pocos ciclos vocales; los hay, pero este no es el objetivo de la temporada. Más bien se trata de obras como la *Sheherezada* de Rimski-Korsakov o el *Don Quijote* de Strauss, que son obras puramente orquestales. Esta idea del hilo conductor me ayuda a unificar un poco los programas, aunque no se trata de tocar solamente música inspirada en literatura, sino de combinar estas obras con otro tipo de composiciones, los grandes conciertos, etc. Otra cosa que me parece muy importante es mezclar obras muy conocidas con obras desconocidas, y tocar bastante música mexicana.

—Eso puede ser riesgoso. Nuestro público está acostumbrado a oír siempre lo mismo, y en cuanto una orquesta les ofrece algo nuevo, se aparta de la sala de conciertos. ¿Qué perspectivas tiene la OFUNAM a este respecto?

—La verdad es que nosotros tocamos todas esas obras famosas de repertorio, pero también tocamos a Lutoslawski, y las seis sinfonías parisinas de Haydn, la Sinfonía de Requiem de Britten, por citar sólo algunas, y el público ha aumentado. Lo increíble que nos ha sucedido es que por tocar programas más difíciles y menos complacientes, con solistas y directores de buen nivel, el público está confiando en nosotros. La curva normal de venta de abonos para la OFUNAM era que, a partir de los abonados del segmento de otoño de la temporada, para el invierno teníamos una disminución del 20% y otro 20 o 25% en la primavera. Este año iniciamos el



Zollman y la OFUNAM. Foto de Lorena Alcaraz y Bernardo Arcos.

segmento de otoño con 30% más sobre el segmento anterior. De otoño a invierno subimos un 10%, aunque en primavera bajamos un poco otra vez. Sin embargo, esto quiere decir que para la temporada de primavera tenemos un 80% más de abonados que en la primavera del año pasado. Lo mejor es que la disminución de abonados fue compensado plenamente por la venta de boletos individuales, de modo que el nivel general de asistencia ha subido consistentemente. Por ejemplo, para el último fin de semana de la temporada, tenemos la sala totalmente llena. Sí, tocamos *Aranjuez*, y la Cuarta de Chaikovski, pero también un estreno mundial de Manuel de Elías, y la gente ha llenado la sala para los dos conciertos. Pero todavía no me parece suficiente. Tenemos una ciudad de 22 millones de habitantes, con un público potencial de cuatro millones, más o menos, y deberíamos poder llenar siempre las tres grandes salas de concierto de la ciudad al mismo tiempo. Aquí, si tenemos un promedio de tres mil asistentes cada fin de semana, deberíamos llegar a cuatro mil. Tenemos que mejorar esto, a través de mejor publicidad, a través de hacer mejor música, y a través de que la gente se entere de que la OFUNAM va mejor cada vez.

—¿Qué planes específicos hay para que la asistencia del público a los conciertos de la OFUNAM siga en aumento?

—Vamos a seguir con algo que ya iniciamos este año, los ensayos públicos de los sábados. Son ensayos generales, pero no queremos hacer de ellos falsos conciertos, sino ensayar de verdad, para que la gente vea y oiga el trabajo de laboratorio del director de orquesta. Después del ensayo público, nos juntamos con el público presente y tenemos una conversación sobre el programa, sobre la orquesta; nos acompaña el solista de esa semana y el director en turno. Eso motiva mucho a la gente que se toma el trabajo de venir a la sala un sábado por la mañana. Otra idea que tenemos es la de formar el grupo de Amigos de la OFUNAM, una idea que viene del Patronato. Se tratará de un grupo mucho mayor que el propio Patronato, con muchas categorías, y les vamos a ofrecer muchas cosas a cambio de su participación: presencia en los ensayos, conferencias, encuentros con los solistas, discos, diálogos con el director de la orquesta. A través de todo ello, esperamos que los Amigos de la OFUNAM nos ayuden con la promoción de la orquesta y sus conciertos. El año próximo también vamos a hacer conciertos para los universitarios, los viernes a las seis de la tarde, en los que tocaremos la obertura y la sinfonía del concierto de ese fin de semana, sin la obra con solista. Serán conciertos muy breves y muy baratos, accesibles sólo a la comunidad universitaria, estudiantes, maestros, trabajadores. Esto es importante, porque si bien el público creció, no creció en la misma proporción entre los universitarios como entre el público general, y si somos la orquesta universitaria, debemos trabajar mucho sobre esto. Es muy claro: el contacto con el público es algo que hay que trabajar todo el tiempo, porque si uno no lo hace, otro lo trabaja, y se lo lleva. Y así tiene que ser, una sana competencia para ganarse al público.

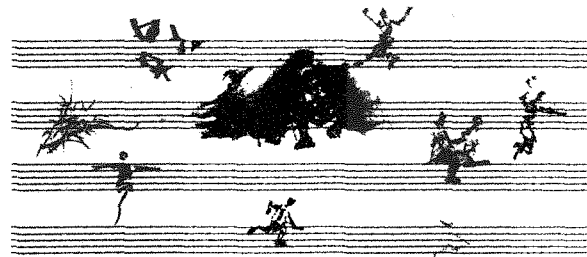
—¿Cuáles son en su opinión las virtudes de la OFUNAM, y cuáles los aspectos por mejorar?

—Hoy los músicos se escuchan más que antes y por eso tocan mejor; cada músico está oyendo lo que hace el compañero y a partir de esto el progreso ha sido notable. Todo pasa por los oídos, y si el músico tiene buenos oídos, oídos vigilantes y atentos, todo va a mejor. Pero tienen que ser oídos críticos, porque si los oídos sólo alaban al músico y nunca lo critican, esto no sirve para nada. El asunto está en que la orquesta escuche cada vez mejor, que cada músico escuche con más atención lo que están haciendo los demás.

—¿Cuáles son sus planes en otros ámbitos más allá de la OFUNAM?

—La OFUNAM representa para mí más o menos el 50% de mi trabajo. Aparte de esto, viajo mucho por Europa. El año que viene voy a Inglaterra, a España, a Escandinavia, a Suiza y a Bélgica, donde tendré trabajo durante unas catorce semanas. En Bélgica dirijo principalmente a la Orquesta de Lieja, a la que he dirigido cada año durante veinte años.

## UNA INVESTIGACIÓN POLICIAL SOBRE LA CUCARACHA



ANTONIO ALATORRE

El 16 de enero de 1918, el ministro de Relaciones Exteriores de España le transmitió al director general de Seguridad una queja del embajador de México en Madrid y le pidió que se ocupara del asunto. La respuesta está fechada, ejemplarmente, el día siguiente, y dice así:

(Membrete:) El Director General de Seguridad. Particular.  
Excmo. Sr. Vizconde de Matamala.

Mi querido Jefe y amigo: como consecuencia del telegrama de V. E., fecha de ayer, en el que manifiesta que el Sr. Ministro de Estado le significa que el Excmo. Sr. Ministro de México en España se ha lamentado de que en el teatro o salón titulado "Pompeya", situado en la calle de la Aduana de esta Corte, se permita cantar un couplet titulado *La Cucaracha*, injurioso para el Presidente de la República de México, he de manifestar a V. E. que de las indagaciones practicadas resulta:

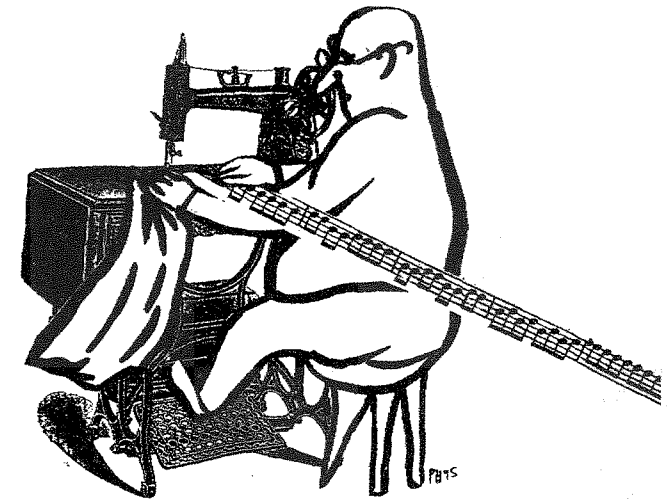
Que el bar o salón "Pompeya" no se encuentra en la calle de la Aduana y sí en la de Hita núm. 4; que el couplet a que se alude es originario de México, y que de allí lo importó hará ya tres años una bailarina llamada Avelina García; que dicho couplet se ha cantado últimamente en "Chantecler", situado en la plaza del Carmen, y en el "Eden Concert", sito en la calle de la Aduana No. 4, por las artistas conocidas por "Bella Flori" y por varias más que han trabajado en Barcelona, y por otra llamada "Lina de Lascar" que actualmente trabaja en Almería.

La letra de dichos couplets es la que se expresa en la nota adjunta.

Tiene mucho gusto en reiterarse de V. E. siempre afmo. amigo s. s. q. b. s. m.  
(Firma ilegible.)  
17/1/918.

Mi amigo José Amor y Vázquez, el gran hispanoamericanista de Brown University, me mandó hace poco, como "curiosidad", una copia de este documento. Y sí que es curioso, por su riqueza de detalles. Todo el mundo sabe que *La Cucaracha* llegó a ser en esos años, y aun después, un auténtico *hit* mundial, pero lo bonito de la carta del jefe de policía es la enumeración de cupletistas que no en un "salón", sino en tres, insultaban impunemente al presidente Carranza al son irresistible de *La Cucaracha* y en medio del regocijado aplauso de la concurrencia (¡con lo ruidosos que son los españoles!). Nos quedamos sin saber qué decían los couplets copiados "en la nota adjunta", o sea en una hoja aparte, pero bien podemos conjeturar que no eran sino coplas que se cantaban en México.

(A propósito de canciones populares: he descubierto que el autor de la melodía de *La Golondrina*, la de las despedidas, es nada menos que Giuseppe Verdi, obertura de *Uberto conte di San Bonifazio*. Pero no me ruborizaría si los conocedores, capitaneados por Eduardo Lizalde, me dijeran que he descubierto el Mediterráneo.)



Viñeta de  
Pablo  
Helguera.

## JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS: LA BÚSQUEDA DE LO IRREMPLAZABLE



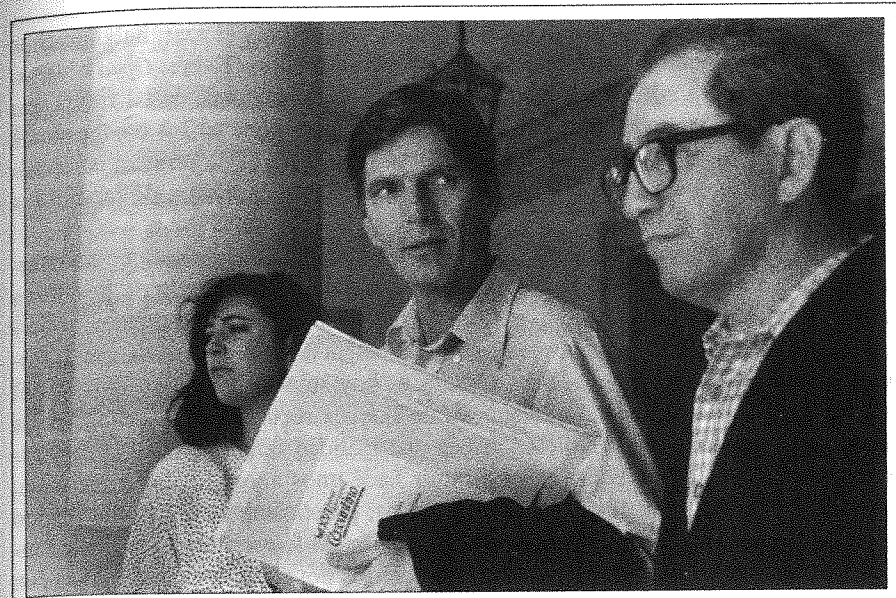
LUIS JAIME CORTEZ

Para mí la composición es una especie de lujo personal,  
porque usted no tiene la impresión de que  
alguien necesite lo que está haciendo.  
Nadie espera lo que usted escribe.  
*Joaquín Gutiérrez Heras*

Entre burlas veras, como diría don Alfonso Reyes, he preguntado a muchos compositores cómo definirían su propia música, o dicho de otra forma, cómo describirían el lenguaje con el que la han creado. El desconcierto ha sido el marco de todas las respuestas, como si la pregunta estuviera fuera de lugar, como si se tratase de algo obvio que en una segunda mirada se revela como arduo y complejo. Confieso que yo mismo he sido víctima de esa pregunta y que en el primer momento no he sabido muy bien qué contestar. Uno se encuentra ante dos posibilidades: o la pregunta es muy inocente, y entonces no hay manera de que podamos explicarnos, o la pregunta es muy intencionada y precisa, y entonces tampoco hay manera de que podamos explicarnos. Quiero decir: lo hacemos, pero con la sensación íntima de que nos faltó decir algo fundamental.

He hecho el experimento de la pregunta con diversos tipos de autor: el extrovertido, el tímido, el seguro de sí mismo pero reservado, el inseguro de sí mismo pero elocuente, el profesional más allá de las preguntas, el inspirado, el mordaz, el didáctico, el filosófico, etc. Es evidente que el desconcierto de que hablé antes no se manifiesta siempre de manera directa: se esconde a veces en la seguridad de un actor que ha aprendido muy bien su papel.

Pero creo que en todas las respuestas, no importa su tono, se registra un hecho



Tres generaciones de músicos mexicanos: Gabriela Ortiz (1964), Mario Lavista (1943) y Joaquín Gutiérrez Heras (1927). Foto de Walter Corona Best.

fundamental: la música contemporánea, entendida ésta como la escrita en la última década del milenio, carece de una dirección única, carece de un punto común de referencia, carece del “no hay más ruta que la nuestra” con que se han sucedido muchos de los más importantes movimientos musicales de nuestro siglo.

Es esta, a mi juicio, una novedad, una manera de ser nueva de la música actual. No ocurría lo mismo en la época del serialismo integral, por ejemplo, allá por los años cincuenta, cuando cualquier compositor no adherido a los principios de la técnica serial y de la estética a que dio lugar era tenido por anacrónico y reaccionario. En ese momento la pregunta sobre la definición del lenguaje con que trabajaba un compositor era una redundancia. Y lo mismo ocurría con la plena irrupción de la vanguardia, a partir de los sesenta. La escritura aleatoria, los *happenings*, la electroacústica, la experimentación a toda costa, estaban regulados, paradójicamente, por principios inviolables, quizá no escritos pero siempre cumplidos al pie de la letra. Algunos de ellos: el compositor no debe ser expresivo, la música es sólo música, y cualquier desliz lírico sólo es comprensible como un comentario irónico y fugaz. El azar debe ser consustancial a la música: esto fue llevado a tal extremo que desapareció el concepto mismo de obra, en el sentido de objeto terminado, y en cada ejecución la *obra* era distinta: cada ejecución era una recomposición en la que

había al menos tres elementos: el compositor, el intérprete, y el azar; hubo muchos libros que reflexionaron sobre este fenómeno (recuerdo uno célebre: *Obra abierta*, de Umberto Eco). Cada obra debía romper con todo lo anterior, de tal forma que ese desenvolvimiento, por llamarlo así, que puede percibirse en los compositores del pasado, en cuya obra hay un hilo conductor que lleva de la primera composición a la última en un proceso orgánico, era impensable: la noción de ruptura era una clave estratégica.

Los compositores actuales somos los herederos de esas búsquedas que transformaron radicalmente tanto el pensamiento musical como la materia de la música misma. La distancia entre el ruido y la música ha desaparecido (y sin embargo hay ruidos que siguen siendo solamente ruidos). La paleta de doce tonos con que contaba el compositor hace todavía unas décadas es hoy solamente una posibilidad. El lirismo ha sido recuperado. La búsqueda de nuevos recursos, impensables hasta ahora, en los instrumentos tradicionales es una realidad fascinante que la más extrema experimentación apenas dejaba intuir hace unos años. La electroacústica, apoyada en las computadoras, permite inventar, prácticamente, cualquier sonido posible: el límite es la imaginación. La renovación de la escritura hace pensar incluso en la invención de lenguajes, algo que ciertos novelistas y poetas verían con envidia fulminante.

El compositor actual, quizá más que en ningún otro momento en la historia de la música, tiene a su disposición un verdadero universo de posibilidades y recursos: puede elegir cualquier camino. Cualquier vía es transitable. Cualquier elección es válida en principio.

Todo ello junto, sin embargo, no puede menos que dar vértigo. ¿Cómo orientarse en ese laberinto en el cual cualquier paso es posible, ciertamente, pero en que, por lo mismo, todo movimiento puede ser un paso en falso? Y esa gran diversidad ¿es signo de una vitalidad propiciatoria o de una decadencia sutil?

Nunca había sido tan aterrador enfrentarse con la página en blanco, que ahora es una verdadera página en blanco, pues ni los pentagramas son ya una elección segura: esos cinco caminos pueden no conducir a ninguna parte.

¿De qué depende entonces una buena obra? Cualquier fórmula conduce al absurdo. Sin embargo, y tomadas con prudencia, me atrevo a desmenuzar algunas ideas, que deben verse simplemente como ese sostén personal que me sirve tanto para orientarme en mi trabajo de compositor como en mi natural vida de melómano, es decir, de oyente.

Primero, coherencia. Cada obra debe inventar sus propias reglas de juego. Un discurso sustentado en el enfrentamiento permanente de elementos disímiles puede ser un discurso coherente, tanto como otro que proceda según un orden evidente. La coherencia es esa fuerza que logra que la obra tenga un principio y un fin, que

POSTLUDIO

Calmó (♩ = c. 66) e *legato* Joaquín Gutiérrez Heras

Primera página del *Postludio* (1988), para orquesta de cuerdas.

la obra sea una, y no la sucesión de diminutas obras incomprensibles. Hay una obra de Cage llamada *4'33''* que es un ejemplo de coherencia: en ella sólo se marca el principio y el fin. La coherencia es esa fuerza que impide que una obra no tenga ni principio ni fin, que sea aleatoriedad pura.

Segundo, economía. Wagner sabía de eso: sus obras casi nunca podrían durar menos. Lo mismo ocurre con Webern.

Tercero, honestidad intelectual. Es algo abstracto, muy difícil de definir. Pero sucede, como cuando leemos un diario, que sabemos muy bien cuándo algo fue escrito por convicción íntima y cuándo fue escrito para ser leído por alguien.

Y por último, creo en la inspiración, es decir, en la poesía.

Por ello pienso hoy en Joaquín Gutiérrez Heras para iniciar: cumple cabalmente, a mi juicio, con todas estas pautas.

Nació en 1927. Pertenece a la generación inmediatamente posterior al movimiento nacionalista, que da sus primeras aportaciones alrededor de 1950.

La generación a la que pertenece no surgió directamente de la escuela de Chávez, y su relación con ella no está exenta de un cierto distanciamiento crítico del nacionalismo, pero aun así Chávez fue para ellos una figura central. *Yo creo que*

Chávez creó ciertas posibilidades en la música mexicana que para todos han sido muy importantes, dice Gutiérrez Heras. Ciertas armonías, cierta forma de concebir la música. Yo creo que en cierto sentido incluso Revueltas casi no hubiera sido posible sin Chávez. Aunque, grosso modo, prefiero la música de Revueltas...

Estudió arquitectura. Descubrió la música, dice, con la película *Fantasia* de Walt Disney. Con esos antecedentes decidió en 1949 escribir un *Divertimento* para piano y orquesta que mandó a un concurso. El primer premio fue declarado desierto; el segundo fue otorgado conjuntamente a José Pablo Moncayo, quien para entonces había compuesto, entre muchas otras cosas, el *Huapango*; y a Joaquín Gutiérrez Heras: *no le debe haber caído nada bien que un estudiante de arquitectura sacara un segundo premio igual que él... Cuando la iba a estrenar (él la dirigió) vio la partitura conmigo y me dijo "aquí yo no seguiría con el cuarteto solo, aquí yo metería toda la cuerda", y luego en el tercer movimiento me hizo otras observaciones. Me pareció muy noble de su parte darme esos consejos, que yo seguí; me parecieron consejos buenísimos.*

El *Divertimento* es ya una obra sólida, que fue sometida años después a rigurosa revisión. Eso hace Gutiérrez Heras con todas sus obras: las revisa infatigablemente, las depura, las lima hasta dejarlas mondas y exactas. No hay en ellas zonas flácidas, prescindibles. Tiene el pudor de la exactitud.

Usa la goma con un frenesí deleitoso; sabe que al final, si algo queda, surgirá lo irremplazable. Si quitara algo más, la obra se derrumba.

No quiere sorprendernos, no piensa siquiera en nosotros: está demasiado ocupado en la música para tomarnos en cuenta.

Es radical, sutilmente. Por ejemplo: si para Mario Lavista la expresión es contención, para Gutiérrez Heras es sustracción. *Pronto aprendí que Mozart es el compositor más económico. Todo en él es exacto. Por lo contrario y aunque lo admiro por ciertos pasajes de sus obras, Wagner me parece un compositor muy despilfarrado.*

Su obra, por ello, es breve. Pasan a veces muchos años antes de que considere terminado un trabajo. Se distingue por lo poco que escribe. Y cada vez (lo dice pero demuestra lo contrario) escribe menos: *porque con los años crecen las exigencias... pero no crece el talento. Es decir, que hay cosas que yo veo que compositores jóvenes las hacen pues... encantados de hacerlas. Yo ya no las puedo hacer, me digo: ya estás grandecito para eso. Llega un momento en que es muy difícil ganarle unos compases al superego musical.*

Sin pretensiones de vanguardia y enfilada únicamente a la congruencia consigo misma de cada obra, la música de Gutiérrez Heras se mueve en dos ámbitos. Uno, decididamente diatónico, muestra una preferencia por el lenguaje modal, como la *Sonata simple*, compuesta en 1965 para una pareja de músicos aficionados amigos

suyos. El otro se mueve en un lenguaje casi atonal, emplea procedimientos aleatorios ocasionalmente y muestra también resabios primitivistas que lo acercan a la escuela nacionalista mexicana, pero sin folklorismo. Esto último puede observarse en el primer movimiento del *Trío de alientos* y en algunos pasajes de *Trópicos*.

Durante muchos años fue considerado por sus colegas como un mero aficionado, pues nunca se afilió a ninguna de las vanguardias: *desde el momento en que te fijas qué es lo que está haciendo el otro, ya no eres vanguardia*, decía. *En general, lo que yo he visto en México es que hemos seguido..., bueno no yo... pero en general, pues... los últimos gritos de la moda: en los cincuenta el dodecafonismo, y luego el serialismo integral y luego lo aleatorio y los gráficos. No sé cuántos compositores no hicieron gráficos en aquella época: quizá fui el único. Hasta tuvimos minimalistas.*

*Desde que decidí escribir música me dije: Voy a hacer lo mío sin preocuparme si puede pasar el examen del "contemporaneómetro".*

Su música fue considerada "menor", fácil, tradicional en el peor sentido. Pero en

The image shows a handwritten musical score for 'Divertimento para piano y orquesta' by Joaquín Gutiérrez Heras. The title is written in cursive at the top right. Below it, the tempo is marked 'I. Alegro (Al. c. 100)'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Oboe, Clarinetos (Clarinet), Fagotes (Bassoon), Cuernos (Horn), Trompas (Trumpet), Trombones (Trombone), Percusión (Percussion), Piano, Violines (Violin), Violas, Violoncellos (Violoncello), and Contrabajo (Contrabajo). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Primera página manuscrita del *Divertimento* para piano y orquesta.

los últimos años ha ocurrido el merecido resurgimiento. Ahora lo apreciamos precisamente porque nunca siguió modas, porque, contra todo, hizo siempre simplemente lo que se le pegó la gana: un rasgo de la más contundente modernidad.

Cuando estuvo de moda el serialismo (él estudiaba con Nadia Boulanger) hizo algunos ejercicios exploratorios: quería saber cómo le iba esa técnica al tono de su voz. Descubrió que se sentía incómodo. *No quise ser como esos compositores que escribían dodecafonismo y cumplían con las series pero escamoteándolas, como temerosos de que pudiera llegar un auditor a reclamarles: ¿qué hiciste con el 9? ¿y dónde está el 7?*

Su originalidad es verdadera, por eso no se nota fácilmente: Joaquín Gutiérrez Heras es, en la música mexicana contemporánea, un signo de lucidez. Tiene tres pinceladas del Padre Brown. Me lo sugiere su figura afectuosa e inofensiva, su mirada irónica y su inteligencia fulminante.

Parafraseando a Váleriy, podría decirse que para Gutiérrez Heras la música es una fiesta del intelecto. La palabra "fiesta" es importante.

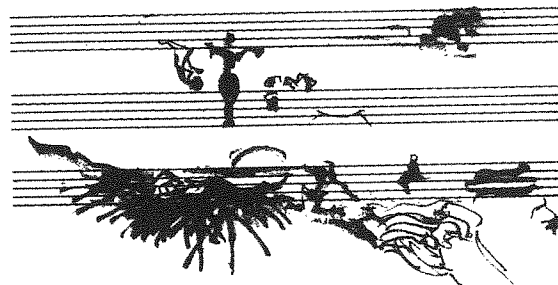
Es una especie de modelo inconfeso de muchos compositores jóvenes y no tan jóvenes que lo vemos como el crítico terrible, personaje capaz de lanzar el único rayo fulminante posible sobre nuestras obras. Un ejemplo: estrené hace algunos años una obra para fagot solo. Me sentía orgulloso por el trabajo de experimentación microintervalica que había llevado a cabo. Al terminar el concierto, Gutiérrez Heras se acerca a felicitarme y me dice: *Muy bien su obra, lo único que no entiendo es por qué si cuesta tanto trabajo afinar un fagot, usted se empeña en desafinarlo.*

El resurgimiento de su obra se debe en parte a las ideas sobre la música de esta última década, que el propio Gutiérrez Heras describe con su humor característico: *Vivimos hoy una situación mucho más sana. Los compositores ya hacen lo que se les da la gana sin preocuparse si están in o out. O dicho de otra forma, usted puede hacer lo que sea y de todas maneras está in.*

¿Cómo procede cuando compone, trabaja teniendo en mente alguna técnica específica o...? *Mire, yo me agarro de donde puedo. Creo que muchos compositores encontramos las ideas "jugando" en el piano. Pero una vez que ya usted comienza a trabajar en algo, pues como que ahí sí hay que ver qué es lo que está pidiendo lo que usted ya apuntó, ya casi como buscar el cabo suelto en una madeja que no se sabe cómo desmadejar hasta que se encuentra el hilo justo.*

Cada sonido lleva en sí su carga de silencio, y él lo sabe: nunca permite que aparezca un nuevo sonido antes de que el silencio del anterior haya agotado todas sus posibilidades. Esto le da a su obra una tensión suave, natural, como de un chorro de agua. Un chorro de agua sin más presión que su propio peso. O mejor: una fluidez como de mercurio.

## MARIANA VILLANUEVA (1964): CANTO OSCURO, PARA VIOLÍN SOLO (1992)



RICARDO MIRANDA

¿Quién como el propio artista para confundir sus creaciones con un espejo? Esta pregunta suele ocurrírseme cada vez que escucho alguna obra nueva, particularmente si sucede —como con Mariana Villanueva— que conozco a su autor y quiero hacer algún comentario sobre el asunto. Y es que aquel argumento de que las obras de arte reflejan la personalidad de sus creadores no me parece definitivo ni mucho menos, aunque reconozco que así sucede muchas veces e incluso que la personalidad de los autores puede ser una llave magnífica para aproximarse a su obra. Así pues, creo que al escuchar una obra nueva debe buscarse un cierto equilibrio entre la música misma y la imagen que se tenga de su autor. Quiero creer que al buscar ese balance, los comentarios serán un tanto más justos, aunque el proceso crítico en sí mismo no lo sea, pues siempre se corre el riesgo de que el compositor —por el simple hecho de serlo y de estar vivo— pueda refutar cualquier comentario. Más cuando —como insinuaba al principio de estas líneas— el artista suele confundir su obra con su propia imagen.

Sin embargo, creo que al reflexionar sobre Mariana Villanueva y su obra no corro ese riesgo. De hecho, lo primero que sorprende —para quien conoce a nuestra autora— es la contradicción que sus obras parecen revelar. Resulta que detrás de una personalidad sencilla, amable, tímida, nerviosa —recuérdese que persona significa máscara—, se esconde una mujer tremenda, capaz de conducirnos —como en ese *Canto oscuro* para violín— a través de un transcurrir sonoro lleno de fuerza, de sonoridades fuertes y angulosas y de pasajes obstinados —rítmica y acústicamente— que parecen ser característicos de su estilo. Pero hay también momentos sutiles donde la dualidad Mariana-compositora no logra engañarnos: ahí

a Monique Mead  
**Canto Oscuro**

( para las rosas negras )

para violín solo

"Never let go that fiery sadness called desire"

Patti Smith

Mariana Villanueva

1. *Violentamente Energico* ♩ = ca. 40



*Quasi ad libitum*

*poco accell.*

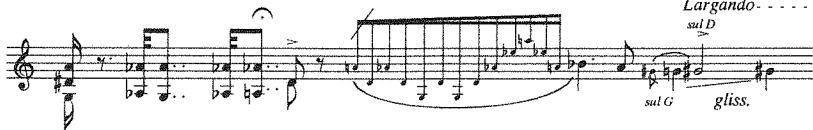


*A tempo*



*Largando*

*sul D*



2. *Estático. Poco meno mosso*

*sul tasto, non vibrato*



Serie D No. 87

D. R. © Ediciones Mexicanas de Música A. C. México 1994  
Avenida Juárez 18 - 206, 06050 México D. F.

sonará algún pasaje de lamento, allá algún fragmento que se antoja ingenuo, pues la autora no dudará en detener el correr de su obra para contagiarnos su fascinación con algún intervalo o simplemente con una sola nota.

Hay también en la música de Mariana Villanueva la presencia palpable de nuestro tiempo. Preocupa a nuestra autora la distancia que hoy nos separa de la naturaleza y creo que a ello se debe el que su música denote —como en el mismo *Canto obscuro* o en *Ritual* y *Anabacoa*, obras para orquesta— una patente nostalgia por lo arcaico. Quiere Mariana que escuchemos a la tierra, imagina —como lo han hecho otros de nuestros compositores encabezados por Revueltas— que las sonoridades intactas de las percusiones o la insistencia de las cuerdas nos despertarán, obligándonos a sacudir de nuestra vida cotidiana lo absurdo de su mecánica artificial.

Creo que la música de Mariana Villanueva no comparte la pasión de algunos contemporáneos nuestros por la novedad, ya sea en la búsqueda electro-acústica de nuevos sonidos, o en el afán de evitar —a veces de manera obsesiva y delirante— la vieja tonalidad de nuestra música. Ello significa que su lenguaje es entonces mucho más convencional que otros ya presentes con fuerza en nuestro repertorio. Tampoco parece que Mariana comparta esa búsqueda intelectual de un discurso que se deleita en sí mismo, generando obras largas, complicadas, de significativos alcances técnicos pero a veces poco orgánicas, obras donde las sensaciones o los sentimientos que generan están en clara desventaja frente a su maravilla intelectual. Quizás los trabajos de Mariana se sitúen en el lado opuesto, en un entorno donde con herramientas probadas y sin esa búsqueda *per se* de la novedad, su autora va desarrollando un oficio callado, sin pretensiones, bien trabajado y seguro de que la libertad —como alguna vez me dijo Jiménez Mabarak— sólo vale la pena cuando hay un marco que la contenga.

Pero no se confunda lo anterior con una actitud pasiva. Me parece que *Canto obscuro* para violín sólo demuestra con creces la exploración de formas y elementos que han sido poco trabajados por los nuestros. De entrada, los violinistas mexicanos —tan relegados por el repertorio nacional— pueden congratularse de contar con una nueva obra para su acervo, pero no sólo por la novedad, sino porque esta obra sabe explorar los recursos de dicho instrumento. *Canto obscuro* será una obra difícil de interpretar, pues requiere del ejecutante una técnica poco común y una capacidad de adaptación para circular entre sus distintas secciones, cada una con características anímicas diferentes. Por otra parte, *Canto obscuro* resuelve acertadamente uno de los problemas más comunes de nuestra música actual: la cohesión y el balance estructural cuando las obras no son pequeñas. Hay —me parece— un cuidadoso trabajo de desarrollo interválico que hace las veces de mortero en una estructura aparentemente difícil de levantar. Se trata de un esquema formal donde

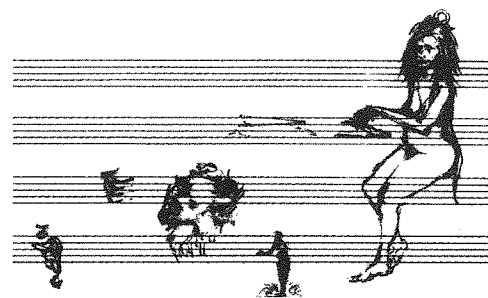
cada parte guarda entre sus figuras la semilla de la sección por venir: son los de Mariana desarrollos musicales cuidadosamente orgánicos.

Sería un absurdo pretender establecer aquí y ahora cualquier juicio crítico sobre una carrera que está lejos de considerarse terminada. Ya serán otros quienes apliquen a la música de Mariana en particular y la de nuestro tiempo en general ese proceso que por momentos parece obligado: hurgar en el baúl del pasado, sacar de él lo que parezca interesante y olvidarse del resto. Pienso que a nosotros —confrontados hoy con la obra de una compositora de nuestros días— sólo nos corresponde escuchar y en todo caso, preguntarnos si los sonidos que se nos proponen son los de nuestro tiempo. En lo personal, adelanto mi respuesta afirmativa, saludo con agrado la obra de una compositora que no obliga al crítico o musicólogo a referir su obra en términos de dislexia temporal —hacia atrás o hacia el futuro— y espero con interés y entusiasmo sus próximas partituras.

San Jerónimo, julio de 1995.



## LA MÚSICA: UNA PUERTA ABIERTA AL MISTERIO



MARIANA VILLANUEVA

Ellegí el tema del misterio en la música como presentación de mi trabajo como compositora —y a pesar de su dificultad—, porque ha sido la búsqueda de lo misterioso el motor principal de mi actividad artística. Desde niña el mundo me ha parecido dividido en dos: lo conocido y lo desconocido. Este último me es mucho más atractivo, tal vez por estar fuera de mi alcance, tal vez por sentirlo como una promesa abierta a algo, o tal vez por que lo misterioso tiene un cierto encanto poético, y porque todo lo bello que conozco participa de alguna manera de este encanto. De las actividades que he realizado en mi vida, es el arte el que más me ha acercado a descubrir el sentido misterioso que tienen las cosas, ya sea a través de la contemplación de alguna obra o a través de la creación.

Y de todas las artes, es la música la que encuentro mas extraña e incomprensible. Sin embargo fue una llamada de la vida —por lo menos así la sentí yo—, la que me impulsó a buscar la música como profesión, como modo de vida.

Yo creo que la existencia de una persona está diseñada de acuerdo a ciertas vicencias que son como llamadas que nos fuerzan a seguir un determinado camino. Esta llamada que menciono ocurrió cuando yo era niña, yendo con unas amigas, de regreso de Cuernavaca a México, por el camino viejo. Siempre me ha gustado ver los paisajes en la carretera, y por eso pedía ir siempre atrás junto a la ventana. Así iba viendo cambiar constantemente los campos, las barrancas y las nubes. Admirando el paisaje, sentí como si me hubieran destapado los oídos, y escuchaba a la naturaleza cantar. Fueron apenas unos instantes, que guardo como preciosos; nunca se han vuelto a repetir, pero permanecen intactos en mi memoria, y desde entonces, he tratado de recrearlos, de revivirlos. Así respondí a tal llamada.

Desafortunadamente, a pesar de mis esfuerzos, jamás he podido ni remotamente recobrar esos sonidos, ni he vuelto a tener una experiencia de tal naturaleza, pero la vida siempre compensa, y de tanto buscar, he encontrado otras cosas, otras Marianas por ejemplo, que van saliendo en cada pieza que escribo, y que a veces me sorprenden, pues descubren algo de mí que yo no conocía. En mi búsqueda aprendí a sentir la música como un hilo invisible que une recuerdos del pasado con momentos del presente, y que me reúne, a través del escuchar, con mis semejantes.

La música liga y religa todo, y me ha hecho pensar que tal vez, después de todo, nosotros no somos los seres separados, independientes y autosuficientes que creemos ser, sino que nuestra esencia en la misma esencia de todas las cosas vivas, y lo que hagamos o dejemos de hacer por ellas, en realidad lo estamos haciendo o dejando de hacer por nosotros.

Así que esta búsqueda ha tenido sus premios. Y me conformo. Y me conformo sobre todo porque pienso que tal vez todos estos descubrimientos son promesas de un reencuentro con aquellos momentos. No lo sé. Lo curioso del caso es que siento que para que surgiera en mí ese milagroso estado, tenía que haber algo quieto en mí. Tenía que haber silencio.

Sólo así he podido escuchar. De hecho, el silencio acompaña aquellos momentos de mi existencia que me son tan profundamente significativos.

¿Qué hace uno frente a la muerte de un ser querido, frente al enamoramiento, frente al misterio?... Siempre hay un silencio que antecede y sucede estos momentos, pues al final, todos ellos sólo se pueden vivir y sentir en silencio, y a nosotros los artistas, apenas nos queda tratar de acercarnos un poquito a ellos a través de nuestro arte, ya sea transmitiéndolos, purgándolos, asimilándolos o ejecutándolos. Somos traductores de segunda mano, pues las vivencias en sí no se expresan. Se viven y ya. Es un trabajo duro y algo extraño tratar de expresar lo inexpresable, es un desafío a nuestras capacidades, pero los seres humanos somos curiosos, mientras más difícil es algo, más nos atrae.

Ahora bien, ¿qué cosa más cercana al silencio que la música, a veces ella misma tan llena de silencios? Dejarse llevar por ésta a través de la búsqueda de sus sonidos, escuchando su ausencia y su presencia, nos puede llevar a un umbral, más allá del cual está esa fuerza poderosa y gloriosa, cuya magnitud, tan difícil de percibir, a veces nos deslumbra con su contundencia, y cuyo poder da vida y orden al mundo que nos rodea. A nosotros sólo nos queda tratar de acercarnos a ella. Y cuando esto no funciona, cuando no es suficiente, siempre estará el silencio, como última pregunta. O como última respuesta.

Cuernavaca, Morelos, a 18 de septiembre de 1995.

## JOHN FORSMAN



FERNANDO ÁLVAREZ DEL CASTILLO

Dentro de las distintas formas modernas de composición, la diversidad es la constante: estilos o escuelas que acuden a principios rítmicos expresivos como los explotados por Orff; el juego de gran audacia entre armónicos y melódicos que priva en las composiciones de Shostakovich; las últimas conclusiones en la música serial y aleatoria que finalmente agota Stockhausen; el desarrollo de una escuela minimalista que sólo será un puente con lo que habrá de venir. Todas, corrientes musicales que surgen como respuesta a exigencias técnicas y científicas y por ello sometidas al devenir del tiempo y a los modelos que en general el arte impone a las nuevas creaciones. Sin embargo, es oportuno reparar en el fenómeno del nacionalismo que una vez manifestado (aunque de hecho es tan antiguo como la conciencia misma, entendida ésta en el sentido de la capacidad de organizar las ideas) jamás ha dejado de tomar parte en la fuerza creadora.

Resulta pues imposible para un compositor enajenarse a las dotes que emanan de su propio yo, originadas en sus primeras influencias y experiencias y que resultan ser en última instancia el verdadero nacionalismo, pues estas quedan grabadas en el íntimo recuerdo personal y más particularmente si esas experiencias son artísticas o espirituales, si es que cabe alguna diferencia.

Los modelos que cada nación adopta y explota con base en su historia, lenguaje, costumbres, geografía, religión y arte acompañan a sus hijos durante toda su vida, fenómeno que ya es intrínseco en el estudio y la práctica de cualquier campo intelectual, de tal manera que el arte, como lenguaje, a la vez que receptor, es también y simultáneamente un traductor de todos estos elementos que, combinados, forman en consecuencia el código personal de cada individuo para descifrar sus experien-

Gerda Gustafson gewidmet  
**Sonatina divertante**

1.

Flöte *Allegretto moderato*

Klavier *p* *cresc.* *mf* *trill.*

*ten. molto* *a tempo*

*p* *poco allargando* *mf*

Bärenreiter - Ausgabe 3301

Copyright 1955 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

Primera página de la *Sonatina divertante* para flauta y piano de John Forsman.

cias. Ese nacionalismo rompe fronteras cuando los puntos de contacto entre una nación y otra son semejantes o, finalmente, siempre que el sentimiento expresado como el experimentado acudan en paralelo y conmuevan con fuerzas semejantes.

Sincretismo que confunde entre lo personal o propio con lo general y establecido para destilar por sí mismo la visión particular del entorno de cada artista y que habrá de aflorar según la forma que cada quien ha escogido, ya sea como compositor, intérprete u oyente. Para ello los modelos de composición y en consecuencia de ejecución, como la capacitación para comprender, necesitan actualizarse dentro de una filosofía musical moderna que exponga, con un lenguaje más universal, inquietudes nuevas y más particulares. Prueba de esto nos da el compositor finlandés John Väino Forsman, quien acertó en el manejo de la técnica para explotar sus inquietudes espirituales.

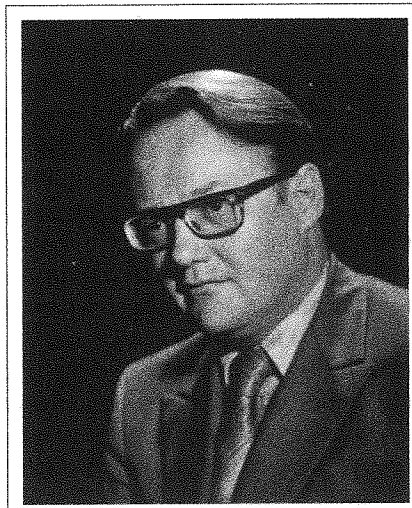
Nacido en 1924 en Hameenlinna, la misma ciudad donde Jean Sibelius vio la luz, recibió las primeras influencias musicales de su padre y sus hermanos, que lo movieron a componer desde los 10 años.

A raíz de sus estudios de notación musical e instrumentación orquestal, realizados en la Academia Real de Música de Estocolmo y en el Conservatorio Real de Dinamarca, incursionó en la crítica musical, actividad que le permite ser analítico y jerárquico, para sumar a su experiencia artística aquellas corrientes que encuentra favorables.

Su *Serenata* y *Sonidos en la noche*, dedicada a Margarita Arzac, y que ha interpretado el pianista mexicano Manuel de la Flor, son piezas que se debaten entre un impresionismo y un modernismo que obedece a un juego rítmico casi jazzístico.

La estrecha amistad y el largo período epistolar que mantuvo con Sibelius lo guiaron y defendieron intelectualmente de los embates y conatos artísticos que abortaban por las guerras. Sin embargo, el estilo nacional finlandés se consumió gracias a la profunda actividad intelectual de Sibelius, que creó una música más universal y desde entonces identificada y reconocida en todo el mundo.

Además de su actividad periodística, Forsman extendió sus estudios a los campos de la psicología y la ética, publicando más tarde ensayos sobre ambas regiones



John Forsman.

de la conciencia en la prensa escandinava y difundiéndolos a través de la Radio de Copenhague.

Su Sonatina para flauta y piano en tres movimientos es más bien un tríptico coloquial de singular belleza e introspección desarrollado dentro de comprendidos contrastes armónicos. El primer movimiento, o mejor dicho, la primera imagen, cohabita entre un respetuoso acompañamiento para la flauta de parte del piano y un armonioso juego tonal altamente evocativo. La segunda imagen, un sereno pasaje contemplativo, a pesar de ser breve puente entre dos columnas, alcanza unidad temática y fuerza en su contenido, que cede su paso a un rítmico y dinámico diálogo en la tercera imagen, en que las partes sólo alcanzan por estar en cabal acuerdo. Cada uno de los movimientos es autosuficiente y logra por sí mismo una integridad de objetivos temáticos, partiendo inobjetablemente de principios impresionistas con base en un sabio esquema conservador.

Además de las influencias propias que cada artista filtra de su realidad, actúan en Forsman las enseñanzas y los consejos de músicos como Arthur Honegger, Nadia Boulanger, Paul Hindemith y Walter Gieseking, quien comentara alguna vez respecto de la música del compositor finlandés: "En pocas ocasiones he visto trabajos de tan prometedora originalidad".

Sus obras, publicadas por las más importantes casas editoras de Europa, suman más de treinta, entre las que se incluyen notables cursos de enseñanza musical para niños.

Las incursiones del maestro Forsman en la radio son numerosas, ya sea difundiendo sus propias composiciones o colaborando en programas que tratan las corrientes psicológicas y filosóficas modernas, como las representadas por Karen Horney y Eric Fromm.

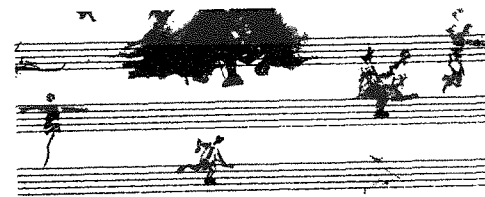
Ha recibido reconocimientos y premios por parte de diversas instituciones, entre las que se cuentan la Fundación Commonwealth de Nueva York; la Huntington Hartford, de California; la Sociedad Hugo Britner, de Viena, y en 1956 obtuvo el segundo lugar en el Concurso de composición organizado por la Academia Chigiana de Siena, por mencionar sólo algunos.

Radicado en México desde hace muchos años, John Forsman ha dicho que por voluntad propia vive alejado del medio artístico; prefiere la vida sencilla e íntima que le permite recorrer y conocer la provincia mexicana y su gente, impregnarse y aprender de ella, asimilar sus costumbres y su medio. Como Huxley, ha encontrado música al colorido del paisaje mexicano; inspirado en él, su *Canto sinfónico* es la primera composición escrita en México y editada en Leipzig. Acerca de su obra el compositor ha expresado: "En mi música hay disonancias como en la música dodecafónica, pero a diferencia de ésta, las disonancias están relacionadas entre sí, de modo que resultan una nueva disonancia, origen de una nueva tonalidad disonante, pero funcional".

A menudo somos testigos de lo que un paisaje, como motivo de inspiración, puede impactar al artista, pero hay veces en que la obra misma aporta un significado que no sólo ayuda a comprender el paisaje, sino que forma ya parte de él, que entra por los sentidos ahora diluido, de tal manera que cuando recordemos el motivo, nuestra sensación sea completa, logrando una integración total y recíproca entre el origen y su resultado.

El *Canto Sinfónico* de Forsman, constituido como una suite en dos movimientos, se inicia evocando con emotiva belleza translúcidos paisajes boscosos y serenos, donde todo es alto; con rítmicas secuencias comunica una fuerza afectiva que puede ser el puente entre los abismos de la conciencia con su realidad, traducida en un ansia sentimental que desemboca en una ternura casi inocente. El segundo movimiento, un adagio de mucha precisión, exige notable personalidad y gran individualidad de cada una de las familias de la orquesta, que se comportan como un monolito; con aparente frialdad, la obra revela calidez emotiva donde la rítmica y la excelente orquestación, a veces con recursos coreográficos, explota al sentimiento. Toda la composición se encuentra recubierta de un silencio casi místico.

De todas las experiencias musicales proporcionadas por Forsman a sus intérpretes y oyentes se desprenden varias constantes; pero quizá la cualidad que más lo distingue es su amor por la paz, entendida no sólo como rechazo de la contienda entre naciones, sino a partir de un concepto más amplio: el desprecio a todo aquello que significa destrucción, interna o externa, característica de la civilización moderna que voluntaria o involuntariamente practica a diario, haciendo a la naturaleza su víctima más afectada; por ello se puede contemplar la obra de Forsman como un himno a la naturaleza.





# TRES CARTAS A JOHN FORSMAN

Traducción de Maritza y Sairi Forsman

Järvenpää, 12, diciembre, 1955.

Sr. John Väino Forsman:

Por falta de tiempo, hasta ahora he tenido oportunidad de estudiar sus sonatas y espero que no sea demasiado tarde para confirmar que las encuentro escritas con gran devoción y talento.

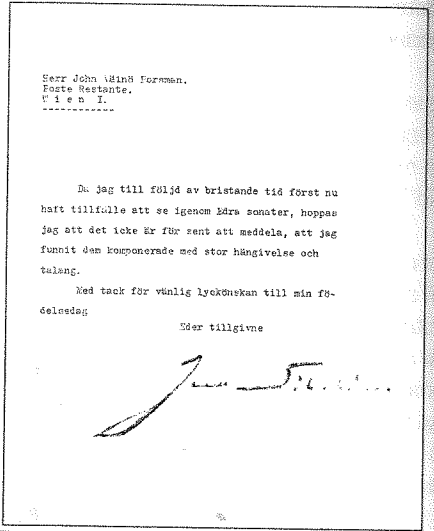
Gracias por sus felicitaciones de cumpleaños.<sup>1</sup>

Su devoto,

Jean Sibelius

<sup>1</sup> El 8 de diciembre de 1955, Sibelius (1865-1957) había cumplido 90 años. (Nota de la redacción de *Pauta*).

Facsímil de una carta de Jean Sibelius.



(Sin fecha)

Mi querido John Forsman:

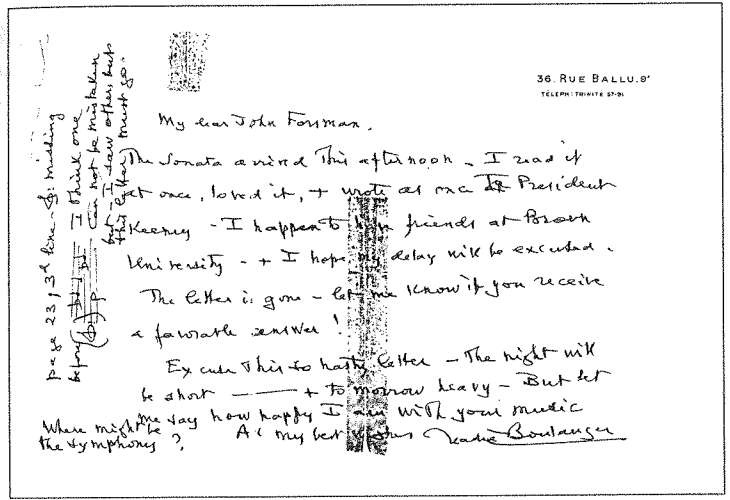
La sonata llegó esta tarde.— La oí de inmediato, me encantó, escribí de inmediato al Presidente Keeney.— Resulta que tengo amigos en la Universidad de Brown.— Espero que disculpes mi retraso.

La carta ha sido enviada —avísame si recibes una respuesta favorable.

Disculpa esta carta apresurada —La noche será corta— y mañana un día pesado —Pero déjame expresarte lo feliz que soy con tu música.

Todos mis mejores deseos,

Nadia Boulanger



Facsímil de una carta de Nadia Boulanger.

Octubre 27, 1955

A quien corresponda:

Escribo estas líneas para recomendar a un joven compositor escandinavo, John V. Forsman, como una llamada de atención a los músicos y a los amantes de la música. En mi opinión, las composiciones escritas por el Sr. Forsman muestran un talento tan excepcional que pienso que cualquier ayuda posible le debe ser brindada, ya sea en forma de una beca o a través de la asistencia de una casa editorial o de alguna otra manera. Raras veces he visto nuevos trabajos de tan prometedora originalidad y pienso que el Sr. Forsman debe ser alentado y ayudado en cualquier forma posible.

Yo mismo, a la primera oportunidad, haré conocer al público algunas de sus composiciones.

Walter Giesecking.

Facsímil de una carta de Walter Giesecking.

Oct. 27<sup>th</sup>, 1955.

To whom it may concern:

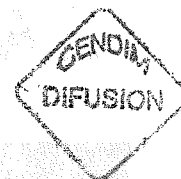
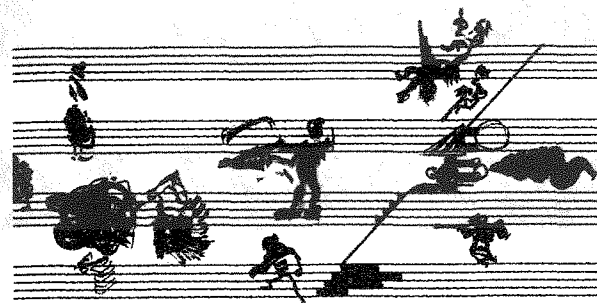
I am writing these lines to recommend the young Scandinavian composer John V. FORSMAN to the attention of musicians and music lovers. In my opinion, the compositions written by Mr. Forsman show such an exceptional talent that I think that every possible help should be extended to him, either in form of a scholarship, or through the aid of a publishing house, or otherwise. I have rarely seen new works of such a promising originality and I think Mr. Forsman should be encouraged and helped in every possible way.

I shall myself, at the earliest opportunity, make some of his compositions known to the public.

Walter Giesecking

(WALTER GIESECKING)

## BREVE NOTA SOBRE JOHN V. FORSMAN

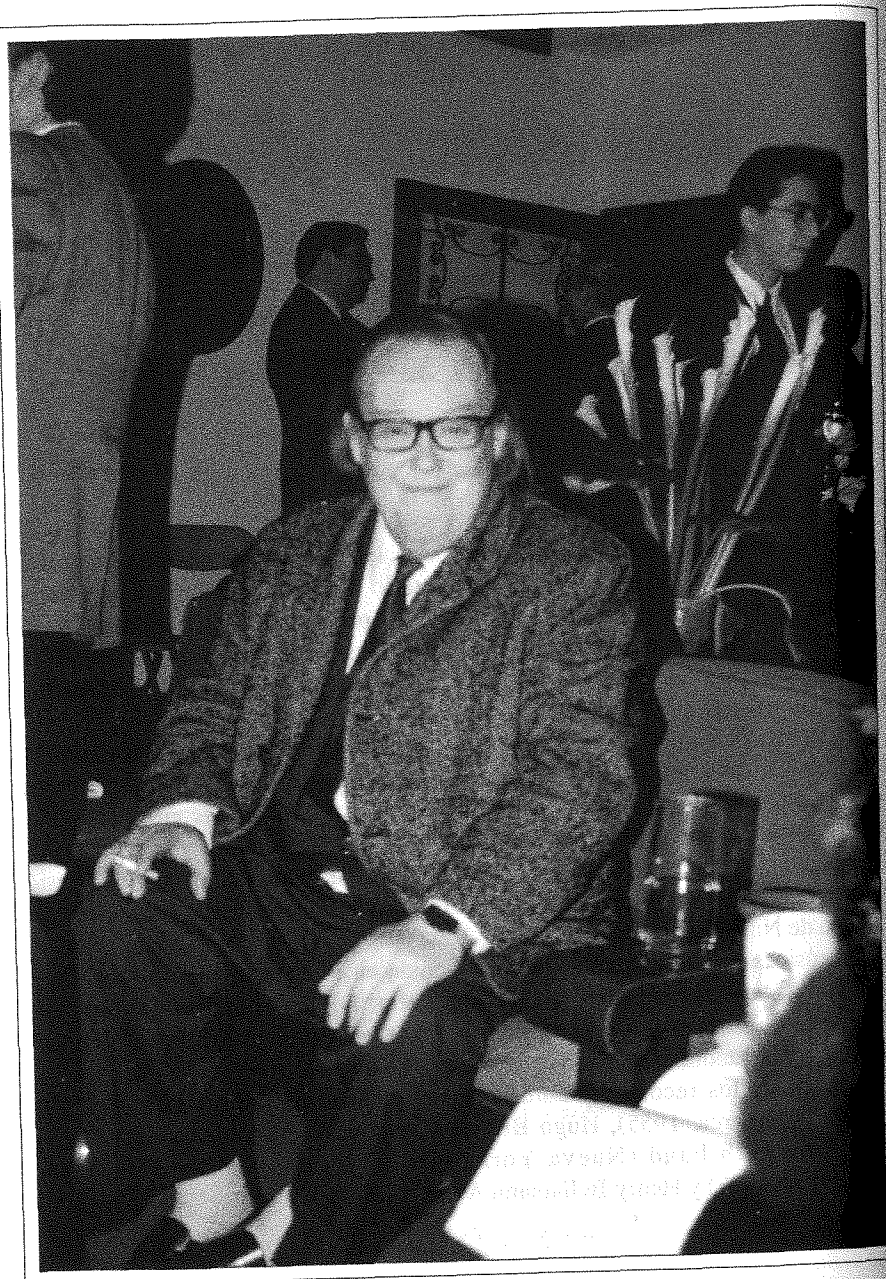


John Väino Forsman (Tavastehus, Finlandia, 1924) estudió en la Academia Real de Música de Estocolmo y en el Conservatorio Real de Dinamarca, Copenhague. Su educación musical incluye composición para cualquier combinación de instrumentos tradicionales. Entre sus maestros o asesores de desarrollo musical se cuentan Jean Sibelius, Nadia Boulanger, Arthur Honegger, Paul Hindemith y Walter Giesecking.

En Escandinavia y en Alemania fue crítico musical durante 8 años. Ha compuesto letras y música de canciones y espectáculos infantiles, ha ejecutado sus propias composiciones para piano en estaciones radiofónicas europeas y fue comentarista de psicología y ética modernas (especialmente sobre Eric Fromm y Karen Horney). A raíz de la Segunda Guerra Mundial se exilió en América y reside en México desde 1958. Durante 7 años fue director de la escuela experimental Colegio de Niños Lafayette.

Su música, casi completamente desconocida en México, ha sido difundida en Alemania, Austria, Inglaterra, Francia, Italia, Dinamarca, Suecia, Noruega, Finlandia y Suiza. Diversas enciclopedias, libros y revistas musicales de Alemania, Inglaterra y Escandinavia se han ocupado de su obra.

Algunos de los reconocimientos internacionales que ha recibido son: Tips Award (Dinamarca, 1955), Hugo Breitner Gesellschaft's Award (Viena, 1958), Commonwealth Fund (Nueva York, 1961), Huntington Hartford Award (Hollywood, 1963) y Henry Bellamann Award (1968).



John Forsman, 1995.

### Obras

- *8 Intermezzi* (piano). Editores: Skandinavisk Forlag, Copenhagen.
- *Sonatine No. 1* (piano). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen, Oslo, Estocolmo, Frankfurt.
- *Sonatine No. 2* (piano). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen, Oslo, Estocolmo, Frankfurt.
- *Sonate No. 1* (piano). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen, Oslo, Estocolmo, Frankfurt.
- *Sonate No. 2* (piano). Editores: Augener Ltd, Londres.
- *Sonate No. 3* (piano). Editores: Barenreiter Verlag, Rassel, Basilea, Londres y Nueva York.
- *Sonate No. 4* (piano). Editores: Barenreiter Verlag, Rassel, Basilea, Londres y Nueva York.
- *Sonate No. 5* (piano). Editores: Barenreiter Verlag, Rassel, Basilea, Londres y Nueva York.
- *Improvisaciones, Suite* (piano). Editores: J & W Chester Ltd, Londres, Wilhem Hansen, Copenhagen.
- *Improvisaciones, Suite II* (piano). Editores: Frazers Musikförlag, Helsinki.
- *A Varied Theme* (piano). Editores: Barenreiter Verlag.
- *Serenata in Vano* (piano). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Piano Ideas, Suite I*. Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Piano Ideas, Suite II*. Editores: Barenreiter Verlag.
- *Suoni de Notte*. Editores: Barenreiter Verlag.
- *Songs of Innocence*. Editores: Augener Ltd, Londres.
- *Sonatina Divertante* (flauta y piano). Editores: Barenreiter Verlag.
- *Die Schatten, Balet*. Editores: Barenreiter Verlag, Kassel.
- *A Symphonic Song*, Sinfonía No. 1 (orquesta). Editores: Peters, Leipzig y Londres.
- *Ein Lyrisches Märchen*, Ópera para 5 solistas, orquesta de cámara y coro, texto de Finn Methling, traducción al alemán de Lieselotte Arnold. Editores: Barenreiter Verlag, Kassel.
- *Oratorio para Navidad* (para niños). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Snowflings* (para niños). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Alfestykker* (piano a 4 manos). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Den Sorte Vin* (soprano y piano con textos de Arnulf Overland). Editores: Wilhelm Hansen, Copenhagen.
- *Romance* para oboe o violín y piano. Editores: Frazer, Helsinki, Tono, Copenhagen.
- *El Rancherito Juan*. Grabado por Philips, México.

# VEINTE AÑOS CON LA MÚSICA

ENTREVISTA A HORACIO FRANCO



ELVIRA GARCÍA

*H*ace diez años conocí a Horacio Franco; acababa de regresar de Europa y, con todo y su juventud, ya era un maestro de la flauta barroca. Esto pude comprobarlo el día que lo invité a un programa de radio que hacía en vivo desde el Museo Universitario del Chopo. Lo que más recuerdo de aquel concierto es que los pájaros que habitan el Museo se atrevieron a acompañar a Horacio y que él se echó a la bolsa a la gente por su manera alegre y juguetona de acometer a los clásicos, acercándolos a un público no especializado.

La casualidad nos ha puesto cerca en varias ocasiones. Una, de la que mejor impresión guardo, sucedió en 1987, cuando tocó en el Festival Cultural Sinaloa, al lado de Solistas de México, bajo la dirección de Eduardo Mata. Percibí que la energía interpretativa de Horacio perturbaba un poco al maestro Mata, desconcentrándolo de la batuta. Todo lo que toca Franco se transforma, crece y se funde con la flauta. Su personalidad es demasiado fuerte y vibrante. Es también un bailarín que se mueve al compás de la música que va creando con su instrumento.

Sin querer, lo he seguido en algunas de sus aventuras musicales, como el Trío Hotetêrre y ahora en La Capella Cervantina. Cada una de ellas ha sido un paso a la madurez profesional que plena, alegre y sencillamente nos regala en cada interpretación.

La siguiente entrevista revela algunas de sus inquietudes musicales y la disciplina de trabajo que se ha impuesto desde adolescente. El suyo no es el caso de un Mozart impulsado por el padre. Es más bien el de un solitario que por amor a la música y gracias a su tenacidad ha logrado hacer una brillante carrera.

—¿Cómo fueron tus inicios?

—Empecé a estudiar música por casualidad, nunca tuve un antecedente familiar musical, ni educación de este tipo cuando niño. Fue casualidad y cuestión del destino; como el burro que tocó la flauta.

—¿Sí que te quedó el dicho...

—Exactamente. Yo me inicié cuando estudiante en la secundaria oficial; nos daban la flauta dulce como instrumento didáctico, ese fue mi primer contacto con la música.

—Luego entraste al Conservatorio...

—Ahí hice toda mi carrera. Pero cuando entré no tenía idea de lo que era ese instrumento. Fue muy curioso porque cuando llegué y pedí inscribirme en flauta dulce, me dijeron que no daban clases de instrumentos folclóricos latinoamericanos; ellos pensaban que me refería a la kena. Entonces tuve que estudiar violín. Pese a eso, tocaba ya la flauta; la mía era una preparación totalmente autodidacta con los poquísimos elementos que ofrece la escuela secundaria. Todo eso sucedió en el año de 1975, hace precisamente 20 años; recuerdo que compré mi flauta y la empecé a tocar, no me costó trabajo; digo, no fue un inicio divino, ni maravilloso, pero era explorar a qué sonaba y cómo se soplabla. Por fortuna es bastante fácil de soplar. Ya controlar el sonido es otra cosa, es mucho más difícil de lo que parece. La flauta tiene como virtud y como desgracia la facilidad para emitir sonido, pero esa facilidad se ve después equilibrada con otras dificultades como la propia digitación, la buena sonoridad y con posibilidades ilimitadas en cuanto a sutilezas. Es un instrumento lleno de eso, es también un objeto bastante rudimentario, comparado con los otros instrumentos de una orquesta sinfónica; esa forma algo primitiva le da precisamente otras posibilidades que los instrumentos ya estereotipados, con una técnica sólida del siglo XIX, no tienen. Porque la flauta dulce, a fin de cuentas, nunca llegó a tener una técnica sólida más que, localmente hablando, en el XVIII, que fue, además, el siglo en que cayó en desuso.

—Para ti, entonces, una cosa fue descubrirla y otra redescubrirla profundamente, en todas sus posibilidades.

—Sí y ese fue un proceso muy largo que duró muchos años. En la primera época era tal la carencia, que no sabía nada de nada ni de dónde conseguir música. Por pura casualidad, en un Aurrerá compré un disco con algunos conciertos de Vivaldi y los transcribí de oído, sin saber escribir música. Me aprendí dos: eran para flauta soprano y los soplé en la soprano; nadie me decía nada y yo no conocía las diferencias entre una y otra. Cuando ingresé al Conservatorio me informé de lo que era una flauta soprano, de mil cosas nuevas y fue ahí donde se solidificó mi vocación; en ello, mucho tengo que agradecer al director de la Orquesta de Cámara del Conservatorio, el maestro Icilio Bredo, que era mi profesor de violín. Tenía yo 13 años cuan-

do le dije que tocaba uno de los conciertos de Vivaldi, le llevé la partitura y no me creyó. Le dije: “deme chance como solista en su orquesta, aunque sea una vez, y me dice si puedo o no”. Era como jugar. Fue una ambición que tuve, por eso creo que ser ambicioso; en un momento dado, es bueno. Toqué para él, le gustó y me programó. Y ya dos años después me dijo que no debería seguir estudiando violín sino flauta. Ahí fue cuando sin maestro de técnica y sin guía con quien aprender, seguí formándome solo. Tuve una gran ayuda, la del maestro Agustín Oropeza, quien murió hace algunos meses, de 104 años. Fue él quien me dio las primeras bases de educación musical; no me habló de técnica de flauta dulce porque él no sabía lo que era el instrumento, pero imagínate lo que fue para mí descubrir el mundo del fraseo, de la articulación, con un señor que tenía todo el tiempo del mundo para enseñarme de manera privada, pues en aquella época andaba ya por los 87 u 88 años de edad. Realmente me ayudó muchísimo, le tengo un gran agradecimiento.

—*Luego, ¿qué hiciste?*

—Después vino la preparación como músico, el interés por estudiar ciertas cosas relacionadas con mi instrumento. Afortunadamente empezaba la carrera de musicología en el Conservatorio, se daba ya el taller de música antigua: eso fue en 1979. Y en 1982 me fui a Holanda, a estudiar en Amsterdam, porque sí necesitaba un profesor y una preparación técnica que solamente en un país como ese, con tanta tradición en la música antigua y en la flauta dulce, podría adquirir.

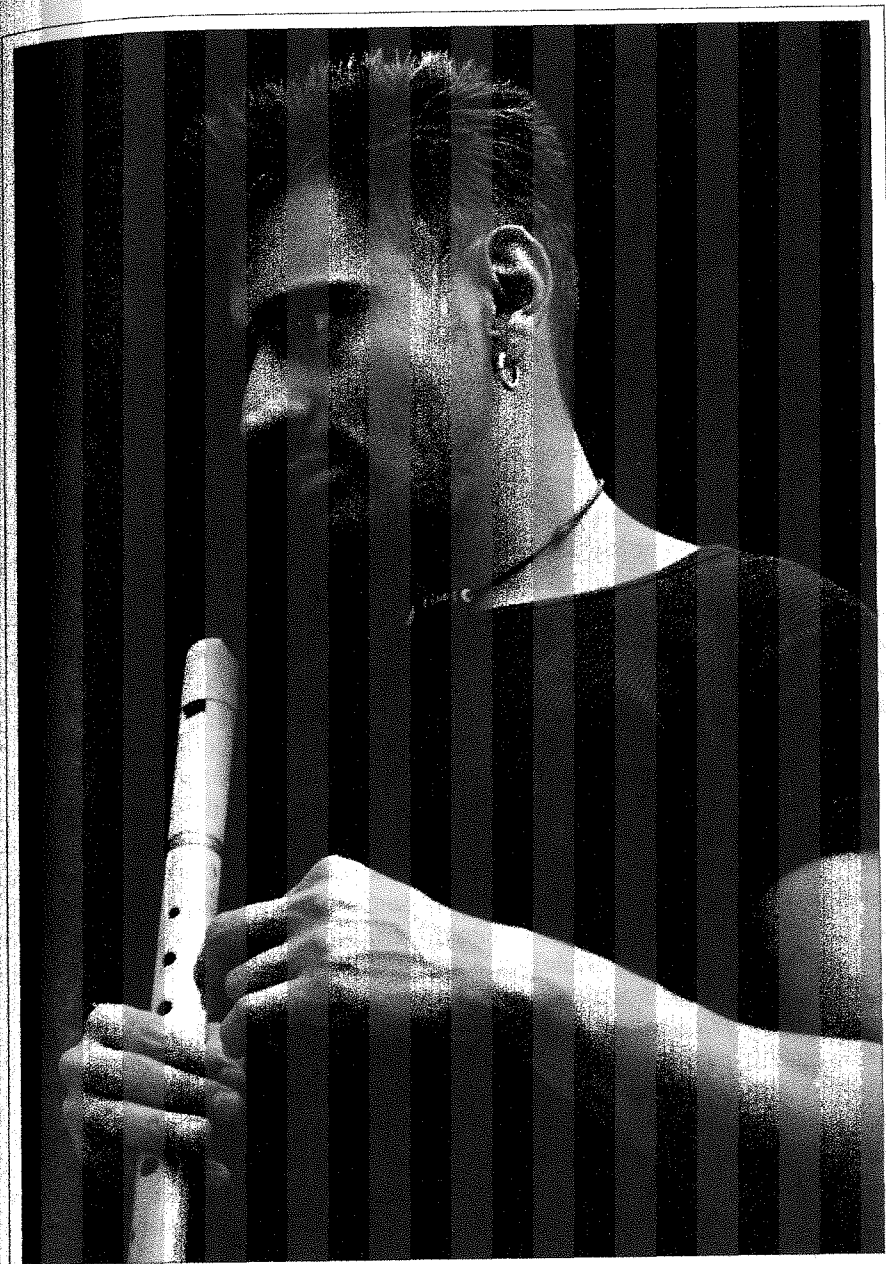
—*¿Cómo descubriste que era Amsterdam a donde tenías que llegar? ¿Fue nuevamente por casualidad?*

—Lo descubrí por medio de los discos que compraba. Uno se va enterando.

—*O sea, que siempre has sido muy curioso y con iniciativa.*

—En aquella época no te quedaba de otra, porque en México había muy poca información musical. Cuando en Europa, en los años 76 o 77, estaba empezando el redescubrimiento de la música antigua a gran escala, en nuestro país no se conocía nada de eso. No se tenía la menor idea de lo que era una orquesta barroca, con instrumentos originales; la misma música vocal era muy limitada, aunque ya en Morelia se enseñaba el canto gregoriano, pero se dejaba un poco de lado la polifonía y el mismo arte del canto renacentista, el canto barroco, tampoco se cultivaba mucho. El grupo Cantar y Tañer de Benjamín Juárez era quizás el único que hacía ese tipo de música, redescubriéndola con los pocos elementos que tenía. A la vez, a México llegó un gran número de aficionados con el fin de enseñar la flauta y ya en los setenta había gente que daba clases a niños, a nivel amateur. Pero yo qué iba a saber de eso, estaba totalmente aislado, hasta que fui al Conservatorio y resultó igual, porque no se sabía nada acerca de la flauta dulce.

—*Entonces decides irte a Holanda. Recuerdo que me contaste que ganaste una beca al comprar la Enciclopedia Británica.*



Horacio Franco. Foto de Mayté Somellera.

—Sí. También por pura casualidad me enteré que la Enciclopedia estaba dando becas; desde luego, era un gancho para comprarla. Yo lo hice, concursé y me la gané: era de seis mil dólares. Por aquel tiempo ya había trabajado como profesor durante un año en el Conservatorio y en la Escuela Superior de Música; en ambas fundé la clase de flauta dulce. Con mis honorarios y con la beca me pude ir al extranjero. Tenía yo 18 años.

—¿Te daba miedo irte?

—No. Es que mi historia es muy curiosa: primero fui un niño mimado y muy echado a perder, pero después mi padre se quedó sin chamba, mi mamá se metió a trabajar y yo me quedaba solo la mayor parte del tiempo. Por eso es que viajar no me dio miedo, al contrario, me produjo gusto. Siento que en México los lazos familiares son insanamente fuertes para los jóvenes que viven con sus papás hasta los 25 años. Para mí, salir fue una oportunidad maravillosa porque yo quería volar y me fui, con todo el gusto del mundo.

—¿Eres hijo único?

—No. Soy el menor de siete hermanos y el único músico. Nadie de mi familia tuvo que ver con la música. Se acercan a lo que yo hago, pero nunca lo van a entender como si fueran melómanos o educados en este arte desde niños. Mis papás siempre manifestaron gran respeto por lo que hago; al principio no me querían dejar estudiar, tenían la idea del músico bohemio, sin trabajo, que vive en un medio muy turbulento. Estamos hablando de los años setenta, cuando el hippismo y las drogas estaban en boga. Yo no iba a la música buscando eso.

—Entonces, te vas del país por esa necesidad que sentías de crecer...

—Sí. Estuve en Amsterdam cuatro años. Regresé a México en 85. Mi estancia significó una gran experiencia por el hecho de ver tanta gente de tan alto nivel. Mi maestro Walter es excepcional en el arte de dar clases y en mejores manos no pude caer. Fui afortunado al estar ahí esos años, ahora lo veo más objetivamente. Le tengo mucho respeto a mi maestro, varios de mis alumnos están estudiando allá con él; yo les digo que la carrera no empieza en el Conservatorio, comienza al terminar la escuela y se hace caminando solo. Afortunadamente a mí no me costó trabajo, porque yo había andado solo desde antes; esta reflexión la hago por primera vez. Regresé a México, empecé a buscar conciertos, sin ningún terror por no tener más al maestro para que me guiara.

—En cierta forma, has sido tu propio maestro...

—Sí, algo así. En Amsterdam, en el Sweelinck Conservatorium, el sistema es muy bueno, porque sólo tomamos una clase al mes con el maestro, a nivel individual: es una especie de clase magistral. El resto del tiempo aprendemos de los otros, y ellos de uno mismo. La mayoría de las lecciones son públicas y al final de cada semana hay un concierto y luego un comentario por parte del maestro, muy

parecido a lo que sería una crítica periodística. Yo traté de hacer algo semejante en México, pero no tuvo éxito porque en el país hay otros problemas más serios o urgentes que arreglar, antes que los de la educación musical.

—¿De qué problemas hablas: sociales, económicos?

—Problemas de todo tipo. La esencia de nuestro pueblo es muy diferente a la europea. Una de las grandes enseñanzas que me dejó el estudiar en Holanda fue conocer el sentido de la colectividad y la conciencia que se tiene de ella. También es impresionante la gran disciplina individual que los lleva a alcanzar niveles de excelencia en la música. Por ejemplo, en el propio Conservatorio puede haber cinco personas que tocan muy bien, cuatro que lo hacen excelente, tres que ejecutan maravilloso y dos super-bien; también hay un montón que interpreta menos bien, pero siempre dentro de un buen nivel. La competencia es muy alta y siempre se está tratando de tocar mejor, únicamente con el fin de ganar el reconocimiento de esa colectividad que quiere ir hacia arriba.

—En México, ¿eso no sucede?

—No; en ningún ámbito. Lo vivo cuando voy en mi auto y un pesero se me cierra para avanzar unos metros, cuando puede hacerlo sobre su carril, sin necesidad de tanto alarde. Es de ese tipo de colectividad que yo hablo.

—¿Te refieres a que unos pasamos por encima de los otros, sin importarnos el grupo, sólo nuestra persona?

—Sí. También en Europa ocurre ese empujar a los demás para lograr el trabajo que quieres. Pero lo haces sin que la gente se dé cuenta, por méritos propios. Aquí en México se hace por deméritos o deficiencias propias. En nuestra ciudad cuesta todo más esfuerzo, no es sólo el tráfico, es también la indisciplina colectiva y mental que hace que la gente piense en sí misma, pero de una forma negativa.

—Y esto, ¿es extensivo a la música?

—Sí, porque la formación musical es precisamente un reflejo de toda esa situación: la mala educación al interior de la casa, el tiempo que se gasta para ir de un lugar a otro, lo agotadora que es la ciudad y los planes de estudio que no sirven o los maestros que son malos. Y, ya cuando el alumno toca más o menos bien, empieza a "huesear", comienza a viciarse, o se mete a una orquesta para ganar dinero y ahí se frena también porque no tiene los elementos suficientes para terminar su formación. En fin, es muy complejo. Yo siento que en la música debe haber un círculo perfecto que comprenda lo siguiente: primero, el compositor, por quien tengo mucho respeto porque nos da de comer espiritual y físicamente. En segundo término, una buena obra también es fundamental. En tercer sitio, el intérprete que, obviamente, debe ser excelente. En cuarto lugar, los empresarios, que patrocinan el concierto y los productores, que crean el evento. Finalmente, también estarían el público y el crítico. El orden puede cambiar, pero en ese círculo deben caber todos.

—Entonces, ¿cada concierto debe ser concebido, desde su programación, pensando en todo ese círculo del que hablas?

—Sí. Si hacemos un concierto en un lugar donde la acústica no ayuda a la música, quien sale perjudicada es ésta y también el público, porque no puede apreciar el sonido.

—¿Qué lugares son los adecuados para escuchar la flauta dulce?

—Los instrumentos antiguos necesitan de lugares más resonantes; acústicas ideales son los salones de la Pinacoteca Virreinal, algunos del Museo Nacional de Artes y ciertos templos. En México hay muchos sitios así; tenemos, además, un país lleno de iglesias. Es importante programar conciertos donde se exploten los órganos de los templos y se escuchen los pocos grupos de polifonía vocal que existen.

—Cuando el lugar no es el indicado para escuchar la música, también el público sufre porque no se integra al intérprete...

—Sí, cuando programan un concierto y la gente no tiene ni idea de lo que va a escuchar, uno debe estar preparado para eso. Para mí, todo público es igual de importante, como premisa, pero no hay más malo que aquel que no está abierto, receptivo, que no tiene ganas o no quiere estar ahí. Es muy desagradable.

—¿Tú lo percibes?

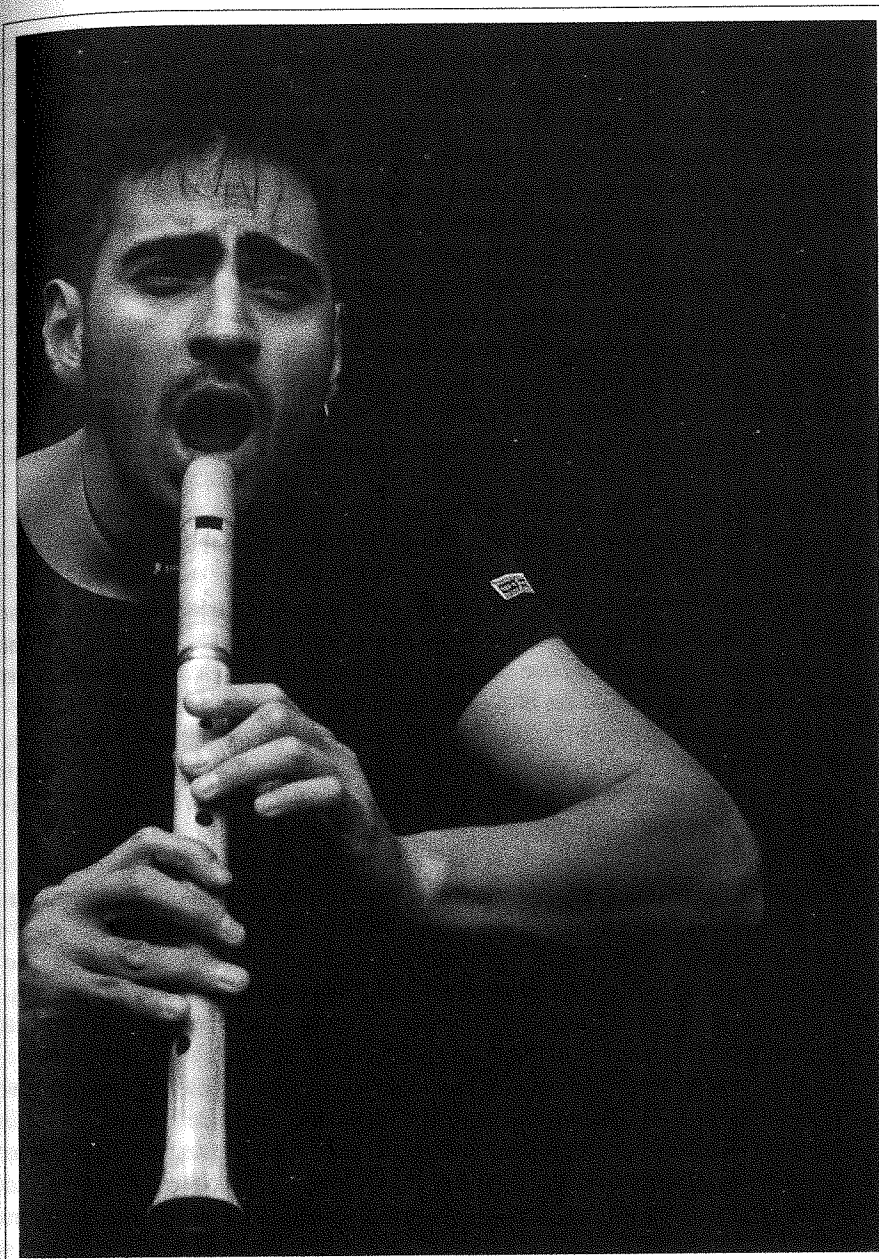
—Inmediatamente. Y el reto es seguir tocando con el mismo gusto para aquellos que sí están atentos al concierto.

—¿Y qué haces para no sentirte afectado por el individualismo mexicano del que hablabas o por la apatía?

—Nunca me doy por vencido. Un objetivo mío es buscar la calidad. Sea quien sea, toda la gente tiene cosas que dar y tiene un potencial, desde el momento en que está en la música. En los últimos dos años he tenido experiencias hermosas. Una de ellas fue cuando empecé a crear la Capella Cervantina por encargo de Sergio Vela para un concierto de música judeo-barroca, en 1993; el reto era formar un coro para música vocal religiosa. Tenía dos caminos. Uno, trabajar con un grupo de cantantes; lo escuché y nunca me gustó, porque no era la imagen sonora que deseaba y con la calidad que imaginaba. Dije: no, yo quiero formar gente y no trabajar con alguien que está mal preparado. Me refiero a que un cantante de ópera no tiene la educación para interpretar música vocal antigua, y aunque lo intente —con todo mi respeto para esas luminarias— le es muy difícil entenderla porque no ha estudiado ese tipo de emisión, son otros recursos los que debe de utilizar.

—Los cantantes mexicanos de ópera que conocemos ¿no pueden?

—Es muy diferente la técnica, aunque voces como las de Lourdes Ambríz o Encarnación Vázquez, cuando se trabajan de la forma en que lo han hecho, son espléndidas. Lo importante para ser buen cantante de esta música es tener una base



Horacio Franco.

sólida, ser muy buen músico, olvidarse del bagaje operístico. Después pensé en la opción de formar un coro con aficionados, lo cual tampoco me gustaba porque intelectualmente no habría retroalimentación. Me di cuenta de que deseaba formar gente. Me acordé que yo había cantado en el grupo de conjuntos corales del Conservatorio Nacional que dirige la maestra Alberta Castelazzi, que es muy buena; me acordé que ese coro nunca sonó mal. Entonces le dije que me prestara sus mejores elementos. Empecé a trabajar con ellos y de dos años para acá la Capella se ha constituido como una agrupación musical sólida y, sobre todo, que está formando gente para dedicarse, si así lo desea, al canto antiguo. No son las voces de un coro de ópera pero existe el potencial joven que quiere aprender y se compromete. Estuvo Federico Bañuelos y fue un honor tenerlo; Ana Lara continúa con nosotros y también el maestro Juan Manuel Lara, un prestigiado musicólogo que ha transcrito muchas obras antiguas. He visto con satisfacción que la Capella ha madurado; me emociona porque siento que estoy dejando algo ya bien formado y que puede continuar.

—*Yo te pregunté acerca de cómo te proteges para que no te afecte la indisciplina y el caos del país. Tu respuesta es, pues, trabajando con calidad, ¿entendí bien?*

—Sí. Haciendo las cosas lo mejor posible para que trasciendan. Odio esa "promiscuidad musical" que se da mientras tocas y tocas con una y otra persona, sin compenetrarte con ninguno. En ese sentido puedo decir que no estoy de acuerdo con la forma en que se trabaja en las orquestas mexicanas que ponen un programa diferente cada semana. Por otro lado, habiendo buenos ejecutantes y grandes directores, no veo que ninguna orquesta se haya consolidado como excelente. La de Querétaro, la de Jalapa, la Filarmónica de la Ciudad de México, la Sinfónica Nacional y la Filarmónica de la UNAM han hecho maravillas, pero siento que les falta algo.

—*¿Qué es?*

—Percibo un desbalance natural entre el ritmo de trabajo que tienen, los programas tan grandes, la frecuencia con que los cambian y el nivel técnico de los músicos. Yo me inclinaría más por una preparación técnica de excelencia, con mucho tiempo para estudiar, con varios ensayos adicionales, con intenso trabajo de ensamble, como ensamble de cámara.

—*¿Y con programas musicales menos cambiantes?*

—Sí, desgraciadamente las temporadas exigen programas musicales con innovaciones cada semana. Yo siento que no es el mejor momento de las orquestas de México. Hay músicos que se quejan y dicen que las buenas orquestas tienen malos directores y las malas orquestas muy buenos directores; no digo nombres, pero eso se rumora mucho. Hay ejecutantes de excelencia en todas las orquestas, entonces ¿por qué no ha habido una que tenga un nivel de perfección y eficiencia como las

grandes de Europa? Creo que tanto los intérpretes como los dueños de la batuta y los que determinan las políticas culturales, nos debemos dar cuenta de que las orquestas no deben hacerse con fines políticos ni de representación, sino para beneficiar a la música. La creación de orquestas y los imperios de los directores sí están propiciando mucho trabajo para los ejecutantes, pero utilizándolos inadecuadamente. Yo no me quiero contaminar de eso. Toco en las orquestas mexicanas porque me gustan, son muy buenas, pero me pregunto qué se necesita para tener una excelente orquesta. Y me respondo: un trabajo de depuración.

—*¿No es también miedo a trascender, a dar el paso de la buena calidad a la excelencia?*

—Por una parte, sí, pero por otra, está la falta de incentivos. Creo que ser músico de orquesta a veces es muy aburrido y muy pesado. Es aburrido cuando se tiene un espíritu emprendedor, un alma que busca y no puede hacer más que tocar lo que otros ejecutan al unísono. Es cansado porque no existen los incentivos económicos, ni los conciertos óptimos, ni la trascendencia personal. Entonces se cae en el círculo vicioso de tocar y tocar, pero se rompe precisamente tratando de salir de ese esquema e involucrándose en la música. Es el director quien debe tomar esa iniciativa: por medio de sus ideas y de su talento debe convencer a sus miembros de la satisfacción de pertenecer a una maravillosa orquesta, de disfrutar y querer ese arte. Nadie estudió música porque le pusieron una pistola, entonces, ¿por qué no se da ese resultado de excelencia?

—*Por fortuna, eres solista...*

—Sí y trato de disfrutar la música. No puedo estar ni vivir en una sola orquesta de manera continua.

—*¿Será por eso que elegiste tu instrumento?*

—Creo que no lo elegí, me llegó por casualidad. En aquel momento fui muy afortunado al tenerlo y seguir con devoción su estudio, pues al fin de cuentas me sirvió mucho, sobre todo para hacer el coro La Capella Cervantina, igual que me está sirviendo para la Orquesta Barroca.

—*Háblame de ella.*

—Se está creando, es una entidad formativa para músicos. Lo mismo que me pasó con el coro, me sucede con la orquesta, sólo que ahora es más difícil. Porque, ¿cómo haces en México una orquesta barroca si no tienes a nadie que toque el violín barroco, por ejemplo? Sí hay gente interesada, la ha habido desde hace muchos años. Pero, ¿de dónde íbamos a sacar los instrumentos? Se presentó una coyuntura con el Festival Internacional Cervantino y el Consejo Británico. Ambos deseaban hacer una producción para el centenario de Purcell y yo ofrecí mis servicios. Reuní a varios músicos y dimos el concierto. Luego pensé que con este mismo ensamble y los instrumentos barrocos de la Escuela de Laudería del INBA —que ya su direc-

tor me había ofrecido en calidad de préstamo—, podríamos continuar la formación de los músicos dentro de los instrumentos barrocos. Son ejecutantes que vienen de distintas agrupaciones, como La Camerata o Solistas de México y de otras. Estoy empezando a ensayar con ellos; el resultado se verá a largo plazo porque quiero hacer escuela y formar ese tipo de ensambles. La Capella Cervantina está haciendo un papel realmente excelente; estoy muy agradecido con los integrantes, porque han brindado toda la disposición y el amor para aprender y también yo he aprendido de ellos.

—*Escuchándote concluyo que logras lo que deseas, ¿cómo has llegado a esa claridad?*

—No es fácil. Para mí, trabajar con la Capella ha sido como trabajar con un elefante o con un caballo, porque había gente que no tenía idea de nada, sólo cantaba lindo y ya. Fueron dos años de ensayos constantes y ahora suena mucho más maduro, pero hay que estar con el mismo afán de trabajar bien y exigirse. Es lo que he hecho en mi vida, exigirme mucho, sobre todo en disciplina. Me levanto diario a las cinco de la mañana, para estudiar, de otra forma no me alcanza el tiempo. Y, vamos, trato de ser lo más disciplinado y recto posible, para no dejar nada a la casualidad. Así aprendí y vivo dentro de esa metodología.

—*¿Qué haces cuando no estás tocando o ensayando?*

—Hago ejercicio en mi casa, me gusta mucho. De repente voy al cine, tengo una vida social bastante extensa, aunque carezco de tiempo para gozarla. Este año ha sido de muchos compromisos fuertes, uno de ellos fue mi presentación con la Orquesta de San Martín on the Fields, lo más importante y crucial en mi carrera, y ocurrió este año. Ahora tengo un contrato para trabajar con ella dos veces en 1996 y en 1997 una vez más. Y estoy haciendo planes tanto en México como en Europa. Con la Capella también hay muy buenos proyectos. Mientras no falten salud y ganas de hacer las cosas, hay posibilidades.

—*¿Qué tanto sientes que ya conoces de música para la flauta?*

—No acaba uno nunca de aprender. A veces creo que ya estoy a la mitad del camino y en ocasiones siento que no he hecho nada. La música es como la vida, a veces bien planeada, a veces un poco en desorden.

—*¿Cómo te sientes ahora que cumples veinte años de que empezaste en la música?*

—Tengo 31 años de edad. Me siento muy bien, estoy iniciando el despegue en el extranjero. En México veo la posibilidad de lograr algo que puede permanecer. Tal vez soy muy idealista. Los miembros de la Capella, como yo, quieren renacer, dar a luz música. La idea es sacar luz de la música, creer en lo que están tocando y hacerlo lo mejor posible.

—*¿Piensas quedarte en México?*

—No, porque a fin de cuentas, México es un país que exige más de lo que ofrece. Aporto mi conocimiento como músico, bien o mal o excelente, pero al final de cuentas la trascendencia de la música y de los conciertos y de las grabaciones ha sido escasa. El público podrá aplaudir mucho, pero la infraestructura de las grabaciones y la promoción no están bien logradas. Desgraciadamente, estamos hablando de un mercadeo internacional que es el que a fin de cuentas a todo mundo le ayuda, donde todos son respetados. Pienso en pianistas como Rubinstein e imagino que aquí en México hubo pianistas como él, pero que no tuvieron las condiciones para trascender; creo que todo tiene que confluír para lograr un resultado. Es como un conjuro de astros. No es que no me guste la idea de vivir en México, pero creo que el país está muy lejos del mundo musical, lo sentimos todos. A la vez, es muy ventajoso vivir aquí, porque puedo crear las cosas nuevas de las que he hablado y trabajar duro. Siempre hay mucho que hacer, no te aburres y te inspiras en lo que ves diariamente. Es toda una contradicción.

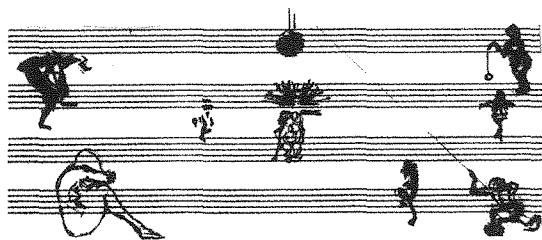
—*Te hago una pregunta obvia, ¿por qué tocas? Si ensayas tantas horas para diez minutos en escena, ¿qué hay de gratificante?*

—Yo creo que es un reto psicológico muy padre el hacer esa música precisamente para ese público, con toda la concentración. Yo lo hago porque me gusta, para mostrar lo que creó el compositor, para gratificarme yo y para que el público disfrute y entienda al creador. El concierto es lo más importante. En ese momento es lo único que me interesa en la vida, estoy dando todo. Eso hace que la música siga viva.

—*¿Y ganas bien ahora? Esto no se le pregunta a un músico porque, o gana muy mal o muy bien.*

—Obtener dinero no me ha importado. No voy a decir que gano mal, pero tampoco bien. Hay épocas como éstas, de mucho trabajo, en que no tengo un quinto y no me preocupa. Ahorita estoy viviendo al día, después vendrán tiempos mejores. La gente cree que porque tengo un nombre en México ya poseo mucho dinero; pues no: me faltan por pagar muchas letras de la hipoteca de mi casa, que será mía cuando llegue casi a los sesenta años. Y tengo un Volkswagen y vivo muy sencillamente porque, como vengo de una familia realmente pobre, no aprendí a vivir con lujos. Y afortunadamente no tengo la pretensión de comprarme una mansión ni de poseer una casa en las Lomas ni de comprarme un Cougar. Prefiero gastar mi dinero en otras cosas, en música o en comer muy bien, por ejemplo. Además, en esta época de México, poquísimos ganan bien.

## DOS CUENTOS



CARINA MEIRÁS

### ASESINATO DE ESTILO

Los correctores de estilo parecemos gente tranquila analizando con lupa lo escrito, tapando errores ajenos.

Yo no soy así. Cada vez que corrijo un texto hay en mi interior un cúmulo de pasiones contradictorias. Una coma mal puesta me despierta disgusto, una frase incongruente odio. Hay noches en las que termino lleno de resentimiento, porque ¡cómo escriben estas cosas!, otras pocas estoy lleno de amor al mundo y creo que el quemarme las pestañas salvando el texto del prójimo, vale la pena; ese día leí algo bueno.

A pesar de mi aspecto callado, he discutido acaloradamente con subdirectores, directores, jefaturas, subjefaturas y demás instancias jerárquicas, para defender *con base en contra a base de* (aunque la Real Academia la acepte); y me he ido a casa con dolor de estómago (enfermedad profesional del corrector vehemente) por una sucesión de gerundios mal usados.

Mis pasiones a la hora de corregir fueron tan lejos que la idea del asesinato se presentó en mi cabeza como algo natural.

Empecé a pensar en cargarme al Lic. Gómez, luego de leer: *En las grandes urbes destacan por la cantidad de mano de obra, viniendo del campo en su mayoría, sin trabajo en la industria, un 53%, es decir el 25% del total ocupado en esta actividad*, y mi odio fue creciendo con los días, cuantos más porcentajes sin definir encontraba a lo largo de su trabajo. Luego, cuando leí: *en el entendido de que se deben de instrumentar programas tendiendo a maximizar la calidad de vida, ésta irá cada vez más en aumento si se coadyuva a su incremento*, decidí que esto merecía más seriedad.

Entre Pino Suárez e Isabel La Católica, de camino al trabajo, interrumpí a ratos la lectura de las 50 cuartillas del trabajo del Lic. Gómez, *El sector trabajador: una interpretación de la crisis y la influencia de ésta en todos los segmentos trabajadores, incluyendo a los asalariados agrarios*, para idear la manera en que llevaría a cabo mi crimen.

Todo el día en la oficina, y mientras continué trabajando en el citado artículo, no pude sacarme la idea de la cabeza. Reintentaba la lectura: *la crisis de los países subdesarrollados como, una de las formas como se nos expresa la crisis del sistema económico mundial, nos debe plantear la problemática de cómo tomar nuevas e inéditas iniciativas...* y volvía a mi preocupación, ¿cómo? ¿cómo lo haría?, en la oficina, por supuesto, ni soñando. A pesar de mis años de corrector, nunca se me había ocurrido asesinar a nadie, de manera que no tenía idea del método al cual iba a recurrir. Ante todo, tenía que evitar cualquier pelea cuerpo a cuerpo, porque si bien el Lic. Gómez no era Swarzeneger, mi constitución es lo suficientemente endeble como para que me venza cualquiera. Además, el Lic. Gómez era muy afecto a beber en cantinas, por lo cual, suponía, sabría los rudimentos de una pelea de bar, a la hora en que el tequila despierta al Pancho Villa que todos llevamos dentro.

En la lectura de la frase, *una de las grandes falacias que conforman la ideología de la crisis es la que sostiene que por el aumento de la población se han escaseado los alimentos para mares poblacionales de indigentes*, se me ocurrió la manera. Era tarde y los únicos que quedábamos en la oficina éramos el Lic. Gómez y yo. Le dije que se veía muy *stressado* y lo invité a que fuera conmigo a tomar unas cervezas. Él me miró extrañado, pero aceptó la propuesta.

Mientras bebíamos la tercera cerveza yo le elogiaba su *El sector trabajador: una interpretación de la crisis y la influencia de ésta en todos los segmentos trabajadores, incluyendo a los asalariados agrarios*, él, complacido, me dijo que si gustaba podía pasarme otros documentos que necesitaban una manita de gato, claro que fuera de horas de trabajo.

En el transcurso de nuestra velada Gómez me contó su vida. Luego me dijo que ahora que me conocía le caía bien, pero que antes creía que yo era maricón, siempre preocupado por minucias del lenguaje, que no eran cosa de macho. Cuando me dijo *me cae que te quiero un chingo ca...*, me atreví a decirle que algunas veces me gustaba escribir, y lo invité a mi casa con el pretexto de que viera mis escritos.

Entramos abrazados cantando *pero sigo siendo el rey* y, ni bien estuvimos en la sala, fui al baño en donde, sujetándome del lavabo, busqué dentro del botiquín una caja de pastillas para dormir, que usaba cada tanto. Para darme ánimos y cometer el asesinato me acordaba de *mares poblacionales*, imagen a la que le tenía particular aversión. Luego fui a la cocina y busqué una soga para atar a Gómez, que cantaba desparramado en una silla *no soy monedita de oro pa' caerle bien a todos*, trabajo

que paré en la mitad, a causa de una repentino ataque de risa que se me presentó. Mientras desentonábamos a coro *si no me quieren, pues, ni modo* anudé a Gómez lo más fuerte que pude. En lo que Gómez terminaba con la canción fui a la biblioteca y traje el *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, de Manuel Seco, hice callar a Gómez y le leí todo el resumen de gramática, mientras lo maba entre mis manos un puñado de pastillas del tarro. Luego le leí el capítulo de empleo de los signos ortográficos.

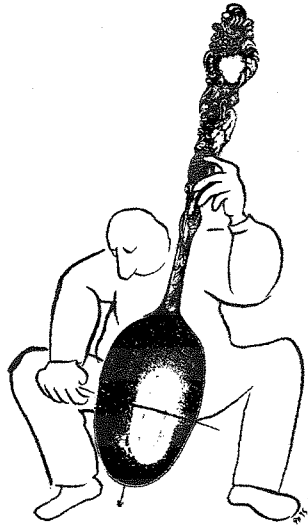
Gómez lloró cuando llegué a la parte de uso de la coma y del punto y coma.

Sin inmutarme, aunque con ciertas dificultades de dicción, proseguí mi lectura con el *Diccionario Porrúa de sinónimos y antónimos de la lengua española*, al tiempo que apretaba el puñado de pastillas con toda la fuerza de que era capaz.

Gómez gimió como parturienta mientras le leía los veinte sinónimos de conocimiento.

Esa noche Gómez durmió en casa. La verdad no tuve corazón para matarlo. Nos juramos amistad eterna y me prometió reescribir *El sector trabajador: una interpretación de la crisis y la influencia de ésta en todos los segmentos trabajadores, incluyendo a los asalariados agrarios*.

Hoy me pasó unas cuartillas. No estaban tan mal.



Viñeta de Pablo Helguera

Todas las mañanas se sube en Tasqueña, desde ahí les canta a los que van a trabajar. Si son secretarias tienen zapatos de tacón fino y alto, que se aprietan uno contra otro, atentos al movimiento que sigue la cuchara con la que se enchinan las pestañas. Levantando mucho la cabeza las ve mirarse al espejo, acomodarse el fleco, terminar su arreglo personal.

Zapatos de punta, sin lustrar, desesperanzados por el uso, y valenciana ajustada al tobillo, le dicen que se trata de obreros. Para confirmar los ve al rostro. Tienen la mirada perdida, no miran a los ojos, a lo mejor piensan en el lugar que dejaron por las promesas de ozono del D. F. A veces trata de adivinar de dónde vienen. Entonces se acomoda el traje y canta, por ejemplo, *Veracruz*. Lo hace con mucho sentimiento, piensa en palmeras, en el puerto, en las caminatas por el malecón. En esos momentos siente como si todo el vagón se moviera con la monotonía rítmica del mar, sobre todo cuando canta *son tus ojos diluvio de estrellas, palmera y mujer*. Si el que llamó su atención es veracruzano seguramente le da una moneda, a la que acompaña con un gesto satisfecho.

Zapatos bien lustrados, con puntas redondas y cordones, hablan de bancarios y de señores que sólo usan el metro porque hoy no circulan. Para ellos canta alguna balada de moda.

Ese método de adivinación, cuya premisa es el estudio minucioso del zapato ajeno, ha hecho que siempre elija la canción adecuada. Por consiguiente se considera, a pesar de sus antiguas desgracias, un hombre de éxito.

Cuando abren las puertas para que entren miles de zapatos que se disputan el espacio, se aferra con fuerza a las manijas de los costados. Como no puede cantar, realiza un tratado mental de las pantorrillas femeninas. —Estas son como calabacitas —piensa— un poco abultadas nomás; aquellas otras rompen el corazón de tan flaquitas, en cambio las de más allá son como camotes forrados de licra.

Si es una mañana de piernas bonitas, esas musas carnosas lo inspiran a cantar algo romántico. Entonces se lanza con *Somos novios* o *Contigo aprendí*.

Hace más de diez años que trabajar en el metro es su profesión. Hay otro, uno solo, como él, Margarito, su colega. Los dos viven en ese mundo de zapatos al que los recluyó su escasa estatura. En otra época eran un dúo, llegaron a trabajar hasta en la televisión. Pero siempre Margarito dijo que era más chiquito que él. Esa afirmación le hizo guardarle un rencor constante, que los condujo a la separación y la ruina. Desde que se separaron han acordado trabajar por turnos, para no verse.

A pesar de todo, él no lamenta esa pelea —“no es más chiquito —piensa con convicción—, además, yo tengo más pasión para cantar”.

Hacia tiempo que no veía a Margarito ni oía hablar de él, hasta que hace unos

días en un vagón a la altura de Villa de Cortés una señora le dijo: —Le doy una moneda, al otro hombrequito no se la di porque canta sin ganas, usted sí le pone sentimiento a *Amorcito corazón*". El elogio reavivó su antiguo rencor. —El canijo de Margarito —pensó con renovado odio— me está robando el repertorio. *Amorcito corazón* siempre fue mi canción, porque doy unos tonos como los de Pedro Infante.

Este era un acuerdo tácito entre ellos, de manera que le pareció una nueva infamia. También le quedó la sospecha de que no estuviera respetando su acuerdo de turnos, ya que aún no eran las tres de la tarde. "Este transa, miente —pensó— (no, no es más chiquito que yo) y no respeta acuerdos".

Al día siguiente vio a Margarito en el andén de Nativitas. Estaban limpiando. Sus pies marcaron huellas en la franja mojada que había dejado un trapeador. Corrió y puso su pie encima de una de las huellas: era exactamente igual. Quiso pedirle explicaciones por su conducta, pero su doble se perdió en la multitud de piernas.

Otro día, confirmó sus sospechas. Estaba trabajando a la altura de General Anaya y tenía cautivado a un vagón repleto de colegialas cantando *No me platiques más*. Era su mejor momento, mientras cantaba podía sentir el compás de las respiraciones atentas a los sonidos de su garganta, estaba en el *clímax* cuando sintió que todo se quebraba a su alrededor, un rasgueo ensordecedor y una voz finita que cantaba *Guadalajara*, rompieron el encanto. Miró a Margarito con odio, luego reparó en el saco. Era exactamente igual al suyo.

Que Margarito lo imitara no era ninguna novedad, pero copiarle la ropa era demasiado. Siempre había cuidado sus trajes y sombreros, elegancia casual en miniatura, así que una vez más odió a Margarito, el otro. —No es más chiquito que yo— pensó.

Para olvidar el detalle, esa tarde trabajó con ahínco. Como tuvo muchos vagones de zapatos masculinos cantó a todo pulmón música ranchera. Llevaba un poco de tequila en un frasco de jarabe para la tos, y antes de entrar a un nuevo vagón tomaba un sorbo para darse ánimo. Le fue bien, recibió muchas monedas. Se puso de buen humor.

Sin embargo aún no había pasado lo peor. Al llegar a su casa tenía un papel pegado en la puerta. En él había un mensaje, escrito con letra diminuta que decía: yo soy el más chiquito.

Entró a su casa desesperado, rompió la única foto que le quedaba del dúo. Una foto horrible en la que Margarito, con maña, había apoyado la cabeza sobre su hombro para parecer más pequeño.— Pero no es más chiquito que yo —se dijo.

Esa noche el miedo lo invadió. Una aterradora idea lo hizo salirse de la cama y buscar el metro. La confirmación de sus 60 centímetros lo tranquilizó, así pudo reconciliarse con el sueño, pero no con Margarito. —No es más chiquito— dijo en voz alta antes de dormirse.

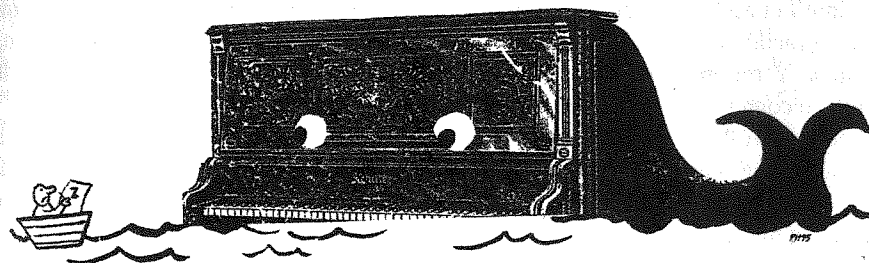
A la mañana siguiente se puso un impecable traje azul y adornó su sombrero con una flor amarilla. A pesar de la mala noche, comenzó el día emocionando a una multitud con *Si nos dejan* y se sintió el más grande en su pequeñez. Se dio el lujo de decir, cuando le daban una moneda: —gracias y no es más chiquito —dejando asombrados a los viajeros.

Caminando por el andén de Ermita tuvo la extraña sensación de que alguien lo miraba. Margarito lo espiaba. Al voltear la cabeza lo sorprendió mientras corría a esconderse.

—No es más chiquito que yo— musitó. Con los nervios alterados, cantó en Xola un tango que entristeció a todos los oyentes e hizo llorar en Viaducto a una viejita con *La que se fue*.

Decidió salir a tomar aire en San Antonio Abad y sorprendió a Margarito fanfarroneando ante un grupo de vendedores ambulantes. A gritos decía que medía 57 centímetros. Se acercó y lo enfrentó.

Él y el otro, Margarito, se miraron. Se midieron mentalmente. Centímetros más, centímetros menos, los iguales pospusieron su rivalidad para sentirse únicos. Los dos chiquitos, frente a frente, se unieron. Solos, los dos en este mundo de grandes.



## MÚSICA Y RAZA PURA



BÉLA BARTÓK

Hoy, especialmente por razones políticas, se acostumbra hablar mucho sobre la pureza o la impureza de las razas humanas. Y, al respecto, se oye decir que es necesario salvaguardar la raza pura, aun recurriendo a disposiciones legales. Quien se ha ocupado de los distintos aspectos de la cuestión, probablemente la ha examinado a fondo, o por lo menos así hubiera debido hacerlo. También ha dedicado largos años al análisis del material accesible o aun a la recolección de primera mano, de material nuevo. Dado que yo no he realizado un trabajo tal, no me encuentro en condiciones de unirme a esta o aquella opinión, y tanto más cuanto no tengo la autoridad necesaria para ello. Pero por otro lado, durante largo tiempo estudié un fenómeno de la vida al que algunos soñadores, llamados por lo general estudiosos del folklore musical, atribuyen una importancia más o menos notable. Ese fenómeno es la música antigua de las clases populares y en particular de las campesinas. En la fase actual de lucha y de polémica alrededor de las cuestiones de la raza, podría no ser inútil el esclarecimiento y el análisis de un problema: se trataría de ver si la impureza racial de la música popular, la campesina por ejemplo, representa o no una ventaja. Y refiero la palabra "racial" a la música misma, no a los hombres que la crean, recogen, transmiten o ejecutan.

He desarrollado gran parte de mis investigaciones en Europa oriental. Naturalmente, por ser húngaro, inicié mis actividades en Hungría, ocupándome de la música popular húngara. Pero bien pronto me lancé también a los territorios vecinos (Eslovaquia, Ucrania, Rumania) y, cuando me fue posible, aun a regiones lejanas, como África septentrional y Asia menor. Así me proponía ganar perspectivas más amplias. Además de este trabajo "activo", tendiente a estudiar el folklore en el



Bartók en 1908 grabando canciones populares.

lugar mismo, he cumplido también un trabajo "pasivo", dedicándome al material ya recogido y publicado por otros.

Desde el comienzo de mi trabajo quedé muy sorprendido por la insólita riqueza de tipos melódicos existentes en ese territorio de Europa oriental donde desarrollaba mis búsquedas. Y a medida que avanzaba en la recolección de material mi asombro fue creciendo porque, en relación con la superficie de esos países que no tienen en total más de 40 o 50 millones de habitantes, la complejidad de dicha música popular era algo verdaderamente notable. Luego, al comparar entre sí los materiales de cada uno de los países, un hecho surgió con claridad: entre las músicas populares se producía un incesante intercambio de melodías y se verificaban sin interrupción cruzamientos y reinjertos. Además, todo esto sucedía desde siglos atrás.

Pero es necesario destacar un hecho muy importante. Este intercambio de melodías se encuentra bien alejado de la simpleza que muchos le suponen. Cuando una melodía popular supera los confines lingüísticos de un país, antes o después sufrirá determinadas alteraciones exigidas por el nuevo ambiente y en especial por las diferencias de lengua. Cuanto más grande es la diferencia entre las dos lenguas, ya en la pronunciación, ya en el acento, o en las relaciones métricas o en la estructura silábica, mayores serán las alteraciones que, afortunadamente, sufrirán las melodías "emigradas".

Y digo "afortunadamente" porque este fenómeno genera de por sí nuevos tipos y subtipos, aumentando así la cantidad de unos y de otros. Anteriormente, por otro

lado, he utilizado los términos “cruzamiento” y “reinjerto”. Quiero precisar que el “reinjerto”, generalmente, se produce del siguiente modo: los eslovacos, por ejemplo, adoptan y “eslovaquizan” una melodía húngara. Los húngaros, a su vez, readoptan aquella forma melódica, naturalmente “eslovaquizada”, y le vuelven a dar un carácter “húngaro”. Pero esta nueva forma húngara —y repito que por fortuna— será sustancialmente diferente de la original.

Los factores que explican este intercambio casi ininterrumpido de las melodías son innumerables: las condiciones sociales de cada uno de los individuos o aun de las poblaciones; las emigraciones necesarias o voluntarias; las colonizaciones, los traslados de personas o de grupos. Por ejemplo, es cosa sabida que la Europa oriental, con exclusión de rusos, ucranios y polacos, está compuesta de pequeños pueblos. Esos pueblos tienen a lo sumo diez millones de habitantes, y no marcan sus límites, para más insuperables obstáculos geográficos, tales como grandes ríos o altas montañas. Ciertas zonas llegan a tener hasta poblaciones mixtas, a causa de los sistemas de renovación de la sangre posteriores a toda guerra y que consisten en el traslado de poblaciones enteras a los territorios devastados, en tanto otras han sido objeto de largas ocupaciones, como en el caso de la turca sobre los Balcanes. En estos casos, conquistadores y conquistados se han mezclado entre sí, y fatalmente se ha producido una influencia recíproca entre sus lenguas y sus músicas populares.

Pero el contacto entre pueblos distintos no lleva exclusivamente al intercambio de melodías. Como ya señalamos, también estimula la formación de nuevos estilos, aunque los antiguos o los menos antiguos sigan sobreviviendo. Todo ello determina un nuevo enriquecimiento de la música popular. Sin embargo, debemos precisar al respecto que la tendencia a transformar las melodías de origen extranjero hace imposible el fenómeno de la internacionalización de la música de cada pueblo. Así,

Por sus sugerencias armónicas, ocultas bajo lo atractivo de sus acentos modales, por sus ritmos peculiares, por lo caprichoso, insólito, “mordant”, de sus giros, la canción popular de las susodichas regiones estimuló la invención de Bartók en diversas direcciones y quedó latente en el fondo de su personalidad y en la base de su técnica. Si su música mejor lograda se diferencia tan acusadamente de la de no importa quién, en el pasado o en la actualidad, se debe en buena parte a la solera de su popularismo lleno de peculiaridades de todo orden en las cuales el talento de Bartók, su fino sentido analítico, supieron hallar pie para construir una personalidad poderosamente original.

Adolfo Salazar, *La música moderna*



Bartók y Kodály por Emma Kodály, 1913.

se ha ido formando una inmensa, una compleja e inaudita riqueza de melodías y de tipos melódicos. Vale decir: la “impureza” racial que se ha determinado entonces, debe ser considerada decididamente como un hecho positivo.

Observemos ahora el reverso de la moneda. Si visitamos un oasis del África septentrional, Biskra o cualquier otra aldea, encontraremos una música popular más bien simple, de estructura homogénea, pero muy interesante. Avancemos luego, por ejemplo, unos dos mil quinientos kilómetros hacia el este y, escuchando la música popular de El Cairo y sus alrededores, encontraremos los mismos tipos melódicos. Ciertamente no conozco bien la historia de los pueblos de lengua árabe del África septentrional, pero me atrevería a afirmar que una homogeneidad tal, en zonas tan inmensas, demuestra la escasez de migraciones y por lo tanto la escasez de intercambios de poblaciones en esos territorios. Y hay otro factor de importancia: los pueblos árabes del África septentrional, a pesar de ser más numerosos que los pueblos de la Europa oriental, viven en un territorio proporcionalmente mucho más grande y no se mezclan ni tienen contacto con poblaciones de raza y de lengua distintas.

Entonces, por un lado, la esperanza de que la música popular se conserve en un futuro inmediato y lejano resulta lícita, aunque el ritmo veloz con que la alta cultura penetra hasta en los continentes más remotos la vuelva muy dudosa. Pero, por otro lado, es evidente que la artificiosa construcción de una “muralla china” para separar a un pueblo de otro pueblo, justamente desde el punto de vista de la música popular aparece como algo muy dañino. Querer rechazar radical y totalmente toda influencia extranjera equivale a la segura decadencia del canto popular. Por el contrario, los aportes externos, cuando están bien asimilados, constituyen un enriquecimiento verdadero del material folklórico musical.

(*Tempo*, 1944).

Tomado de: Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*. Editorial Siglo XXI, 2ª ed., México, 1981, Traducción de Roberto V. Raschella,

## DOS MANDARINES

GERARDO DENIZ

### INQUILINOS DEL NAUTILUS (1973)

A través de la reja dorada se veía al mandarín, atravesado por el  
estoque,  
circulando impetuoso de este a oeste, derribando muebles, subiendo  
por la tapicería.

De vez en cuando, ronco: —Caray, caray  
—inexpresivo.

—Este mandarín, muy milagroso —csodálatos, como dicen ellos—,  
fue obsequio de un marajá colega.

Aún recuerdo cómo pataleaba entre el amnios de celofán rizado, al  
desenvolverlo.

Así está desde entonces. Me parece que ignora dónde se halla. No  
fuma ni bebe,

se come las cucarachas,  
cura la tartamudez, el complejo dedipo;  
nunca lo he entendido del todo.

Quizá no sea para fines prácticos.

Tampoco me decidí a abandonarlo en tierra; tiene interés ético.

A través de la reja se veía al mandarín descalzo, atravesado por el  
estoque,

dejando pisadas de talco sobre los divanes.

—Caray, caray  
—inexpresivo, contuso.

El capitán suspiró al cerrar.

Larga pausa.

—Cuentan que está así por una mujer no fea.

### CALVARIOS (1995)

Bartók Béla, nuestro Messier en música,  
pues nébulas o pecas a cinco por ocho, todo lo registra  
por si acaso, en cilindros grabados pueblo tras pueblo  
—y orientar a quienes pierden las gafas en la ruta de la seda,  
interminable y tan pródiga en prostitución  
que pocos mandarines llegan con dinero a Budapest  
ni más acá, espoleados por una lujuria sin tregua.

El más célebre expiró en aquel garito.

Otro amenizaba el Lupanark de Nemo. El último, anoche todavía,  
recorrió calles quietas preguntando a puertas en las narices  
cómo llegar a Rákoskeresztúr.

Saltaba por las aceras los cadáveres de sonámbulos en camión  
despeñados desde cornisas o techumbres,  
hasta que el alba empezó a bajarle los bloomers añil lento  
a esta discípula (húngara y madrugadora)  
que más tarde nos servirá té con pastas.

## MÚSICA MECANIZADA



BÉLA BARTÓK

Quiero abrir esta conferencia con una pregunta: ¿qué es la música mecanizada? En sentido amplio, evidentemente podemos definir a la música mecanizada como esa música producida no sólo por energías humanas, sino también por medios mecánicos. Habitualmente consideramos que la máquina es un instrumento más bien complicado, y hasta incomprensible, apto para determinados objetivos prácticos: pero durante los años escolares, cuando estudiábamos física, aprendimos a conocer también la existencia de “máquinas simples”, como la palanca y la polea. Entonces, si aun la palanca es una máquina, ello significa que toda música a cuya producción contribuya además del hombre una palanca, en sustancia será música mecanizada. Así, observemos el piano, el primer instrumento que al respecto se nos ocurre: en el piano hay toda una serie de palancas que transmiten la energía digital. Su música entonces, bien puede llamarse “mecanizada”.

El origen de todo sonido, y por lo tanto también del sonido musical, es un cuerpo vibrante. El cuerpo vibrante que puede ser fuente de un sonido musical es, por ejemplo, una columna de aire, una cuerda, una piel tensa y, en general, cualquier otro objeto capaz de vibrar con una frecuencia que no supere determinados límites de intensidad. Ahora bien: mientras menos cuerpos extraños se interpongan entre el cuerpo humano y el cuerpo que se quiere hacer vibrar, más grandemente el primero será dueño de la vibración del segundo. Por lo tanto, el sonido musical así generado será todavía más inmediato, vale decir casi humano. La relación más directa entre energía humana y sonido, la más inmediata, está dada por la voz. En ella, efectivamente, el objeto vibrante es la cuerda vocal del cantante mismo y la caja armónica es el tórax: en suma, lo que vibra es una parte del cuerpo de la persona que desea

producir un determinado sonido musical. En cambio, el caso de los instrumentos de viento y de cuerdas es diferente. En los primeros, la columna de aire y el mecanismo que la transforma en sonido están fuera del cuerpo humano; y en los segundos esos elementos también se hallan fuera, correspondiendo a la cuerda vibrante y a la caja armónica. Aún más: en los instrumentos de cuerdas, otro cuerpo extraño viene a insertarse en la relación hombre-sonido. Es el arco. Pero gracias a la contribución de ese arco, la vibración queda subordinada al control del ejecutante: entonces el arco no obstruye sino que intensifica la relación entre los dos factores.

En el caso de los instrumentos punteados y de los instrumentos de cuerdas dotados de palancas o de martillos, como el piano, el hombre ya no es dueño del sonido: sólo lo es en el momento de dar impulso a la vibración. Por otro lado, en algunos instrumentos punteados es posible reducir la longitud de la cuerda con la presión del dedo: entonces, para ellos puede decirse que todavía existe un contacto inmediato. Pero en el caso del arpa o del piano esta inmediatez ya no existe. En el piano aun hasta el comienzo de la vibración de las cuerdas se da a través de la trasmisión de la energía por un mecanismo, de manera que podemos definir la música para piano como una música casi mecanizada. Naturalmente, los ejecutantes de instrumentos punteados, y los mismos pianistas, siempre tratan de remediar con toda clase de artificios la falta de una relación directa. Así, se valen de las variadísimas posibilidades de las esfumaturas dinámicas, a las que logran llevar hasta los límites extremos de la percepción. Además, es obvio, utilizan las más elaboradas variaciones rítmicas. Al oír las ejecuciones de grandes pianistas se tiene la impresión de una continuidad del sonido, como es típico de los instrumentos de cuerdas y de viento. En realidad, se trata sólo de una feliz ilusión, debida a las infinitas esfumaturas del ritmo y a la estructura dinámica; y hay un hecho que evidencia ese carácter ilusorio. El piano, como se sabe, no permite una fusión de los sonidos sucesivos, sino que los aísla uno después de otro, en una propia y singular existencia sonora.

En cuanto al órgano, entre el hombre y la producción del sonido se interpone una

Menos bien recibido que *El príncipe de madera*, *El mandarín milagroso* (1926) se incluye en cierto modo dentro del teatro expresionista y se dice de su texto que es una “mescolanza horrible de cosas macabras, grotescas y perversas”.

La música de cámara de Bartók, como gran parte de la música actual, puede parecer macabra, horrible y perversa al auditor que no haya hecho su noviciado; pero, como ocurre con la de los “vrais-grands”, no tardará en trocar los cilicios de auditor novel por las más intensas satisfacciones.

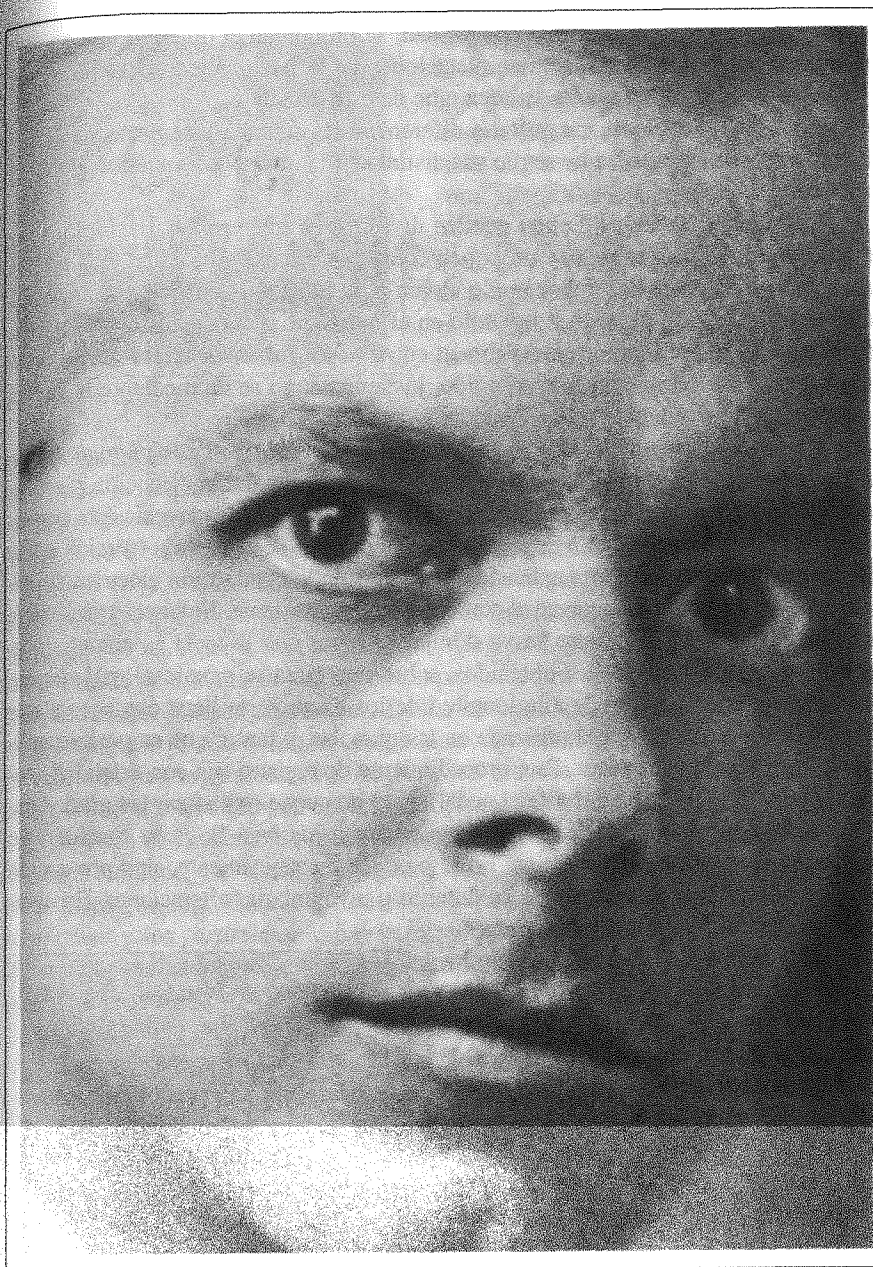
Adolfo Salazar, *La música moderna*

cantidad todavía mayor de mecanismos variados. De esa manera, el intérprete sólo es dueño de la elección de los registros y el ritmo. Por otro lado, ya en el siglo XVIII se había avanzado mucho en el camino de la música mecanizada: la prueba de ello nos la dan las invenciones de variadísimos mecanismos como el carillón y el organillo. Mecanismos que, obsérvese, cuando son accionados por el hombre mediante una manivela todavía dejan al ejecutante, si no el ritmo, por lo menos el control del sonido. Pero cuando la energía humana es remplazada por un resorte entonces, verdaderamente, puede hablarse de música mecanizada en el más estricto sentido de la palabra. Resulta significativo que ni Mozart despreciara estas máquinas musicales: hasta algunas de sus composiciones, menores, fueron escritas para instrumentos tales.

De lo dicho hasta ahora, por lo menos resultan dos cosas claras: ante todo, que no existe una neta línea de división entre música mecanizada y no mecanizada. Y se trata de algo evidente, si nos atenemos a los numerosísimos pasajes de música vocal o a los mecanismos que acciona el hombre, como el organillo. En segundo lugar, llegamos a la conclusión de que la idea de una música completamente mecanizada no es una novedad de nuestro siglo: como ya hemos visto, se remonta a un buen tiempo atrás.

Pero es necesario decir algo: sólo las invenciones de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del XX, además de sus correspondientes perfeccionamientos, posibilitaron un notable desarrollo de la música mecanizada. El primer intento en esta dirección se cumplió hacia fines del siglo pasado, con la invención de las pianolas, es decir los pianos mecánicos. La diferencia entre estas máquinas y las más antiguas, del tipo del organillo, está en el sistema de accionamiento de las teclas: en el organillo, ese accionamiento se producía mediante clavos dispuestos sobre un cilindro que gira, mientras en las pianolas se debe a la presión del aire a través de agujeros practicados en una cinta de papel. Los agujeros de la cinta se calculan sobre la base de la música que se quiere reproducir; naturalmente, es el hombre quien los hace. El tiempo y, dentro de ciertos límites, también el dinamismo general, pueden ser elegidos por el ejecutante. Estos primeros pianos mecánicos querían dar una posibilidad a las personas que tocaban mal o que no sabían tocar, para ejecutar, con cierto grado de autonomía, las más conocidas composiciones. Además, dichos mecanismos podían aplicarse desde entonces a otros instrumentos de teclado, como el órgano por ejemplo.

Alrededor de 1920, cuando el slogan de la música "objetiva" estaba muy de moda, algunos importantes compositores —Stravinsky entre ellos—, escribieron hasta algunas obras para pianola, explotando toda posibilidad derivada de la falta de aquellos límites implícitos a la estructura de la mano humana. Sin embargo, el objetivo que esos compositores se prefijaban entonces, no era simplemente el de



Béla Bartók.

superar una barrera "fisiológica": en realidad, se proponían el objetivo mucho más noble de reducir al mínimo las manifestaciones de la personalidad del ejecutante. Aquí, no nos interesa indagar la validez o no de este principio.

Antes de seguir adelante me gustaría diferenciar las actuales categorías de la música más o menos mecanizada, según sus distintas finalidades y la diversidad de sus orígenes.

Las máquinas musicales de hoy pueden dividirse en tres grupos. Las del primer grupo, que es el más antiguo, se proponen conservar para el futuro una música ejecutada por el hombre. Las del segundo sirven para transmitir música a distancia, a través del espacio, en el momento y sólo en el momento de la ejecución. Estas dos primeras especies, a menudo se combinan entre sí. En fin, en el tercer grupo colocaríamos esa música mecanizada cuyo sonido, justamente, no se da mediante la fuerza humana ni en el momento de la ejecución, ni antes.

En el primer grupo entran ante todo los mecanismos del tipo de la *phonola*, sacados de la pianola: sirven para fijar de manera más o menos fiel la ejecución pianística. Aproximadamente se trata de un procedimiento como éste: cada tecla está conectada eléctricamente a una cinta de papel. En el momento de la presión ejercida sobre la tecla, una especie de pluma aplicada al extremo de la conducción eléctrica se adhiere a la cinta de papel, que avanza con una marcha constante. Entonces traza sobre dicha cinta una línea recta que se va dibujando hasta que la tecla es abandonada. Sobre la base de los rasgos así obtenidos, sobre otra cinta se practican agujeros correspondientes a la posición y a la longitud de los mismos: se llega entonces a una cinta absolutamente igual a la utilizada en las pianolas, y tanto, que es posible aplicarla a una pianola cualquiera. Este procedimiento de registro fija con fidelidad mecánica el tiempo y el ritmo (y hasta el pedal), pero no puede reproducir los grados extremos del dinamismo, es decir los *pianissimo* y los *fortissimo*. Hay una considerable desventaja: la elaboración de la cinta no se produce mecánicamente, sino por acción del hombre, con la consecuencia de voluntarias o involuntarias alteraciones. En cambio, respecto del fonógrafo y del gramófono ofrece la ventaja de una posible corrección de los errores en el registro ya hecho. Además, en la reproducción, no se altera para nada el timbre del instrumento.

Mucho más importante que la *phonola* son el fonógrafo y el gramófono. Acaso resulte inútil explicar en detalle el principio físico que regula sus registros: todos sabemos que un punzón soldado a una membrana receptora incide surco en una

#### BARTÓK EXPLICA

La llave era de todos:  
nadie supo abrir nunca.  
La hice entrar a la fuerza  
con las muescas hacia arriba.

Gerardo Deniz



Bartók con su mujer, Ditta.

materia cerosa que gira con movimiento uniforme. En estos surcos, el punzón "dibuja" determinadas líneas onduladas, correspondientes a las vibraciones sonoras. Ante el punzón de la membrana transmisora, este dibujo ondulado imprime la misma vibración del registro, y el punzón, a su vez, pasa esta vibración a la membrana. Edison inventó el fonógrafo: el fonógrafo fija los sonidos sobre un cilindro horizontal y como la membrana receptora también está dispuesta en sentido horizontal, es decir paralelamente al cilindro, la incisión se produce de manera vertical. En cambio, la membrana es perpendicular al disco horizontal del gramófono, de modo que los trazos se mueven circularmente a lo largo del borde del disco. Ésta es la diferencia sustancial entre el fonógrafo utilizado en un tiempo y el gramófono, actualmente tan difundido.

En una época, las ondas provenientes de la fuente sonora eran llevadas a la membrana receptora por medio de un embudo que, justamente, las recogía. Es fácil imaginar que tal sistema no podía asegurar registros perfectos y, sobre todo, cuando se trataba de tomar a la vez las ondas provenientes de varias fuentes sonoras: el caso de las ejecuciones orquestales. Desde hace unos diez años el embudo ha sido remplazado por el micrófono, el altoparlante, la conexión eléctrica. El resultado así obtenido es incomparablemente mejor, pero todavía resulta insatisfactorio. Ante todo porque el micrófono, es decir la membrana receptora, aún se revela insensible a los sonidos de frecuencia particularmente elevada, y entonces no puede registrar ciertos armónicos, y el timbre de algunos instrumentos se altera. En segundo lugar, no se consigue reproducir los límites extremos de la dinámica sonora, como los *pianissimo* y los *fortissimo*. Y hay otro motivo de insatisfacción: cuando se debe registrar de varias fuentes sonoras, en la trasmisión perdemos por completo la plasticidad del sonido.

Desde el punto de vista estético, entonces, ni siquiera la mejor grabación puede remplazar al original. Sólo podemos considerarla un sustituto. En cambio, la función del gramófono desde el punto de vista pedagógico y científico es mucho más importante. Los compositores, gracias a él, pueden ofrecer al mundo sus propias obras aun a través de su propia ejecución o en ejecuciones que de alguna manera corresponden a sus intenciones: ya no se trata sólo de la impresión de las partituras. Las deficiencias anotadas acaso lleguen a turbar el completo goce artístico de la ejecución, pero ello significa muy poco para el estudioso, en comparación con las

infinitas esfumaturas que la música escrita nunca podrá expresar y que, en cambio pueden ser registradas por el gramófono. Y podemos decir lo mismo, naturalmente para el arte de los grandes intérpretes.

Pero con verdadero disgusto debemos observar que las casas discográficas, preocupadas más por ganar que por llenar tareas de cultura, no piensan para nada en satisfacer las exigencias de estudio descritas. Y dejan escapar muchas oportunidades que, luego, cuando el compositor ya no viva, no podrán ciertamente repetirse. Por ejemplo, hay versiones de las obras de Stravinsky dirigidas por él mismo; pero de Kodály muy poco se ha grabado. Probablemente ni se pensó grabar sus obras principales, como el *Psalmus hungaricus* y, aparte de algún canto popular de elaboración suya, no me parece que haya disco alguno ejecutado directamente por él. En cambio, ¡con qué frenesí se graban bailables y cancioncillas! ¡La tinta del manuscrito del compositor no se ha secado y ya el gramófono grita desaforado la nueva obra maestra! Soy poco experto en cuestiones comerciales pero, personalmente, me resulta incomprensible la mentalidad de las casas discográficas. Es verdad que aquella hez musical rinde enormes beneficios en uno o dos años, pero también es cierto que cuando sus productos pasaron de moda, ya nadie los quiere. En cambio, las grabaciones de música seria, aun teniendo una cantidad infinitamente mejor de compradores, pueden quedar en venta mucho más tiempo, siglos diría... Con el transcurso de los años, las casas podrían extraer más provecho de las grabaciones de música seria que de los bailables de moda. Pero evidentemente ellas se gufan por el proverbio que dice: mejor un huevo hoy que una gallina mañana.

Por otro lado, hay algo más que decir de la actividad de las sociedades productoras de discos. Seguramente habrán oído hablar de la denominada "autorización obligada". La "autorización obligada" es el derecho de aquellas sociedades a grabar cualquier composición impresa, sin interrogar al autor y sin solicitar su consentimiento, excepción hecha, se entiende, de la obligación de corresponder al pago de reducidísimos derechos de autor. Como consecuencia de este sistema, el autor no tiene derecho a protestar, en caso de que la ejecución presentada al público no lo satisfaga. Es verdad que también una ejecución pública puede deformar una obra, pero siempre se trata de un hecho pasajero, menos dañino y ofensivo que una interpretación arbitraria grabada en un disco y, por lo tanto y en un cierto sentido, codificada.

Bartók aporta al arte sonoro un catálogo que amalgama, en equilibrio espléndido, las líneas medulares para la composición musical, arte, ciencia, expresividad y artesanado.

**Jose Antonio Alcaraz**



Bartók con su madre.

Por otro lado, en las investigaciones folklórico-musicales, la utilidad de las grabaciones en fonógrafo o gramófono es inestimable. Sin la ayuda de las grabaciones resultaría simplemente imposible todo estudio exhaustivo en este campo, y hasta la recolección de un determinado material a través de la notación musical. Puedo afirmar sin más que la ciencia del folklore musical debe su actual grado de desarrollo a Edison.

Además, y dejando de lado cualquier otra consideración, la posibilidad de registrar el material folklórico-musical en su forma original, aunque momentánea, acarrea otra enorme ventaja. El folklore musical es una ciencia relativamente joven. Sus tareas, sus objetivos, sus criterios cambian y evolucionan de año en año. Se ofrecen puntos de vista siempre nuevos, en los que antes no se había pensado, y en virtud de los cuales se hace necesario examinar nuevamente el material recogido. Ahora, al disponer de grabaciones, podemos suplir las carencias cometidas en el pasado: si no tuviéramos grabaciones, seríamos absolutamente impotentes ante las tareas de una revisión que más tarde podría resultar necesaria. Los registros tienen otra gran ventaja: haciéndolos girar a la mitad de las revoluciones, podemos oírlos y estudiarlos como se estudian los objetos en el microscopio. A través de un expediente tal, naturalmente, es posible observar los detalles más menudos de la interpretación.

En estos casos, el autor bien podría advertir a los ejecutantes, que pueden ser excelentes, sobre los errores que cometen. Pero como no se le comunica la decisión de grabarle la obra suele encontrarse ante muy desagradables errores.

La "autorización obligada", tan gravemente lesiva de los derechos del compositor, ha sido impuesta por las sociedades productoras para enfrentar justamente ciertas exigencias de grabación de la música ligera. Esta música exige una circulación muy veloz en el mercado, de manera tal que un retraso de treinta días podría significar la muerte de una canción, y por lo tanto la reducción de los ingentes beneficios. Encontrar a un autor de bailables para someter a su juicio la grabación, sería perder tiempo, con el riesgo de comprometer todo un delicado equilibrio comercial: entonces, se ha pensado bien en superar el obstáculo con la "autorización obligada".

Pero en el mismo aspecto de los registros de folklore musical, estamos obligados a desagradables comprobaciones. El material de música popular está desapareciendo en todo el mundo a ritmo velocísimo: se necesitaría mucho dinero para salvarlo. Pero ni siquiera una pequeña parte de los capitales necesarios a ese fin puede hallarse fácilmente. Esa búsqueda aun impone luchas esforzadísimas: ni las autoridades, ni las sociedades privadas se preocupan por cosas tales que, para ellas, evidentemente, no tienen importancia alguna.

Resulta superfluo decir que tampoco en este campo las casas discográficas se destacan para nada. Quiero dar un ejemplo: es sabido que las casas se ocupan en grabar música popular de países exóticos, porque estos discos encuentran una fácil venta entre los nativos y entonces rinden notables beneficios. Pero en cuanto una razón cualquiera hace disminuir la demanda del producto, las casas retiran los discos todavía en venta y, seguramente, mandan fundir las correspondientes matrices. Así sucedió con una interesantísima serie de discos javaneses de la casa Odéon, como resulta de la bibliografía sobre *Musique et chansons populaires*, editada por la Sociedad de las Naciones.

Entonces, y por desgracia, parece verdad que las matrices, en general, son destruidas: así, nos encontramos ante un vandalismo contra el cual todos los países deberían reaccionar con medidas especiales. Exactamente como en ciertas legislaciones se castiga la destrucción o la depredación de los monumentos artísticos.

En fin, y más que todo a título de curiosidad, debo decir que el gramófono no permite oír una música aun al revés. A menudo, de ello resulta un efecto singular, especialmente cuando se trata de una grabación de piano. El proceso de cada uno de los sonidos de piano, determinado por la percusión de la cuerda y por la gradual extinción del sonido mismo así provocado, se invierte: y resulta fácil imaginar qué extraños resultados se obtienen cuando cada sonido aparece como un crescendo rematado en un *ff*.

Otro medio para registrar los sonidos es el film sonoro. Este procedimiento es como sigue: el sonido actúa con sus propias vibraciones sobre una membrana que, a su vez, actúa sobre una corriente eléctrica. Ésta, a través de la luz, imprime una película aplicada. En la trasmisión, el procedimiento se desarrolla en un orden invertido respecto del anterior. El film sonoro ha abierto una nueva posibilidad: la de la música dibujada. Pero de ella hablaremos más adelante.

Como ya señalé, el objetivo de los mecanismos musicales pertenecientes al segundo grupo es transmitir a distancia la música ejecutada por el hombre, en el momento mismo de la ejecución, o bien, tratándose de discos, en cualquier otro momento. Resulta fácil imaginar que el aparato encargado de este trabajo es la radio, tan conocida por todos que nos consideramos eximidos de su descripción. En cambio, es necesario que nos ocupemos de otro problema que la toca de cerca: ¿hasta



Bartók con sus hijos Béla y Peter, 1928.

qué punto su gran difusión resulta perjudicial para la música y hasta qué punto es útil? Ante todo, debo anticipar que todo lo dicho respecto de las imperfecciones a que están sujetas incluso las mejores grabaciones de discos, rige también para los mejores receptores de radio. Y aun agrego que la comprensión de la música polifónica por radio es más difícil que cualquier otra, a menos que el oyente no lea al mismo tiempo la partitura. Por ello, desde el punto de vista estético, tampoco la música radiofónica es otra cosa que un mero sustituto de la música directamente oída, la música viva, en suma. Además, hay algo de cierto: hasta las radios más perfeccionadas pueden procurar algún placer sólo si estamos cerca de ellas, porque a determinada distancia su sonido se convierte en un graznido y un estrépito pestilentes. Este hecho, naturalmente, no preocupa en lo más mínimo a la gente desprovista de buen gusto, que hace sonar los aparatos con las ventanas abiertas. Y, peor todavía, las autoridades ni siquiera piensan en proteger con adecuadas medidas la paz de quienes no desean oír la radio ajena, o la radio de que se trate. ¡De manera que radio y gramófono se están volviendo un verdadero flagelo divino, por lo menos semejante a una cualquiera de las siete plagas de Egipto, o más tremendo aún, si tenemos en cuenta que no hay esperanzas de que termine!

Verdaderamente, para quien está obligado a quedarse encerrado en una habitación a causa de una enfermedad, la radio constituye una bendición. Pero no es desde este punto de vista como quiero enfrentar la cuestión, sino desde el punto de vista de las personas perfectamente sanas y libres para moverse y, por lo tanto,



Dibujo de Bartók.

desde el punto de vista del uso que ellas hacen o pueden hacer de la radio.

A menudo se ha puesto de relieve la gran importancia pedagógicomusical de la radio, particularmente cuando hay buenos programas. Pero resulta muy difícil que ello corresponda por completo a la realidad. Si las transmisiones radiofónicas de música clásica obtienen el efecto de llevar a los conciertos también a aquellas masas que hasta el momento no habían experimentado la necesidad de frecuentarlos, entonces debemos decir que, sin duda, son útiles. Parece que en Inglaterra, por ejemplo, la radio ha logrado justamente este gran resultado. Pero en cambio yo temo que esta utilidad quede neutralizada por toda una serie de efectos perjudiciales. Así, hay que creer que la música radiofónica, en general, habitúa a la audición superficial del trozo musical, y por lo tanto a una deplorable inconstancia, justamente porque es muy fácil dar vueltas al botón de la radio, y encender y apagar el aparato. Además, mientras se oye, podemos hacer mil cosas más, hablar por ejemplo. ¿Y entonces?

Creo que para muchas personas, también la transmisión de música sería es sólo

una especie de acariciador y tibio baño, una especie de música de café, un agradable rumor de fondo para que nuestros actos cotidianos resulten menos aburridos. Y no hablamos de que, probablemente, buena parte de los oyentes radiales de música se acostumbra a los timbres deformados y pierde la sensibilidad de los auténticos hasta llegar al extremo de no apreciar más el sonido natural de la música. ¡Vaya a saber si no terminarán un día como un conocido mío, que a menudo toca el piano a cuatro manos: una vez me confesó que prefería las sinfonías de Beethoven transcritas para cuatro manos, en lugar de su ejecución orquestal!

La radio y el gramófono, además, producen otro gravísimo daño: desacostumbran a que la gente haga música, en lugar de urgirla a ello. Hay quienes razonan así: “¿Por qué tengo que esforzarme en estudiar música, si mis aparatos pueden hacer toda la música que quiero?” Para esa gente, por cierto, la radio es decididamente nociva. Ellos ni siquiera imaginan qué distinto es el goce de la música para quienes la saben tocar y leer, aun imperfectamente. Por otro lado, con el mismo razonamiento podríamos decir: “¿Para qué tengo que aprender a leer, si todos los días puedo oír por radio las noticias más recientes?”

Pero también hay otro público: los *habitués* a conciertos, los que no renuncian a hacer música, los que advierten las imperfecciones de las transmisiones radiofónicas y tratan de obviarlas leyendo las partituras. Para este público la radio puede ser muy útil, porque logra darle alguna idea de conciertos celebrados en lugares alejados o en cierto modo inaccesibles. Pero en cuanto al efecto saludable de la radio sobre las masas, yo, por ahora, sigo siendo muy escéptico.

Antes de pasar a la tercera categoría de músicas mecanizadas, quiero citar todavía ciertos instrumentos que pueden ser considerados como derivados de la radio. Se trata justamente del grupo de instrumentos de ondas de radio, cuya música, por lo que sé, sólo es el tratamiento de esos sonidos agudos y sibilantes con que las radios se “enriquecen” de vez en cuando, hasta convertirlo en sonidos musicales. El primer instrumento de dicho tipo fue inventado y construido por el ruso Teremin. Hace ocho años tuve oportunidad de conocerlo y de experimentarlo: si acercaba la mano derecha a la caja sonora hasta una distancia de 30 o 40 cm, resonaba entonces el conocido silbido de la radio. Si la levantaba, el sonido crecía de tono; si la bajaba, disminuía. Luego, con la izquierda, se podía regular la intensidad y aun los sonidos más bajos podían ser intensificados hasta el *fortissimo*. El timbre del instrumento es una extraña combinación de los timbres de los instrumentos de cuerda y del saxófono. Por lo menos por ahora, es imposible cambiarlo: Teremin había prometido perfeccionar su invento también en este detalle, pero hasta hoy nada se ha sabido del asunto y el timbre sigue siendo el mismo. Es una pena, porque de haberse dado este paso hacia adelante, se hubiera logrado un resultado decisivo: naturalmente, no faltaban los optimistas que, ya desde el nacimiento del instrumento,

soñando con este perfeccionamiento, pensaban producir timbres fantásticos jamás oídos antes. Pero el instrumento tiene una gran desventaja: el pasaje de una nota a otra nota sólo se produce con *glissandi*. El defecto es corregible en mínima proporción por la posibilidad de *glissandi* fuertes como una sirena. A decir verdad, otro inventor estaba cumpliendo en su momento estudios para evitar los *glissandi*, pero tampoco se ha oído hablar ya de ello.

El tercer grupo está constituido por aquellas máquinas que producen música ya no por la intervención y la participación y acción del hombre. Dichas máquinas explotan una fuente sonora que no pertenece a ninguna de las categorías de sonidos hasta ahora conocidas y, por lo tanto, a ninguno de los procesos de generación de tales sonidos. Hace más de diez años un compositor alemán se ocupó del problema: se trataba de ver si era posible construir un disco gramofónico sobre el cual, en lugar de registrar sonidos y músicas comunes, pudiera incidirse a mano los trazados correspondientes a las vibraciones. Al precio de largos esfuerzos, el compositor logró producir uno (¡digo uno!) de estos sonidos artificiales, pero su aspiración consistía en la producción de timbres y combinaciones sonoras completamente nuevas, ignotas y de imposible obtención a través de los instrumentos musicales normales. En mi opinión, por otra parte, para alcanzar tales resultados se necesitarían trazados de vibraciones tan complicados, que el cerebro humano normal no podría siquiera intuirlos.

Pero parece que en este sentido algo se ha hecho para el film sonoro. Efectivamente, hace cuatro o cinco años, pude oír una columna sonora producida no por personas ni por instrumentos, sino directamente grabada a mano. Pero el problema, también aquí, estaba en el timbre, porque la música semejaba la de un organillo. De todas maneras, no sé si desde entonces se han perfeccionado en dicho procedimiento: lo cierto es que ya no ha habido ninguna otra presentación de material.

Muchos otros experimentos están todavía en curso para tratar de producir artificialmente sonidos y efectos sonoros. Se hacen pruebas con la corriente eléctrica y con una cantidad de otros sistemas y medios más o menos interesantes. Además, hasta con el micrófono de la radio se hacen extraños intentos: el sonido de un instrumento tan delicado como la flauta, por ejemplo, al ser llevado muy cerca del micrófono, se vuelve singularísimo y recuerda el sonido de un corno ubicado a gran distancia. La idea de estos experimentos surgió hace un buen tiempo en varios países y, en Norteamérica, ya se ha hecho mucho al respecto.

En cuanto a la música mecanizada ésta es mi opinión: cada uno de los sonidos, el dinamismo, los timbres y todas las otras esfumaturas de la música "natural" son tan complicados que, por el momento, producir algo parecido a ellos con medios mecánicos resulta tan imposible como la creación artificial de un organismo vivo. Por cierto que el resultado de tales experimentos puede ser interesante, pero en



Bartók en el Jardín Botánico de la Universidad de Columbia, al final de su vida.

comparación con la música "viva" sigue siendo siempre un sustituto. En suma, la incisión en discos es a la música original lo que la conserva en latas es respecto de la fruta fresca: aquí hay vitaminas, pero en las latas no. La música mecanizada es un producto de fábrica, mientras la música "viva" la hacen los individuos vivos.

Pero supongamos que un día el gramófono y el film sonoro se perfeccionen hasta dar toda la serie de los armónicos de los distintos timbres; y supongamos que gracias a algún procedimiento se logre conservar en los registros la plasticidad de la música. En este caso, la música reproducida sería directa y perfectamente igual a la música original: pero, a pesar de ello, la música "viva" siempre tendría una superioridad absoluta, es decir su posibilidad de cambiar. Todo lo que vive cambia de momento en momento; en cambio, la música "fotografiada" por medio de determinados mecanismos, inevitablemente se vuelve rígida. Es sabido que nuestro sistema de notación sólo fija en el papel de manera aproximada las ideas del compositor. Por ello, realmente sería importante que existieran sistemas mecánicos capaces de fijar con la mayor exactitud las intenciones del autor. Pero sucede que ni siquiera el mismo compositor interpreta sus propias obras de manera absolutamente igual cada vez que lo hace. ¿Por qué? Porque él vive y la eterna mutabilidad forma justamente parte de la naturaleza del ser viviente. Y aunque se pudiera fijar de manera fidelísima las ideas de un compositor, tampoco resultaría aconsejable oír sus obras siempre y solamente en esa forma. Tendríamos como consecuencia un terrible hastío, que llegaría a hacerlas insoportables. También puede suceder que el mismo compositor ejecute su obra mejor o peor, según las oportunidades, pero siempre de manera distinta, nueva. Ello, naturalmente, vale aun para el intérprete que, por ser también un artista, se halla en el mismo plano del compositor. Entonces, ni la más perfecta fonografía podrá remplazar jamás a la música "viva".

Todo cuanto digo no significa que la música mecanizada no deba existir. Pero ella nunca podrá sustituir a la verdadera música, así como la fotografía nunca podrá sustituir a la pintura, ni el cine volver superfluo el teatro. Puede ser que en poco tiempo la música mecanizada logre darnos algo de cierto valor, y de valor autónomo, como lo esperamos desde hace rato del cinematógrafo pero, hasta ahora, inútilmente. Se trataría de un gran beneficio para la humanidad. Pero entonces se correría un riesgo: que la música mecanizada invada todo el mundo, en detrimento de la música "viva", tal como los productos industriales han desalojado a los del artesano. Por eso, quiero terminar esta charla con una plegaria: ¡que la Providencia salve a nuestros descendientes de ese naufragio!

(Szép Szó, 1937.)

Tomado de: Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*. Editorial Siglo XXI, 2ª ed., México, 1981, Traducción de Roberto V. Raschella,

MALVA FLORES

## DOS POEMAS

Ladera de las cosas vivas.

Un aura perceptible apenas por el vaho  
de su movimiento. El roce del olfato con un perfume  
en tránsito hacia dónde.

Aquella extranjería de siempre el artificio  
de mirar o el amplio espacio  
tras el sonido de las voces. De una a otra, tantas. De paso,  
volando, desasidas. Peso de pluma,  
ladera. Ese roce.

Es la ausencia de sombra un abismo diferente; peripecia que inicia en un clamor o acaso en clave (clave de sol y un acorde atonal resplandeciente) si la mano —la derecha— después de aquel comienzo abisal, sin pausa o silencio represivo, angosta el sendero del teclado con un vértigo de notas luminosas.

Pero la sombra existe, difumina su aura en el adagio, socavando el solar recorrido del paseante. Tanta luz de medias latitudes enceguece, triza en el ojo el pulmón semiaudible de la tarde.

Clave de sol para la luz del día. Clavicordio que añora el piano adusto, pero justo en el blanco acomoda aquel clamor y lo retoma para salir al paso en la pirueta, travesura en la sima donde el piano reúne los fotones.

## EL CONCIERTO EN SOL DE RAVEL

(dedicado a Marguerite Long)\*



MARGUERITE LONG

Traducción de Gerardo Deniz

Una noche, cenando en casa de la señora de Saint-Marceaux, cuyo salón era “un bastión de la intimidad artística”, en palabras de Colette<sup>1</sup>, Ravel me dijo a quemarropa: “Estoy escribiendo un concierto para usted. ¿No le importa que acabe *pianissimo* y con trinos?” “¡No faltaría más!” le respondí, demasiado dichosa de realizar el sueño de tantos virtuosos.

El proyecto de un concierto de inspiración vasca era muy antiguo. Gustave Samazeuilh, fiel acompañante de Ravel en Saint-Jean-de-Luz, Ciboure y Bordagain durante veinticinco veranos, conocía a la perfección la génesis de esta obra: “Recuerdo —escribe— la excursión que nos llevó (en 1911), por el admirable camino del cuello de Lesaca, de Pamplona a Estella, para regresar por Roncesvalles, Saint-Jean-Pied-de-Port y Mauléon. Ravel volvió con el plan de una obra vasca para piano y orquesta, *Saspiak bat*<sup>2</sup>, del cual he visto esbozos muy adelantados y que sólo le hizo abandonar, para gran pena mía, la dificultad que encontró en busca de una transición que le satisficiera en la pieza central, especie de ensueño, de singular belleza, en la soledad del cuello de Lesaca. Utilizó, no obstante, los elementos ya establecidos de las dos piezas vivas, que evocaban respectivamente una mañana primaveral en Ciboure y una fiesta en Mauléon, en las partes correspondientes del *Concierto en sol*.”<sup>3</sup>

\* Tomado de: Marguerite Long, *Au piano avec Maurice Ravel*, Gérard Billaudot Editeur: París, 1971 y 1984; pp. 57-82.

<sup>1</sup> Maurice Ravel, *par quelques-uns de ses familiers*, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 115.

<sup>2</sup> “Las siete provincias”. [Más habitualmente, *Saspiak bat*: “Las siete, una”. (T.)]

<sup>3</sup> Gustave Samazeuilh, “Maurice Ravel en Pays basque”, *Revue musicale*, dic. 1938, p. 200.



Ravel en 1912, en su apartamento de la Avenue Carnot, en la época de los primeros apuntes del Concierto en Sol.

No se habló más del asunto hasta 1927, fecha del viaje de Ravel a Norteamérica. Invitado por Robert Schmitz y la asociación Pro Música, se había comprometido a ofrecer allá el estreno de un concierto, del cual deseaba, por lo demás, ser el intérprete. Pero no cumplió su promesa; los múltiples conciertos previstos no podían ser suspendidos y el viaje se realizó de todas maneras; Ravel se conformó con acompañar sus canciones, ejecutar la *Sonatina* y, con Szigeti, la *Sonata para piano y violín*. La gira comenzó en Boston, donde Koussevitzky dirigió los *Cuadros de una exposición*, de cuya exclusiva disfrutaba en aquel momento en orquestación de Ravel, haciendo aclamar a éste, cuyo éxito, de Nueva York a California y hasta Canadá, fue invariablemente prodigioso. Pero, luego del regreso, pasó todavía un año antes de que volviese al concierto, a raíz, sin lugar a dudas, del encargo por Wittgenstein del *Concierto para la mano izquierda*. Se hicieron tratos para una primera ejecución en los Países Bajos. El Concertgebouw incluso la anunció, siempre con el autor, para el 9 de marzo de 1931.<sup>4</sup> Pero en seguida llegó la noticia de que, por hallarse Ravel enfermo, la obra no estaría lista. Faltaba mucho, y a Ravel le fue muy difícil terminarla. Declara a su amigo Zogheb: "No consigo acabar mi *Concierto*, así que he resuelto no dormir lo que se dice ni un segundo. Concluido mi trabajo, descansaré en este mundo... o en el otro."

Estando en esto, Ravel decidió que el *Concierto* sería presentado primero en París el 14 de enero de 1932. Se pidió a nuestros amigos holandeses y a Mangelberg, muy desencantado por tantos aplazamientos, que aceptaran que el concierto no se diese, en su tierra, hasta la primavera. Me hicieron asimismo el favor de liberarme del contrato que había firmado con ellos para tocar en Amsterdam el mismo día.

He dicho que Ravel siempre pensó ejecutar su *Concierto*. Repetidas veces se agotó intentando alcanzar el nivel indispensable de virtuosismo. Las largas horas pasadas rompiéndose los dedos con los *Estudios* de Chopin y de Liszt lo fatigaron mucho y privaron al genial compositor de otros tantos momentos de inspiración fructuosa. Inclusive cuando se rindió a la evidencia, quiso cuando menos ser el primer intérprete de su obra, y sólo apremiado por sus amigos, Lucien Garban en particular, renunció definitivamente a afrontar las reales dificultades de dicha ejecución.

Se comprenderá de qué intensa emoción fui presa cuando, el 11 de noviembre de 1931, Ravel me telefoneó desde Montfort-l'Amaury para anunciarme que de inmediato acudía a verme, con su manuscrito. Apenas me había repuesto cuando entró y me tendió las inapreciables páginas. Debo decir en seguida que la primera ojeada que eché fue a la última página: ¡el *pianissimo* y los trinos esperados se habían convertido en *fortissimo* y novenas percusivas! Comprendí, sobre todo, que

<sup>4</sup> Sam Bottenheim, *Maurice Ravel: souvenirs personnels*.

tenía muy poco tiempo por delante; no sólo tenía que descifrar aquella selva de patas de mosca, sino asimismo cumplir con mis compromisos de fin de año y aparecer en varios conciertos. Ahora bien, Ravel, ya fuera por teléfono o en mi casa, me hostigaba sin tregua, impidiéndome trabajar y “llevando hasta lo genial el arte de perder el tiempo y hacérselo perder a los demás”.<sup>5</sup> La obra es ardua, pero el movimiento que me exigió más trabajo fue el segundo, aparentemente sin emboscadas. Un día le dije a Ravel cómo me angustiaba, cada vez, la dificultad de exponer en piano solo, después de toda la fantasía y el brío orquestal de la primera sección, aquella larga, larguísima melodía, cantar y sostener en un movimiento tan lento esa gran frase que fluye... “¡Conque fluye! —gritó— ¡pues la hice compás por compás y por poco me muero!” ¡Qué modestia y qué ejemplo! ¿Quién podría, ahí, descubrir tan dura labor artesanal? No es visible el menor empalme en este mosaico y nuestros sentidos maravillados no perciben sino la perfección sobre-humana.

Llegó por fin el día del estreno y aquel festival Ravel fue, creo yo, una gran manifestación musical. La Sala Pleyel estaba llena a reventar, desde hacía ocho días no quedaba un solo lugar y un crítico de *Paris-Soir* pudo decir: “El autor de los

Webern, *La Esfinge*, nos ha donado unos fundamentos completos, así como una sensibilidad y un estilo contemporáneos.

Igor Stravinsky

*Valses nobles y sentimentales* puede jactarse legítimamente de haber dado sentido a todos los asientos suplementarios.” El público estaba impaciente por demostrar su entusiasmo al autor de la *Hora española* y de escuchar una obra inédita suya. También esperaba con curiosidad ver al director de la Orquesta Sinfónica de Lisboa, Pedro de Freitas Branco, dirigiendo, a la cabeza de la orquesta Lamoureux, la segunda suite de *Dafnis*, *La valse* y la *Rapsodia española*. Fue inmediata la consagración de este magnífico músico en París y su gran talento le valió las aclamaciones más elogiosas. Ravel dirigía la *Pavana*, el *Bolero* y acompañaba el *Concierto*. Esto no me enorgullecía mayormente pues, ay, su dirección —leía una prueba de la parte del piano— era hartamente incierta. Por suerte todo salió bien y el éxito fue considerable. Hubo que repetir el tercer movimiento y desde entonces no recuerdo haber ejecutado esta obra, ni en Francia ni en el extranjero, sin tener que repetirlo, lo cual constituye un hecho sin duda sin precedentes en la historia del concierto.<sup>6</sup>

Auténtica obra maestra donde la fantasía, el humor, el pintoresquismo engastan

<sup>5</sup> Roland Manuel, *À la gloire de Ravel*, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1938, p. 243.

<sup>6</sup> Más de una vez he tenido que repetir el *andante* del *Concierto en fa menor* de Chopin.



Ravel en Saint-Jean-de-Luz.

una de las cantilenas más conmovedoras que jamás haya murmurado el corazón humano, acaso funde su mayor seducción en un conjunto de cualidades que la convierten en una obra esencialmente francesa. Colocar los hallazgos armónicos, rítmicos y melódicos más originales en el marco más tradicional, despertar los múltiples sectores de nuestra sensibilidad con un roce discreto y reservado, hablar un lenguaje nuevo a la sombra tutelar de un Mozart y de un Bach, evocar y sugerir sin imponerse jamás, ocultar siempre con pudor su propio personaje y construir el conjunto con una constante y pasmosa perfección era dar a la música una obra absolutamente francesa.

La crítica nuestra no se equivocó y una de las cosas que más me llamaron la atención en las reseñas de los numerosos conciertos dados en Europa por Ravel y yo después de esta primera audición fue, precisamente, que el *Concierto en sol* era exhibido como un mensaje del arte francés. Consagrado de inmediato por París, el *Concierto* cruzaba las fronteras y Ravel y yo partimos ambos por Europa. A veces los programas sólo incluían obras de Ravel, y entonces yo tocaba el *Concierto* y la *Tumba de Couperin*; en otras ocasiones las composiciones de nuestro amigo sólo ocupaban medio concierto y yo interpretaba, a más del *Concierto*, la *Balada* de Fauré o las *Variaciones sinfónicas* de Franck.

Empezamos por Bélgica: Amberes y luego Lieja, donde volvimos a hallar a Freitas Branco en el podio, Bruselas, donde la *Tumba* fue ejecutada por la orquesta. Tras un breve retorno a París para presentar en Padeloup la segunda audición francesa de la obra, viajamos a Austria. Fue entonces cuando empecé a conocer de

veras la legendaria distracción de Ravel, cuyo buen humor y feliz carácter hacían un grato contraste con las consecuencias a veces catastróficas de sus torpezas. Sumados a las fatigas del tren, de las recepciones, de los conciertos, a las angustias que tan a menudo me causaba Ravel dirigiendo, tales incidentes me agotaban y en verdad creí volver exhausta de la gira. En cada viaje se renovaban las mismas escenas: perdía el equipaje, el reloj, el boleto del tren, el mío, se guardaba la correspondencia en el bolsillo, la mía también, lo cual originaba incidentes enojosos. "Acumulamos recuerdos" le decía yo, y reíamos. Las partidas eran inenarrables y yo me preguntaba siempre cómo conseguiríamos alcanzar el tren. Lo encontraba ahogado en un mar de partituras, de fotos que el pobre no acababa de firmar, revueltos todos sus asuntos, embarazado de coronas, de cintas, de programas que se obstinaba en llevarle a su querido hermano Édouard. Jamás partió de París sin olvidar sus zapatos de charol, como si algún Scarbo maléfico los ocultase siempre a su atención. Camino hacia Viena, aquello fue, naturalmente, lo primero que notamos. "Ya se comprará unos allá" le dije. Es verdad que su medida de Cenicienta no facilitaba semejante compra. Lo desesperaba la idea de aparecer con "abarcas", como llamaba todo lo que no fuesen sus queridos zapatos. ¡Hubo que avisar a París y el tesoro fue confiado al maquinista del siguiente tren!

La acogida austriaca fue sumamente calurosa. Separándose de la escuela alemana, este país abría un vasto auditorio a la música francesa, y tanto Ravel como Debussy eran muy populares. Por lo demás, Ravel había acudido a Viena en cuanto acabó la guerra, la Ópera acababa de poner con gran éxito *L'enfant et les sortilèges* y el público estaba familiarizado con *Dafnis*, la *Hora española*, la música de cámara, el *Bolero* y, por supuesto, *La valse*, intitulada primitivamente *Wien*. Ravel se sentía particularmente a gusto en aquella Viena danzante y en el universo de Strauss. Le encantaba contar cómo, en un gran almacén de la ciudad, una vendedora reconoció al autor de los *Juegos de agua*, que admiraba enormemente, y se empeñó en obsequiarle la cartera que él deseaba adquirir. Añadía: "Una vendedora que toca los *Juegos de agua* y regala su mercancía al compositor, ¿dónde se encuentra semejante cosa hoy en día?"

En nuestro concierto, al cual asistía el presidente de la república, cuando Ravel subió al podio, el público le concedió una formidable ovación de veinte minutos.

(Webern) es el descubridor de un nuevo espacio entre el objeto musical y nosotros mismos y, por consiguiente, de una nueva medida del tiempo musical, como tal, es extremadamente importante.

Stravinsky

Yo que asistía a su triunfo, no podía dejar de pensar en cuántos, en su lugar, se habrían abandonado a la embriaguez de las largas aclamaciones; admiraba a aquel hombrecillo tan sereno, tan impassible como si nada pasara y sabía que, aun en aquel instante, el crítico severo que llevaba en sí no abandonaba nada de su objetividad.

Por la tarde, en casa del embajador Clauzel y su señora, hubo un concierto muy hermoso consagrado a las obras de Ravel. No pude impedirme, ante aquel grupo de patricias tan modestamente arregladas, pensar en *La valse* y en el derrumbe de los fastos imperiales que ésta evoca. Estuve junto a una alteza que la asamblea parecía designar como una persona particularmente musical. Fue interpretado el *Cuarteto*, que el programa anunciaba sin indicar sus cuatro movimientos, y luego, las piezas de *Miroirs*, citadas por sus nombres. Llegado el tercer movimiento del *Cuarteto*, la dama se inclinó hacia mí y me murmuró al oído: "Entonces ¿son éstos los *Pájaros tristes*?"

Webern es capaz de expresar una novela en un único suspiro.

Schoenberg

Rumania no mostró menor entusiasmo por el *Concierto*, que los críticos elogiaron con particular comprensión. Avanzada de la cultura latina en el oriente (toda la aristocracia hablaba francés y conocía a fondo nuestra literatura), Rumania siempre se ha apartado del esclavismo ambiente, considerando a sus vecinos como bárbaros en el sentido ateniense del término. En tanto que Viena, tan admirativa y todo, no dejaba de encontrar la música de Ravel más prestigiosa por la inteligencia y la perfección técnica que por la profundidad de su mensaje, en Bucarest, bajo la alegría del ritmo fueron captados instintivamente el humor, el pintoresquismo, el lirismo discreto de la obra y todo su sentido humano. Satisfacía que Ravel hubiese alcanzado la celebridad "sin intentar forzar el entusiasmo de las masas, sin los formidables estallidos de un Stravinski, sin el tumulto de un R. Strauss, sin la agresividad bárbara de Prokofiev".<sup>7</sup>

Fue en Bucarest donde las distracciones de mi compañero provocaron nuestros primeros malos ratos. Ravel estaba invitado a desayunar con el rey, yo con la primera dama de honor de la reina... sin saberlo, pues las cartas que nos convidaban, sepultadas en los bolsillos de Ravel, guardaban su real secreto. El soberano, con indulgencia sencilla y delicada, telefoneó en persona a nuestro hotel y tuvo a bien ser el primero en reír del contratiempo. Un poco después se repetiría el incidente, pero tomando otro sesgo. Por la tarde fuimos a ver a la reina María. Se hizo música, pero en el momento en que un excelente pianista y compositor amigo mío empezó a tocar, dos perrazos negros, a quienes sin duda se había permitido entrar en el gran

<sup>7</sup> *Universal*, número del 17 de febrero de 1932.

salón después de prometer conducirse ejemplarmente, desencadenaron juntos la totalidad de sus recursos vocales provocando una risa loca colectiva, a la cual se sumó en primer lugar la víctima.

Por la noche descubrimos en una *boîte de nuit* a un extraordinario músico que tocaba de maravilla la flauta de Pan, lo cual encantó a Ravel; este artista viajó después a París para la exposición de 1937 y apareció en el pabellón de Rumania. A Ravel le habría gustado mucho escucharlo otra vez, pero estaba demasiado enfermo para poder ir.

Pasamos a Hungría, con un panorama inolvidable sobre el Danubio que admiraba yo desde mi cuarto de hotel, y un Ravel desatado que hacía repetir durante una hora dos compases a una orquesta dotada de inalterable paciencia; a Praga, donde el embajador Charles Roux nos recibió de manera encantadora y donde Ravel, no bien llegado, partió a buscar un frasco para regalarlo a su madrina de guerra, la madre de su querido discípulo Roland Manuel. Pese a que el concierto era por la noche, hubo que recorrer a toda costa la ciudad en todas direcciones. Volvimos extenuados, yo muy disgustada, pero él feliz de haber dado con el objeto de su deseo y de poder llevárselo a la amiga a quien consagraba un afecto filial. ¡Meses más tarde vi en casa de Ravel el precioso paquete intacto! Sencillamente se le había olvidado entregarlo a su destinataria. Llegamos a Varsovia, donde precisamente se realizaban las pruebas del concurso Chopin, a las cuales se me invitó. Las relaciones de Francia con Polonia eran más bien frías por entonces y Beck, el primer ministro, no disimulaba cierta francofobia, por lo cual no acudió a nuestro concierto, cuando que en todos los demás lugares nos honraban con su presencia soberanos o altos funcionarios. No obstante, Beck nos había convidado a Ravel y a mí a desayunar, salvo que, por las mismas razones que en Bucarest, lo ignorábamos. La invitación permanecía en el secreto de la chaqueta de Ravel. El ministro telefonó a la embajada para expresar su asombro. Ravel y el embajador fueron a disculparse, pero sus excusas no fueron aceptadas, para nuestra vergüenza y confusión. La prensa se apoderó del asunto y cuando al día siguiente llegamos a tocar en Lwow, el cónsul de Francia vino a nuestro encuentro con las señales de la mayor ansiedad y nos informó que los periódicos habían interpretado la torpeza de Ravel como un gesto inamistoso dictado por consideraciones políticas. Lo cual, por lo demás, no privó para nada de su flema a Ravel, contrariado únicamente por no haber tenido tiempo de visitar Cracovia.

Yo habría de regresar a Polonia, a Varsovia, en 1949, como presidenta de la Asociación francesa para el centenario de la muerte de Chopin y miembro del jurado del premio Chopin. La mitad del hotel donde me alojé seguía destrozada, pero no dejaba de haber en mi cuarto un magnífico piano cubierto de flores. Yo había decidido no tocar, sin embargo, cuando he aquí que nuestro embajador insiste. "Tocaré entonces



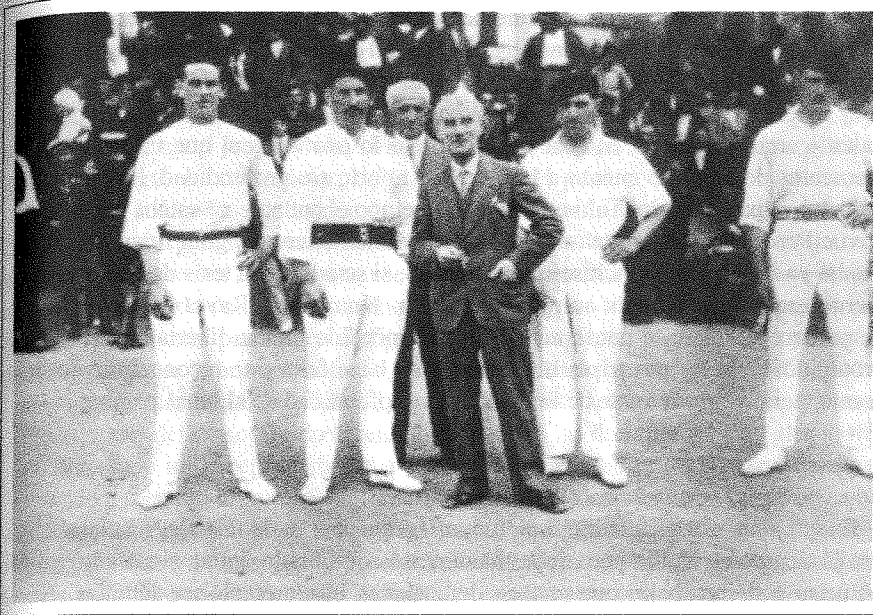
Marguerite Long y Ravel en Berlín.

un concierto de Chopin” dije. “Sabe usted —me respondió—, toda la juventud la reclama en el *Concierto* de Ravel.” ¡Inmortal música, invulnerable a través de años de apocalipsis! ¡Nada más impresionante que esta perennidad! Ante un entusiasmo tan caluroso, tan espontáneo, ¿cómo hubiera yo tolerado siquiera la idea de una remuneración? Lo cual no impidió a uno de mis colegas, a quien sin duda le habría encantado sacar jugo a tal impulso, decirme al final del concierto: “¿De modo que, al parecer, usted no necesita dinero?” Este incidente sórdido me hace acordarme de que una hermosa mañana, a las ocho, en Varsovia, Ravel llamó a mi puerta. Envuelto en una larga bata, descarnado el rostro, me recordó a Voltaire mientras me rogaba leer una carta que agarraba entre el pulgar y el índice por la punta, como un trapo sucio. Era una respuesta justamente indignada que enviaba a un personaje de la prensa musical que se había permitido, apenas unos días antes del estreno del *Concierto* en París, proponerle otro ejecutante en lugar mío, apoyando aquello en un argumento financiero que debió de juzgar decisivo. ¡No recuerdo haber visto a nadie tan asombrado, tan humillado y furioso como Ravel ante aquella proposición!

De Varsovia llegamos a Berlín. Descendí en la estación convenida, ¡pero Ravel no está en el andén y el tren vuelve a partir! Heme aquí sola, sin un marco y sin saber ni una palabra de alemán. De algún modo llego en taxi al hotel y me encuentro a Ravel muy a gusto, declarándome haber dado ya la vuelta a Berlín: el tren rodeaba la ciudad y se detenía en otra estación, que era afortunadamente una terminal, lo cual permitió a Ravel no olvidar más que su reloj y su billete para Holanda, felizmente recuperados después de algunos minutos de emoción.

Ravel contaba mucho con que la Filarmonía habría ensayado con Furtwängler. ¡Ya se comprenderá que no le disgustaba que un gran director cargase con el trabajo antes que él! Sólo que Furtwängler, por delicadeza, no había querido dar ninguna indicación que corriese el riesgo de no estar rigurosamente de acuerdo con las ideas del autor, ¡Dios sabe si Furtwängler respetaba escrupulosamente las intenciones de los compositores que interpretaba! De ahí que el ensayo del domingo fuese positivamente espantoso y vimos a Furtwängler muy acongojado. Wilhelm Kempff y Paul Klecki, que nos acompañaban amistosamente, se compadecían de nuestra triste suerte. Pero los dioses estaban de nuestra parte y al día siguiente todo marchó de maravilla, ante un público considerable entre el cual figuraba naturalmente nuestro embajador François-Poncet, cuya incansable amabilidad permitió a Ravel volver a fumar sus indispensables *gauloises*, sin los cuales no era sino la sombra de sí mismo.

Y henos por fin, en primavera, en los queridos Países Bajos, en el más bello cuadro de flores de nuestros sueños. Nuestros amigos holandeses seguían empeñados en escuchar su *Concierto* al fin, ¡y qué acogida! En Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, La Haya, Arnhem, en todas partes, como en Austria, cuando Ravel subía al podio la concurrencia entera se levantaba y lo aclamaba interminablemente. Con Mengelberg



Partido de pelota vasca en Ciboure en honor de Ravel, el 24 de agosto de 1930, época de la composición de sus conciertos para piano.

la preparación del Concertgebouw había sido minuciosa y Ravel, a su zaga, se sentía con alas. Volví, dicho sea de paso, al año siguiente a ejecutar el *Concierto* con Mengelberg y en otoño Ravel retornaría a Holanda para estrenar allí la *Hora española*.

\* \* \*

¿Qué nos dice el propio Ravel acerca de su *Concierto* en la famosa entrevista concedida al corresponsal del *Daily Telegraph*? “Es un concierto en el sentido más exacto del término, escrito en el espíritu de los de Mozart y de Saint-Saëns. Pienso, en efecto, que la música de un concierto puede ser alegre y brillante, sin que sea necesario que pretenda profundidad o busque efectos dramáticos. De algunos grandes músicos clásicos se ha dicho que sus conciertos estaban concebidos no para el piano sino contra el piano. Por lo que a mí toca, considero este juicio perfectamente motivado. Al principio tuve intención de llamar divertimento mi obra, pero reflexioné que no hacía falta y estimé que el título de concierto es suficientemente explícito por lo que concierne al carácter de la música que lo constituye. Desde ciertos puntos de vista, mi *Concierto* no deja de mostrar algunas relaciones con mi *So-*

nata para violín; incluye algunos elementos procedentes del jazz, pero con moderación." He aquí una declaración muy alejada del género confesional y, acerca de la idea directriz y los elementos generadores de la obra, una discreción y una reserva muy ravelianas. Que el *Concierto* esté construido dentro del respeto a las leyes tonales y arquitectónicas, es cosa evidente. No lo es menos el que utilice discretos elementos de jazz. En cuanto a la alegría y al brío sin profundidad, habría que ser de mármol para creerlo. Tal vez por aquel tiempo el andante no estaba realizado todavía. Pero el segundo tema del primer movimiento, con su gran lirismo caluroso, estaba ya en su sitio, e incluso muy retocado, si se admite la tesis de que primitivamente era objeto de más amplio desarrollo. No; es que Ravel mismo se niega, como de costumbre, a confesar que haya concedido alguna libertad a un corazón protegido sin cesar por triple blindaje. Pero ¿hace falta este reconocimiento, realmente, para compenetrarse de la emoción y profundidad de algunas páginas?

D)

En conjunto<sup>8</sup>, el primer movimiento, *allegramente*, es de una alegría clara y lúcida. El tiempo es rápido pero debe mantenerse equilibrado, igual, sin esa impresión de prisa o de atropello que causan demasiadas interpretaciones actuales. No se corre ningún riesgo de extraviarse si se afirma que Ravel puso en las primeras páginas de esta obra —para la cual, antes de aparecer, fueron adelantadas repetidamente las denominaciones de rapsodia o concierto vasco— uno de los aspectos típicos de su provincia. Hay que haber contemplado, en Saint-Jean-de-Luz, en una noche de verano, junto a las barcas pesqueras que oscilan bajo la luna, cómo brincan los jóvenes vascos en cuanto se elevan desde el quiosco de la plaza los primeros acordes de un fandango, cómo los grupos de las terrazas se desprenden del ensueño adormilado, la vendedora de helados abandona su carro, el vendedor de periódicos deja en el suelo su carga de noticias, cómo unos frente a otros, orgulloso y derecho el busto encuadrado por los brazos en alto, mientras martillan el suelo con las alpargatas en el puro gozo del ritmo —hay que haber visto esto para comprender esta espontaneidad sin exceso, este ímpetu sin desmesura de la tierra de Ravel.

Exento de cualquier preámbulo, el zapateo se anima prestamente. Mientras rueda el tambor, estallan las síncopas de los violines y las violas y zumban los violonchelos, el piano teje arpeggios bitonales y agritudces que sostienen el tema alerta y juvenil del flautín.

Realzar (página 2, línea 1, compás 2) los acordes de la mano izquierda que emergen en un crescendo progresivo, paralelos a los de las cuerdas hasta el *mezzo-forte* indicado. Conducir bien, en los cuatro últimos compases de *glissando*, el as-

<sup>8</sup> Reducción para dos pianos, Durand.

censo hasta el *forte* que cierra la intervención del piano en una bella afirmación tonal para dejar limpio el terreno a la brillante repetición del tema por la trompeta. Página 3, línea 3, cuando el motivo trepa al si menor, que la orquesta no esboce ningún *rallentando*, como tampoco seis compases después, cuando el corno inglés intenta entrar en el juego. Pues, si bien lo hace con cierta timidez melancólica que está por cierto en su carácter, debe conservar el paso y el ritmo; el *meno vivo*, según está indicado, por lo demás, no interviene sino para el regreso del piano. Pese a lo cual ¡cuántas veces he visto, añadido y subrayado con lápiz rojo, en la partitura del director de orquesta, ese funesto *rallentando* que exasperaba a Ravel!

En esta entrada del piano cruzamos la frontera y los tresillos nerviosos, las inflexiones acariciantes pertenecen de fijo a esa España que tan constantemente inspiró a Ravel. Acentuar la primera nota del tresillo, estrecharlo imperceptiblemente, asimismo un poco más adelante (página 4, línea 2, compás 3). Introducir una ligera vacilación después del do sostenido apremiando un poco las dos corcheas del último tiempo; pero todo imperceptiblemente, pues por desgracia en este lugar se escucha demasiado a menudo un rubato deplorable. "Matices —decía Fauré—, pero no cambio de tiempo." Página 5, línea 1, compás 1, en el cuarto tiempo hacer rodar bien claro las cuatro semicorcheas, poniendo el acento en la primera, así como en los cuatro mí que siguen. Y que las sextas de la mano izquierda batan con elástica ligereza, como jazz. Línea 2, compás 3, los tres últimos tiempos *pianissimo* con una inflexión tierna en el re sostenido. Apresurar ligeramente los tresillos de los cuatro siguientes compases. Y aquí está, preparado por el descenso cromático de los cornos y los tres fa sostenidos que repite el piano como para concentrarse, el admirable segundo tema (página 6, línea 2, compás 3), cuyo asombroso lirismo es templado, dos veces, por latidos de jazz. Página 7, línea 3, compás 3, cantar bien el do si sol, y el tema pasa a la orquesta cantado por el fagot, con las mismas interrupciones de jazz.

Página 8, en [10], y las cinco páginas siguientes, muy en compás, muy ritmadas con gran igualdad. Página 13, después del *fortissimo* indicado en [16], continuar el *crescendo* hasta el fin subrayando fuertemente los acentos, pero respirar antes del gran disparo [17], del cual Ravel decía: "Tóquelo como el arranque del estudio 'Mazeppa' de Liszt." He aquí la digitación:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the right hand (bass clef) and the bottom staff is for the left hand (treble clef). Both staves contain a dense sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The right hand part starts with a circled '17' above the first measure. The left hand part starts with a circled '1235' above the first measure. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a complex, rhythmic texture.

Respirar, igualmente, antes del golpe de bombo. En la reexposición brillante del primer tema (que el piano no había tocado hasta entonces), desplegar gran alegría y gran ritmo. Por supuesto, en la página 15, línea 2, compases 3 y 4, en este solo de oboe no frenar ni más ni menos que cuando expuso el mismo tema el corno inglés en la página 4.

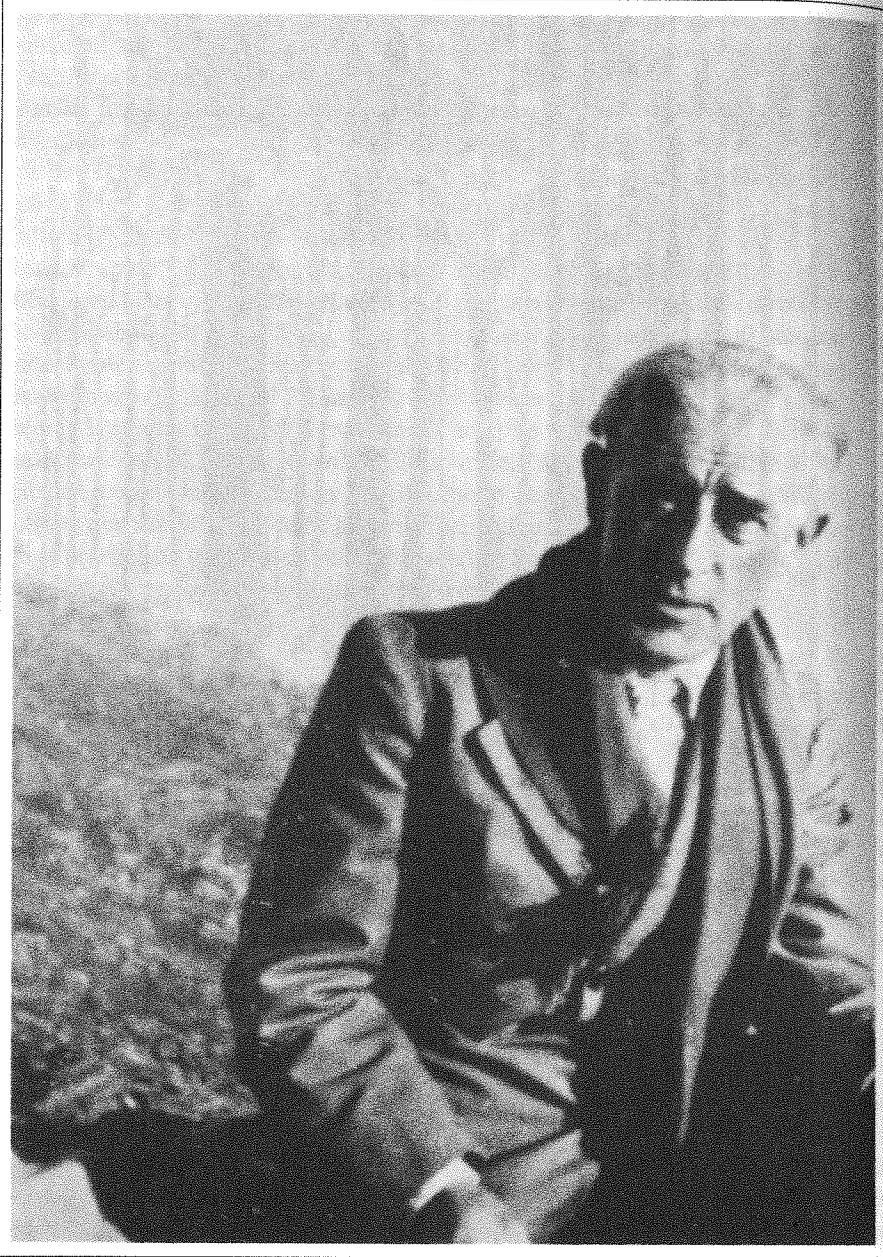
En [21], reanudación del *tempo primo*, un verdadero puñetazo que concluye el bonito tema. En la mano derecha, igual compás, acentuar el primer y el cuarto mí. En la línea 2, compás 1, acentuar la primera nota en la mano derecha. En el tercer compás, igual línea, marcar fuertemente el primer la; las cuatro últimas semicorcheas bien claras y recalçadas como jazz. El corto andante que sigue es un instante incomparable: los armónicos que el arpa tintinea sobre los *glissandi* parecen elevarse desde un mundo irreal, y ¡qué intensidad expresiva en el largo silencio entre las dos partes de la frase! Página 17, línea 1, último compás, atender al cambio de medida y esperar bien los cuatro tiempos antes de la repetición por el piano. El segundo *andante* [25] pone a prueba las maderas: fagot, flauta, clarinete, oboe son tratados, como tantas veces en Ravel, a modo de solistas. La escala cromática en octavas quebradas del oboe es particularmente temible. La cadencia del piano [26] exige un enorme trabajo con manos separadas. Se advertirá que la mano izquierda, como en el *Concierto en re*, teje al mismo tiempo el acompañamiento y el canto, al cual se consagra el pulgar, en tanto que el trino de la mano derecha no se torna cantante, aunque de qué conmovedora manera, sino después del *glissando*; hay ahí un pasaje relajado y muy cantado. El rasgo de triples corcheas precedente a [27], fluido y claro. De este gran empuje lírico [27] emanan una ternura y un calor infinitos; ¡cuánta razón tiene Ravel guardando en reserva el cuarteto, para que las cuerdas tengan todo su valor expresivo y el acento incomparablemente humano de su canto! El ascenso desemboca en el azul y el espacio; nótese cómo al escucharlo no puede impedirse respirar profundamente. Samazeuilh afirma que este pasaje tenía primitivamente un desarrollo mucho más amplio. Se diría que Ravel, sorprendido él mismo de esta calurosa confianza, se apresurara a atenuar su alcance mediante el retorno a un dibujo rítmico ceñido. En [35], marcar con gran fuerza todos los acentos durante este *crescendo* y terminar en un ambiente de gran exuberancia.

## II)

G. Samazeuilh dice que el *andante*, concebido mucho más tarde que los otros dos movimientos y con un ánimo muy distinto, siempre le ha parecido acoplarse mal a estos últimos. Esta opinión se comprende por parte de quien vivió la génesis de la obra y localizó los motivos de inspiración en las etapas de un mismo viaje, y después vio desaparecer uno de los elementos de dicha composición, sustituido más tarde por



Ravel en el bosque de Lyons-la-Forêt, 1922.



Ravel en 1935, dos años antes de su muerte.

otra construcción. Pero para nosotros no se manifiesta ese desacuerdo y Roland Manuel tiene razón cuando dice: "Tal contraste en una obra liberada, como ésta, de constreñimientos cíclicos, no es menos legítimo que el ofrecido, precisamente por el *largo* del *Quinteto con clarinete* de Mozart, que Ravel tomó por modelo." Además, tal sucesión ¿no es la imagen misma de la vida? ¿Dónde brilla el sol sin que pase ninguna nube? ¿Desde cuándo la broma, la exuberancia, el circo y el desfile no tienen derecho a un minuto de melancolía que pellizca el corazón y enrojece los párpados? Pues, en fin, cuando la gráfica de la vida deja de trazar sus oscilaciones de alegrías y miserias, es para confluír con el eje rectilíneo de la no existencia.

Este admirable Lied es difícil de interpretar y, una vez respetadas las indicaciones precisas, que no faltan, es al corazón al cual conviene pedir consejo. Me limitaré pues a algunas observaciones. Línea 3, primer compás, el *decrecendo* debe comenzar en la antepenúltima semicorchea (dicho de otro modo, hay que correr ligeramente el segundo regulador hacia la izquierda). Igual observación en la línea siguiente, compás 2: el *decrecendo* comienza en la primera semicorchea. Imperceptible respiración antes del quinto compás, línea 3, con un leve acento en el re sostenido. Línea 4, compás 4, la turbadora ternura del mi y la exquisita inflexión *pp*, bien preparadas por la estabilidad melódica del compás precedente y la modulación en do sostenido menor representan, sin lugar a dudas, un colmo de la confianza raveliana. Página 28, en [1], cuando la flauta toma el fin del tema no debe impedir que el trino sea muy claro, con una terminación muy expresiva. Igualmente, en la línea siguiente, el oboe, el clarinete y de nuevo la flauta no deben impedir que el piano sostenga y cante lo que pasaría equivocadamente por un simple acompañamiento; hay cierta dificultad en la igualdad de sonido y ritmo en la mano izquierda; desembocar *subito* en un *pp* muy flexible. Página 29, línea 2, compás 1, dar un poco de relieve a las tres semicorcheas; línea 3, compás 1, recalcar, así como la orquesta, el *crescendo* con un bello acento expresivo.

Página 30, las semicorcheas de la mano derecha muy cantadas con un *crescendo*, línea 2, compás 1; los cuatro compases siguientes muy cálidos en la orquesta. Página 31, línea 3, compás 2, moderar un poco las triples corcheas al tomar el corno inglés la adorable cantilena. Página 33, en [7], hacer *pp* en lugar de *p*. Página 35, línea 3, compás 1, propuse mucho tiempo a Ravel una ligera detención sobre el mi sostenido, destacando un poco las primeras notas siguientes; siempre se negó. En Bucarest, durante el ensayo, comuniqué esta idea a Georgesco, que dirigía, y convino en hacer la prueba. Más tarde, Ravel me dijo: "Ya ve usted, desde hace semanas le pido ese matiz, que es magnífico." ¡Me dieron ganas de pegarle! Página 36, última línea: bajo el trino, marcar bien la izquierda; estos seis últimos compases son un ejemplo más del interés que tiene no improvisar de cualquier modo el cuarteto, cuyo regreso aquí envuelve el trino en un fervor maravilloso.

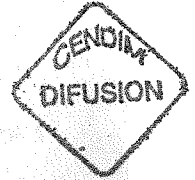
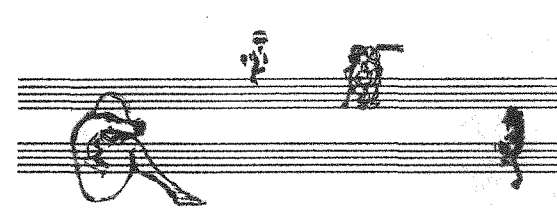
El *presto*, de elocuencia saltarina, muy corto, representa el juego y la persecución de dos temas, el primero, expuesto ante todo en el piano y luego en la orquesta, el segundo —toque de cornos y luego trompetas— primero en la orquesta y después en el piano (donde va seguido de un curioso recuerdo de la *Mascotte* (página 43, línea 2). Página 37, trabajar con pulgares alternos (re mi sol fa re mi sol fa re). Yo siempre trabajaba así estos acordes quebrados, antes de tocar el *Concierto*, y a Ravel le interesaba enormemente este ejercicio. Página 44, línea 2, tocar las semicorcheas *p* y *no pp* como está indicado. Página 54, línea 1, compás 2, darle a la negra exactamente su valor. Página 47, en [14], hay un pasaje de oboe extremadamente difícil. Página 55, graduar bien el *crescendo*.

Cuando le preguntaba a Ravel cuál de sus dos *Conciertos* prefería, contestaba: “El suyo, es más raveliano.” Será fácil comprender que tal predilección sea también la mía, tanto más cuanto que no le escatimo admiración al otro. ¡Cómo un gran crítico, pródigo por lo demás en elogios hacia Ravel, habrá podido escribir que “ni el uno ni el otro de estos conciertos enriquece con un elemento nuevo el tesoro de la invención pianística raveliana” y también que “como por entonces imperaba la nota falsa en todo su esplendor, Ravel no vaciló, en el maravilloso *adagio* del *Concierto en sol*, en desplazar algunos bajos, a fin de indicar que estaba al corriente”!

Desde que aparecieron, estas dos obras no han dejado de estar en el repertorio clásico ni de ser comprendidas en todas las latitudes. Es difícil imaginar que un día necesiten, como ciertas auténticas obras maestras, ser “resucitadas”. Desde el principio quedaron grabadas en la lista oro, y allí permanecerán, siempre.



## MÚSICA Y RETÓRICA EN LOS CONCIERTOS PARA PIANO Y ORQUESTA DE MOZART<sup>1</sup>



JOS VAN IMMERSEEL

Traducción de Federico Bañuelos

Tal como lo vimos en “Sobre la información musical en las partituras de Mozart”,<sup>2</sup> las partituras disponibles en la actualidad nos proporcionan una información insuficiente, la cual no nos permite la realización de una interpretación justificada, en muchos casos ni siquiera interesante.

¿Por cuáles medios puede entonces el músico contemporáneo hacerse guiar? En primer lugar tenemos la iconografía que nos ofrece cierta información sobre los instrumentos empleados en la época, la posición corporal, la acústica de las salas de concierto, las convenciones sociales, etc. De la iconografía sobre Schubert, por ejemplo, aprendemos que los *Lieder* eran cantados en espacios pequeños y para círculos reducidos de personas. Una conclusión posible a partir de esto es que los manuscritos de los *Lieder* schubertianos contienen tan pocos *fortes* y tantos *pianissimi* porque los cantantes/intérpretes podían realmente relatar su texto con tranquilidad, incluso susurrarlo. El cantante no estaba obligado a cantar por encima del sonido de un gran piano moderno y tampoco tenía que llenar de sonido una gran sala de conciertos. De lo anterior podríamos reconsiderar la práctica de la ejecución de esas obras en situaciones semejantes, tales como las de una sesión de grabación, donde el cantante tampoco está obligado a gritar ante el micrófono y, por lo tanto,

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte de las notas explicativas que acompañan los volúmenes 2 al 6 de la grabación integral en discos compactos de los conciertos para piano y orquesta de Mozart, con la Orquesta Anima Eterna y Jos van Immerseel como director y solista. (Channel Classics: 0690, 0990, 1791, 1891 y 1991).

<sup>2</sup> Channel Classics, 0590.



Mozart a los seis años. Retrato de Pietro Antonio Lorenzoni.

está en mejores condiciones de rendir una reproducción más auténtica de las intenciones de Schubert que si estuviera en una gran sala de conciertos.

Sin embargo, la sola información que nos proporciona la iconografía no es suficiente para conocer el tipo de voz que imaginó Schubert para una determinada cañ-

ción, qué entendía por un *crescendo*, en qué medida consideraba al piano como un instrumento de acompañamiento, si prefería un estilo de cantar más italiano o más alemán, etc. Además, las artes visuales, con frecuencia excesivamente imaginativas, suelen rehacer ciertas escenas hasta que estas parecen “correctas”. En lo que concierne a los conciertos para piano de Mozart, la iconografía apenas nos ayuda. Lo que podemos suponer, y con prudencia, es que Mozart los interpretaba con la ayuda de sus partituras.

Otra fuente de información son los escritos de un autor. En el caso de Mozart se trata de sus cartas, de las que una gran parte aún se conserva. No sabemos cuántas cartas se hayan perdido, y entre las que han subsistido, no podemos distinguir los pasajes verídicos de los fantaseosos o de los que claramente son contrarios a la verdad (aunque, para decirlo de una manera amable, fueran mentirillas “inocentes”). Por otro lado, no conocemos las intenciones ocultas de Mozart (en su caso casi siempre condicionadas por razones diplomáticas). Es extremadamente difícil, si no imposible, determinar si un hecho reseñado corresponde a una situación real, a una intriga, a una aventura, a un incidente, a un evento cualquiera o si sencillamente se trata de un cuento. Incluso las mismas palabras de Mozart nos pueden inducir al error: aquellos que conozcan bien las obras de Muzio Clementi no podrán entender la aserción de Mozart según la cual aquel compositor carecía por completo de sentimiento y gusto.

Los testimonios y las opiniones de los contemporáneos constituyen otro medio de información. ¿Mas no será todo eso tan sólo una pila de informaciones, declaraciones, rumores, opiniones, mitos, bosquejos, fantasías o, incluso, simple “publicidad”? Además, ¿cual era el nivel intelectual y el poder de juicio de los autores? De hecho, la historia no es más que una suma de acontecimientos aceptados, en cierto momento, como verídicos. La interpretación de estos hechos entonces toma forma de acuerdo con las normas comúnmente aceptadas. Estas normas, a menudo no son sino el resultado de un fenómeno de institucionalización, lo que le da más seriedad al tono y también conduce hacia una serie de planes y reglas. Si estas reglas son rotas o si los planes no son seguidos, el resultado —justificado o no— es el caos. La historia, pues, nos dice más acerca del autor o del grupo al que pertenecía y acerca del tiempo durante el cual la historia sucedió o fue escrita que sobre lo que realmente aconteció. Después de todo, ¡la cuestión filológica no es una tarea fácil!

La música presenta un problema extra: ¡las interpretaciones originales fueron diferentes en cada ejecución y tenían una intención totalmente distinta a la de los tiempos actuales!

Así pues, no hay más que tres disciplinas que realmente nos pueden ayudar de una manera consistente a comprender una partitura:

1. La práctica profesional con instrumentos similares a los de la época y en circunstancias locales parecidas a las del autor.

2. El aprendizaje y práctica de la improvisación y la composición en el lenguaje del compositor.

3. El dominio práctico e intuitivo de la retórica, así como el estudio de las figuras y sus efectos reales.

Se ha escrito mucho acerca de la relación entre la retórica y la música, principalmente en el siglo XVIII por autores de habla alemana; ya en el siglo XX primero lo hicieron los alemanes, después los estadounidenses y holandeses y recientemente los franceses.<sup>3</sup> Sin embargo, la aplicación práctica de este conocimiento y, más aún, una interpretación conscientemente retórica es, hoy en día, algo relativamente raro entre los músicos. La importancia de la retórica y de sus figuras sigue siendo completamente subestimada con demasiada frecuencia.

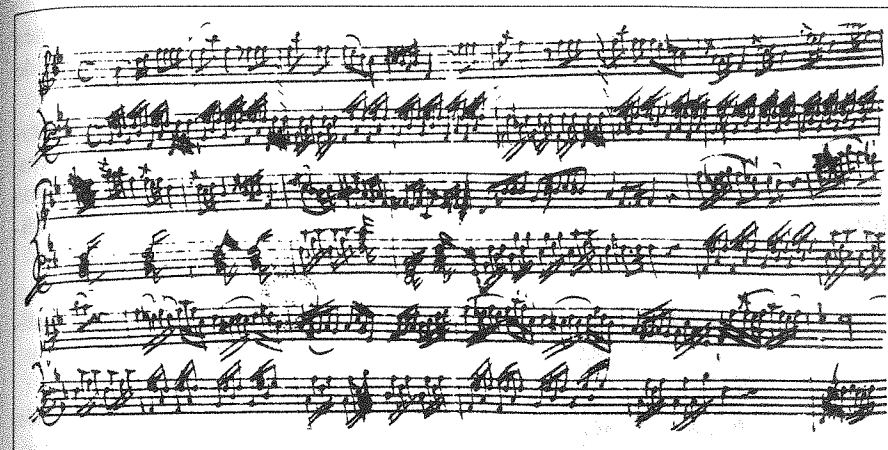
Según Quintiliano, la retórica reemplaza la manera cotidiana de expresión por otra particularmente estética. Según Gottsched la figura es, además, el único medio para expresar los sentimientos. El hecho de que en música sucede lo mismo es bastante conocido. Todo esto está constatado por un gran número de músicos del siglo XVIII: Mattheson, Scheibe, C. P. E. Bach, Türk, entre otros. Esta evidencia ha sido demostrada en las obras de los grandes maestros. Podemos decir incluso que los grandes compositores se distinguen de los medianos no solamente por sus conocimientos de retórica (en el siglo XVIII este conocimiento era general para la mayor parte de los escolares), sino también por el virtuosismo y la creatividad resultante de su sentimiento retórico.

El arte de la elocuencia era el modelo a seguir para el discurso musical. Compositores e intérpretes encontraron en la oratoria sus fuentes de inspiración. Para genios como Mozart las artes de la *Inventio*, *Dispositio*, *Elaboratio* y principalmente de la *Decoratio*<sup>4</sup> constituyeron una auténtica mina de oro. Mozart fue capaz de construir brillantes composiciones a partir de temas muy simples y es muy claro que lo hizo por medio de las técnicas de los *Loci Topici*.<sup>5</sup> Es por esto que los mo-

<sup>3</sup> En los últimos años, también algunos autores italianos como Ferruccio Civra y Gino Stefani se han ocupado del tema. (N. del T.)

<sup>4</sup> Según Quintiliano, de acuerdo con la mayoría de los autores más relevantes, la oratoria consta de cinco partes: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación (*Institutiones Oratorias*, V, 3), e incluye al arte de la decoración como parte de la elocución. (N. del T.)

<sup>5</sup> Los antiguos retóricos dieron el nombre de *loci topici* o lugares comunes a unas especies de "repertorios" donde los oradores o escritores encontraban las pruebas o medios adecuados para desarrollar un tema determinado. Tanto Aristóteles como Cicerón hicieron sendos tratados específicos sobre el tema. (N. del T.)



Manuscrito de la primera obra de Mozart.

ernos análisis formales no convienen, en realidad, para las obras de Mozart y tienen que ser revisados constantemente.

Como ejecutantes, siempre tenemos grandes problemas en lo que concierne a la "interpretación" si no estamos lo suficientemente versados en las leyes de la *Elocutio* (elocución). La conciencia retórica nos coloca en la posibilidad de acercarnos al compositor y nos da un sentido más claro del material musical. Las consecuencias son de largo alcance, sin dejar de ser lógicas, en lo que se refiere a la duración de los sonidos (más variados de lo que es posible presentar a partir de la partitura), el grado de la fuerza o la suavidad de cada nota o acorde requerido por el contexto de la dinámica interna y el tratamiento del ritmo. Una dimensión especial es igualmente dada en lo que se refiere a graves y agudos, espacios, movimiento introvertido, movimiento extrovertido, tiempos, etc., mientras que el poder de la imaginación y de la observación es entrenado sin cesar. En el siglo XVIII el estudio de la retórica era generalizado, lo encontramos en las ramas oral (discursos, teatro), musical (instrumentos, canto, ópera), corporal (gestos, mímica, danza, ballet) o artes visuales (pintura, escultura, arquitectura). Este estudio no era y no es, si es bien llevado, un estudio dogmático o una doctrina, sino más bien un arte vivo basado en la intuición y la experiencia.

Por medio del estudio de la retórica adquirimos una imagen de las leyes naturales en la música y nos encontramos menos expuestos a las vicisitudes del examen científico: estamos menos limitados por una partitura, por una tradición o por una moda. De este modo se abre ante nosotros el camino hacia una interpretación tal como la esperaba Mozart de un músico a "primera vista": "*so dass man glaubt*,

ción de la época histórica en cuestión, tanto en la teoría como en la práctica y, aún mejor, con la improvisación musical en ese mismo estilo.

2. El músico debe ser capaz de tocar o cantar a primera vista, es decir que debe contar con una visión sinóptica y de reflejos.

3. Debe tener una imaginación considerable y rápida.

4. Debe dominar perfectamente su instrumento y conocer todos sus secretos.

Es pues bien evidente que el presente artículo no vendrá a ser un curso especializado para músicos. Se trata más bien de instruir a los melómanos sobre la teoría de las figuras y sobre sus aplicaciones prácticas en el terreno de la música. Hasta el presente hay muy pocas publicaciones sobre el tema, sobre todo en comparación con lo escrito acerca del uso de instrumentos originales. En verdad es muy sorprendente el descubrir que la teoría de las figuras abarca el campo de la imaginación, aquel de las imágenes, el de la expresión y el de la comunicación, es decir, el universo del músico. Aparte de sus implicaciones prácticas, la teoría de las figuras semeja a un cuadro expuesto en una oscuridad profunda, o a un disco compacto guardado en una caja fuerte bancaria cuya combinación hubiese sido olvidada.

En el presente trabajo me propongo tratar exclusivamente las figuras que aparecen en la obra de Mozart. No abordaré la cuestión de saber si cada giro retórico ha sido efectivamente pensado "retóricamente" por Mozart, pues eso sería materia suficiente para todo otro artículo.

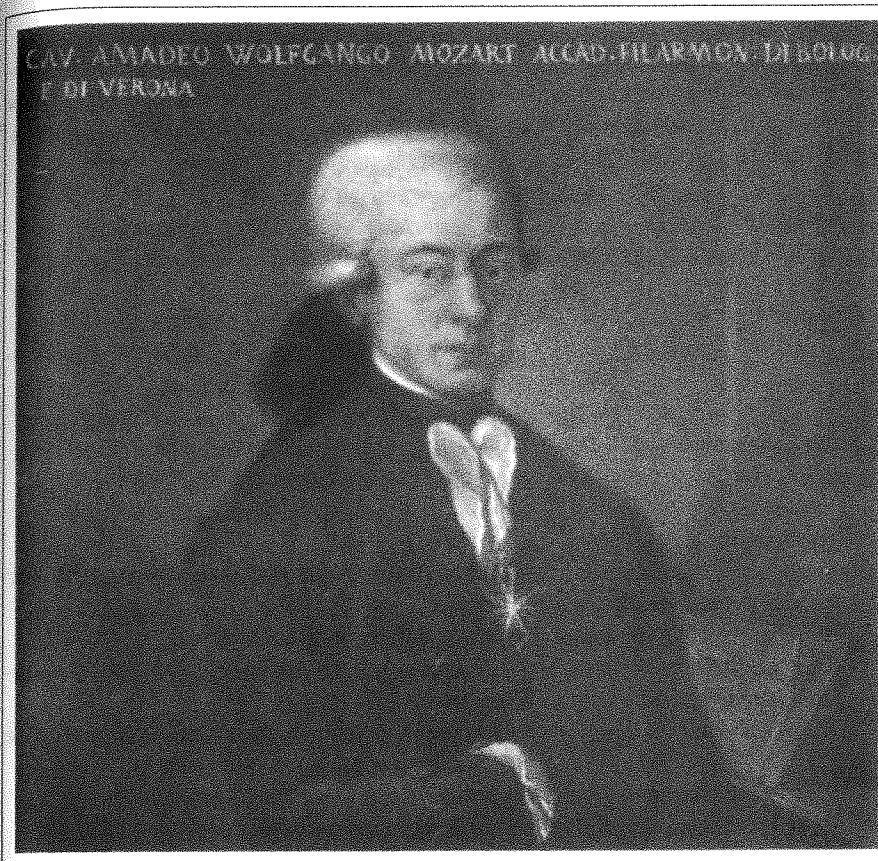
Con el fin de hacer más clara la exposición, y para dar una idea de la relación entre las figuras que me propongo tratar, las he reunido en grupos que se presentan de manera evidente en la música viva: repeticiones, interrupciones, cambios de tesitura o de voz, evocaciones, ornamentaciones, dirección, movimiento y espacio. Cualquiera que sea la definición de las figuras (lo que constituye toda una historia en sí), éstas siempre tienen una función de acentuación o de representación.

La primera serie que he seleccionado comprende 18 figuras que resaltan o llaman la atención por medio de la repetición. Un gran número de estas figuras tiene su origen en la oratoria de los retóricos romanos. Tal como lo he señalado ya, sólo mencionaré las figuras que aparecen en la música de Mozart y me esforzaré en describirlas dentro del contexto de su obra.

#### 1. **Anaphora-repetitio.**<sup>8</sup> gr.—lat. =anáfora-repetición.

La mayor parte de las fuentes mencionan el efecto de insistencia producido por la anáfora. Se encuentra bajo las siguientes formas:

<sup>8</sup> Casi todos los términos que designan a las figuras retóricas son de origen griego o latino: éstos aparecen en el texto en negritas. El uso de la lengua ha castellanizado algunas de estas palabras o adoptado una determinada "traducción". En ambos casos se hará la indicación pertinente. (N. del T.)



Mozart, Caballero de la Orden de la Espuela de Oro y miembro de las Academias Filarmónicas de Bolonia y Verona, 1777.

—Repetición de una nota, de un motivo, de una frase, de un ritmo o de una armonía.

—Repetición de un bajo (bajo obstinado, chacona o variación).

—Repetición de un tema o motivo por la misma voz pero en un tono diferente.

—Repetición de la misma fórmula de entrada a cada nueva frase o período.

—Repeticiones continuas de la misma nota, del mismo motivo o de la misma frase (procedimiento frecuentemente utilizado en el caso de pasiones intensas).

La anáfora se refuerza si se hace acompañar de la paranomasia; por ejemplo: motivo, anáfora, paranomasia.

2. **Analepsis-recipio.** gr./esp.—lat.

En un fragmento polifónico de carácter puramente consonante que es inmediatamente repetido, la primera nota (o el primer acorde) es, con frecuencia, recortada (a la mitad, por ejemplo), con el fin de dar a la repetición un carácter de interrupción, lo que refuerza la intensidad.

3. **Epanalepsis.** gr./esp.

Repetición clara e insistente de una nota o de un motivo.

4. **Epizeuxis.** gr. =epizeuxe

Repetición inusual de una nota o un motivo para marcar una insistencia excepcional.

5. **Auxesis-incrementum.** gr.—lat.

Repetición particularmente fuerte dentro de una serie de repeticiones.

6. **Paronomasia.** gr./esp.

Repetición acompañada de una aumentación o reforzamiento bajo diversas formas:

—Repetición de una extrema insistencia.

—Repetición de un pasaje en *piano* después de *forte* o viceversa.

—Repetición de las últimas notas de un período en *tutti* por algunas voces solistas o incluso por una sola voz (y lo opuesto).

—Repetición en un *tempo* más lento (en principio exactamente el doble de lento).

—Repetición añadiendo notas, ornamentos, figuras o transformando las notas.

—Repetición comportando un elemento complementario.

—Repetición con interpretación reforzada o suavizada.

7. **Anadiplosis-reduplicatio.** gr./esp.-lat. =reduplicación.

Las últimas notas o la última frase o la armonía de un período son repetidas al principio del período siguiente. En otras palabras, el principio de un nuevo período está formado de la misma manera que el final del precedente.

8. **Epanadiplosis-complexio.** gr./esp.-lat. =compleción.

Consiste en repetir el principio de una composición al final de la misma o en utilizar el principio para anunciar el final (como es el caso cuando, por ejemplo, una pieza comienza con la cadencia final, lo que produce un efecto un tanto cómico).

9. **Epistrophe-conversio.** gr./-lat. =epístrofe-conversión.

El fin de un motivo o período se repite al final de los períodos siguientes.

10. **Climax-gradatio.** gr./esp.-lat. =gradación.

Aunque una enumeración progresiva no constituye necesariamente una repetición, es en esta categoría que clasifican al clímax o gradación la mayor parte de los autores del siglo XVIII. Se trata de una repetición que se convierte gradualmente en más fuerte o más aguda, más suave o más grave. Es necesaria, pues, una triple repetición. Es en este contexto que se habla también de *crescendo* y *decrecendo*.

11. **Polyptoton-repercussio.** gr. lat. =políptoton.

Repetición de un motivo o de un tema por otra voz (generalmente contigua a la precedente: una voz de soprano será retomada por una de alto, una de tenor por una de alto, etc., es decir a un intervalo de cuarta o de quinta). El tema entonces, es coloreado de una manera distinta por medio de la repetición para contrastar con el tema original. Así pues, en la fuga, el sujeto y la respuesta pueden ser articuladas o presentadas de una manera distinta.

12. **Congeries.** gr./esp.

Los motivos —generalmente cortos— se acumulan por medio de repeticiones múltiples. (En ciertos casos, sin embargo, la acumulación no tiene lugar por simple acumulación, sino por mimesis, paronomasia, clímax, anáfora o políptoton).

13. **Pleonasmo.** gr. =pleonasmo.

Repeticiones y adiciones redundantes y enfáticas.

14. **Mimesis-imitatio.** gr./esp.-lat. =imitación.

Se la encuentra bajo diversas formas:

—Un tema es repetido constantemente en una cierta voz.

—Una voz imita en segunda, tercera, sexta o séptima (es decir, contrariamente a lo que es usual en la fuga).

—Una voz o un instrumento es imitado en forma burlesca.

—Algunas voces producen un noema (noema: fragmento armónico o unísono en un contexto polifónico), mientras que otras voces imitan este noema en otro intervalo.

15. **Epanodos-regressio.** gr. =lat. =epánode.

Notas, motivos o pensamientos repetidos en orden inverso. (En todo caso, no ha sido establecida todavía una relación eventual con el movimiento retrógrado).

Figuras relacionadas con la "repetición":

16. **Variatio.** lat. =variación.

—Cambio de una repetición.

—Introducción de una "pasaje" entre dos notas (generalmente en el transcurso de una repetición), para lograr un efecto de mayor insistencia.

17. **Multiplacatio.** lat.

—Una disonancia es dividida en notas de menor valor con el fin de crear más insistencia.

—Igual que la anterior, salvo que la disonancia dura más tiempo que la consonancia (énfasis mayor).

18. **Paragoge.** gr./esp.

Alargamiento de la nota final de una voz, ornamentada por las otras voces con el fin de dar un carácter particular a ese final. Estos ornamentos son, a menudo, repeticiones de motivos y contrapuntos utilizados con anterioridad. El intérprete puede improvisar una paragoge aunque no esté anotada en la partitura.

A continuación me propongo tratar las catorce figuras que ponen el acento o llaman la atención por medio de interrupción, desplazamiento o contraste.

19. **Pausa.** lat./esp.

La música calla o se interrumpe.

—La pausa interviene frecuentemente después de una pregunta o una respuesta y su duración es, a menudo, indeterminada, es decir, que es el intérprete quien determina su longitud en el momento de la ejecución.

—La pausa es utilizada para poner de relieve una determinada voz, por ejemplo, para acentuar la parte solista silenciando el acompañamiento.

20. **Abruptio.** lat. =abrupción.

Se les nombra así a las siguientes formas de interrupción:

—Una pausa inesperada.

—La ruptura de una línea armónica o de un efecto emotivo, de un movimiento, de una voz, etc.

—La ruptura de una melodía sin cadencia, muy frecuente en el estilo recitativo.

—La melodía termina antes que el bajo.

21. **Aposiopesis.** gr./esp.

Es el silencio de todas las voces.



Mozart a los 27 años. Retrato de Josef Lange.

—La aposiopesis aparece a veces como una pausa general preparada o no, para evocar la muerte, la eternidad, el vacío, la esperanza o la indecisión. En ciertos casos, también aparece después de una pregunta, creando mayor tensión que la pausa.

—Esta figura también es empleada como una interrupción próxima a la elipsis o a la abrupción, cuando tiene un carácter violento.

—La aposiopesis sirve para acentuar el cambio sorpresivo de un valor afectivo o la transición inesperada de una parte a la otra, sobre todo en el caso de sentimientos violentos como el furor, la locura o el pánico.

## 22. Apcope. gr. =apócope.

—Se trata de la omisión de la última sílaba de una palabra, de una frase, de un motivo o de un tema.

—Es la interrupción de una voz dentro de una textura polifónica.

—Interrupción u omisión de la nota final.

—Esta figura puede expresar el rechazo de algo o alguien por medio de un motivo apropiado o un encadenamiento de escalas rápidas.

## 23. Ellipsis. gr. =elipsis.

—Es la interrupción inesperada de una línea musical en *crescendo* que es continuada por un motivo totalmente diferente.

—La elipsis consiste también en hacer culminar una cadencia con un acorde remoto (cuanto más remoto el acorde, más fuerte es el efecto). Esta figura debe ser ejecutada de tal manera que confunda al oyente.

En ciertos casos la elipsis puede relacionarse con la abrupción y/o con la aposiopesis.

## 24. Interrogatio. lat. =interrogación.

—La interrogación retórica no espera una respuesta, más bien sirve para reforzar un movimiento del alma. La mayor parte de las veces es expresada por medio de un intervalo ascendente, frecuentemente una segunda o una sexta. Otras, es un *rallentando* o un *ritenuto* lo que expresa la pregunta, reforzado eventualmente por la pausa que le sigue.

—En un movimiento lento, la utilización reiterada de la interrogación evoca tanto la duda como la concentración y/o la meditación.

—Dentro de un movimiento rápido, las interrogaciones repetidas acentúan la agitación o una gran tensión dramática.

Es evidente que la interrogación puede ser una figura instrumental.

## 25. Tmesis. gr./esp.

Se trata de un corte.

—La tmesis recorta una palabra o un motivo en segmentos separados por pausas. Como ejemplo vocal: “*Sus-pi-ra-mus*”; e instrumental, todo motivo en el cual las notas alternen con silencios.

—La tmesis resulta de la intervención del compositor o del intérprete y está muy relacionada con la *suspiratio*, la cual tiene más que ver directamente con el contenido semántico de la música. Ver también “pausa”.

## 26. Syncopatio. lat. =síncopa.

—En sentido estricto, la síncopa pone el acento sobre un tiempo débil, o una nota débil en un tiempo fuerte para romper con el ritmo normal, lo que puede ser fascinante sobre todo en los movimientos rápidos.

—En un sentido más amplio, se tiene una síncopa en el contexto armónico cuando ésta prolonga una de las notas del acorde precedente. Cuando esta nota crea una disonancia en el nuevo acorde es preciso resolverla. En este sentido, la síncopa es pariente de la retardación.

—La síncopa puede colocar anticipadamente en un tiempo débil uno o más sonidos del acorde que sigue en el tiempo fuerte. En este caso se relaciona con la anticipación.

Nota: La síncopa es una figura rítmica, mientras la retardación y la anticipación tienen una función más bien armónica y/o contrapuntística. La síncopa puede ser usada tanto en sentido retórico como en sentido estrictamente contrapuntístico.

## 27. Anticipatio. lat. =anticipación.

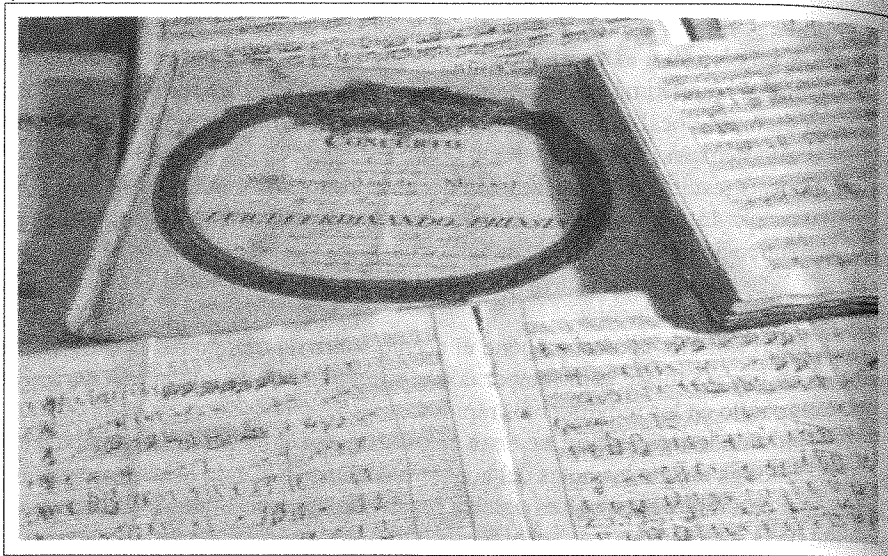
Se trata de la aparición de una nota que no forma parte del acorde presente sino de la armonía siguiente. La anticipación conlleva frecuentemente una disonancia y se la encuentra a menudo combinada con la síncopa. También es empleada tanto retórica como contrapuntísticamente.

## 28. Retardatio. lat. =retardación.

—Mantiene una nota del acorde más tiempo que las otras, retardando, desplazando o incluso excluyendo el siguiente sonido de esa voz cuando aparece el siguiente acorde.

—Una determinada nota de un acorde puede ser prolongada tanto tiempo que se desliga de su función original.

Nota: Respecto a la síncopa, la anticipación y la retardación, me he esforzado en limitarme al punto de vista retórico.



Manuscritos de algunos conciertos para piano y orquesta.

29. **Parrhesia.** gr. =parresia.

Originalmente, esta figura significa que el ejecutante se toma una cierta libertad respecto a las reglas de la ejecución. En música, se le emplea en un sentido restringido para indicar una disonancia prohibida según las leyes de la composición, pero utilizada para crear un efecto especial, a condición de no atentar contra el buen gusto, cuyas reglas permanecen en vigor aun cuando se transgredan aquellas del arte. En un sentido más amplio, la parresia es un sonido que sacude por su grado de disonancia.

30. **Noema.** gr.

En música, hablamos de noema cuando la textura vocal es repentinamente interrumpida por una *concordantiae*, es decir, acordes perfectos sin disonancias ni síncopas. En la música vocal, encontramos noemas en lugares o en palabras esenciales del texto, y en casos de contrastes marcados (ver antítesis). La acentuación por medio de un nomea puede realizarse a través de la consonancia perfecta: el unísono. En la música instrumental, ocurre de una manera análoga: un noema le da especial énfasis a un fragmento particularmente consonante dentro de un contexto polifónico.

31. **Exclamatio.** lat. =exclamación.

—Permite expresar un fuerte movimiento del alma como el dolor, la alegría, la tristeza, el miedo, la duda, la desesperación, la sed de venganza, la fiereza, la decep-

ción. En música, esta figura se presenta la mayor parte del tiempo en forma de un intervalo ascendente vivo, a menudo consonante, llamado "*esclamazione viva*", o como un intervalo descendente deslizado, a menudo disonante, conocido como "*esclamazione languida*". En principio, el tamaño del intervalo está en proporción con la fuerza del sentimiento.

—Tomado en sentido literal, la exclamación es un grito, pero "las características de la exclamación son tan variadas como sus causas y los efectos que produce" (Scheibe).

32. **Antitheton-antithesis.** gr. =antítesis.

Se reagrupa bajo estos términos todo lo que hace contraste y, por lo tanto, llama la atención.

Se pueden distinguir las siguientes oposiciones:

- La oposición de sentimientos;
- consonancia-disonancia;
- primer y segundo tema, o primer y segundo pensamiento;
- polifonía-homofonía;
- solo-tutti*;
- forte-piano*;
- agudo-grave;
- lento-rápido;
- brillante-oscuro;
- introvertido-extrovertido;
- etc.

A continuación hablaré de otras doce figuras que ponen el acento o atraen nuestra atención por medio de cambios de forma o cambios de voz o tesitura.

33. **Heterolepsis.** gr.

En una textura polifónica una voz salta bruscamente a otra, de preferencia creando un efecto de disonancia.

34. **Hyperbaton.** gr. =hipérbaton.

Esta figura resulta del desplazamiento de un sonido o una idea de su lugar natural a otro, con el fin de obtener un efecto especial, por ejemplo, por medio del cambio de octava, de voz o de parte.

35. **Hyperbole.** gr. =hipérbole.

Se trata del rebasamiento de los límites naturales de una voz o de una melodía; en

sentido más estricto es el rebasamiento de límites superiores. En cierta música es el contexto lo que determina si un intervalo puede ser considerado como una hipérbole, por ejemplo en la música de Lassus; pero no en el caso de la música de Mozart, donde aunque un determinado intervalo sea una hipérbole en cierto momento del desarrollo de una pieza, no por fuerza lo es en otro lugar de la misma. Además, ciertos intervalos en los conciertos para piano de Mozart ejecutados en un "piano Mozart" de cinco octavas dan todo el efecto de una hipérbole, mientras que si son tocados en un piano moderno con el teclado más extenso, el efecto de sorpresa es mucho menor o se pierde del todo.

36. **Hypobole.** gr. =hipóbole.

Es la misma figura que la hipérbole, sólo que se aplica para límites inferiores.

37. **Parenthesis.** gr. =paréntesis.

Esta figura sirve para:

- Insertar un pensamiento.
- Hacer un monólogo.
- Dirigir un pensamiento a algún otro que no sea con el que se está dialogando, por ejemplo, en la ópera, al público en lugar de la pareja.

Desde el punto de vista musical, un paréntesis es expresado de la mejor manera cuando la voz y la melodía bajan, la dinámica se suaviza, o cuando la armonía y el ámbito de las demás voces se adaptan de manera conveniente. El ejecutante puede introducir paréntesis en lugares no especificados como tales por el compositor.

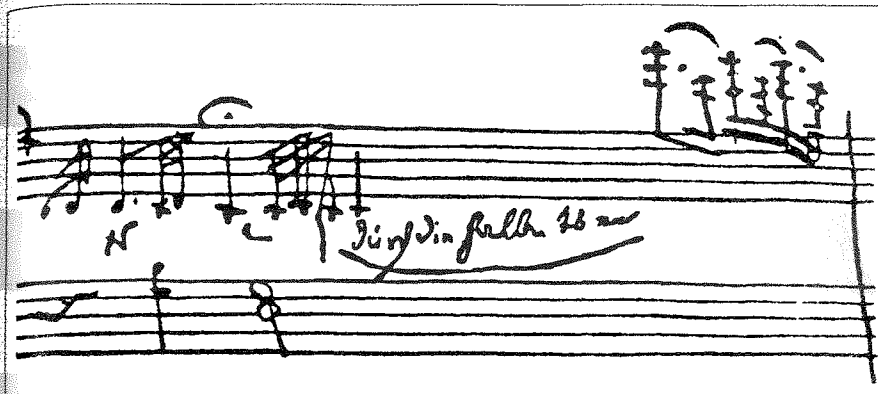
Las siguientes figuras llaman la atención por su poder expresivo y descriptivo:

38. **Assimilatio.** lat.

Esta figura, tal como lo indica su nombre (*ad simulare*), puede expresar una comparación o una similitud de cosas, de sucesos o de sentimientos. Sin embargo, debido al carácter metafórico de esta figura, es posible que se escuche sin percatarse de la intención descriptiva: así pues, el oyente necesita a menudo de una información extra con el fin de percibir la *assimilatio*.

39. **Hypotyposis.** gr. =hipotiposis.

Se habla de hipotiposis cuando la música evoca tan fuertemente a una persona, una cosa o una situación, que ésta es percibida como si realmente estuviese presente y fuese audible o visible. Los otros nombres de la hipotiposis son: *evidentia*, *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio* y, la más bella de todas, *subiecto sub oculos* (objeto puesto ante los ojos). Puede suceder que se utilicen otras figuras para realizar la hi-



Apuntes para el Concierto No. 9, K. 271.

potiposis. Es evidente que sólo se hace presente cuando el oyente tiene la suficiente imaginación para percibir la intención del ejecutante, el cual, a su vez, debe tener la imaginación y técnica necesarias como para traducir aquello que el compositor ha querido expresar.

40. **Dubitatio.** lat. =dubitación.

Es la expresión de duda acerca del movimiento o la dirección a seguir, o incluso, respecto a una decisión que tomar. En música, la dubitación deja al oyente en la incertidumbre en relación con lo que sigue por medio de:

- Una modulación o una melodía vacilante.
- Una detención sobre una nota o un acorde.
- Una irresolución en la cadencia.
- Vacilación en el *tempo*.
- Duda acerca de la tonalidad.
- Etc.

41. **Pathopoiia.** gr.

En un sentido estricto, se trata de la expresión o evocación de un sentimiento (*pathos*) como la alegría, el amor, el júbilo, la melancolía, el temor, el dolor y la aflicción, para los últimos, casi siempre por medio de la introducción de un cromatismo en la melodía o la armonía.

En un sentido más amplio, puede incluir un pasaje de factura cromática con un freso turbulento, con acordes disonantes e, incluso, con melodías fragmentadas. Esta figura refleja una cierta concepción de la vida que pretende que el hombre

nace y muere en un estado de perfección, simbolizada por el acorde perfecto, pero la realidad de la vida es la miseria y el sufrimiento, simbolizado por la *pathopoiia*. Es así como una obra musical comienza y acaba en la perfección de su tonalidad, como para enmarcar todos esos conflictos interiores. Todavía no existen las investigaciones que nos permitan saber si Mozart utilizó la *pathopoiia* en un sentido simbólico o en uno puramente musical.

#### 42. *Suspiratio*. lat.

Es una profunda exhalación del aliento o “suspiro”. En música *suspiratio* expresa tanto un deseo ardiente (“*Sehnsucht*”) como los suspiros de la desesperanza, en ambos casos, la voz es a menudo sofocada por la emoción o la pena. La *suspiratio* aparece de diferentes formas:

—Pausa antes del principio de un motivo con una inspiración dictada por la emoción y claramente audible.

—Breves motivos, de segundos.

—Interrupción de una frase, de un motivo, palabra o tema por el peso de la emoción. (Ver también 25. *Tmesis*).

#### 43. *Accentus*. lat. =acento.

—La nota cantada o tocada es tan intensa, que se desliza hacia la nota vecina desde arriba o desde abajo (cromática o diatónicamente). En este caso, la figura del acento es una nota breve que viene al final de un *crescendo* y que está emparentada al *glissando*, al *coulé* y al *port de voix*.

—Antes de ejecutar la segunda nota, se hace escuchar brevemente la segunda superior del sonido precedente, por razones de ornamentación pura o de retórica.

—Una línea musical descendente es ejecutada añadiéndole la segunda o la tercera inferior (para una línea ascendente son los intervalos superiores). Se habla entonces también de *superiectio* y de *subsumtio*.

#### 44. *Passus duriusculus*. lat.

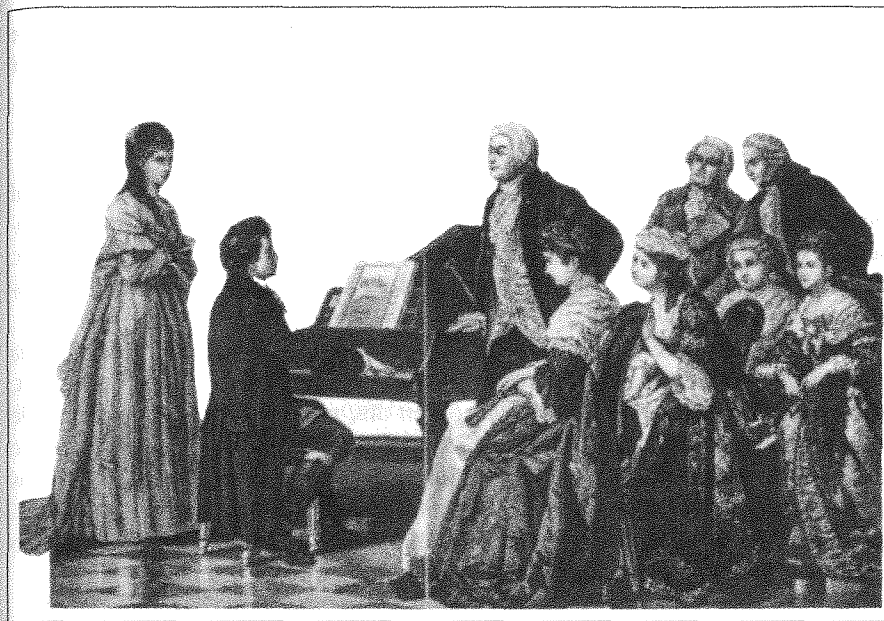
Un paso o pasaje rudo (aquí hay que tomar la palabra “rudo” en el sentido de audaz, tosco, desvergonzado) expresado por medio de:

—Un pasaje cromático inesperado.

—Intervalos irregulares.

—Intervalos anormales: segunda aumentada, cuartas y quintas aumentadas o disminuidas.

Ahora, quisiera hablar de diez figuras adicionales, para concluir con otras tres muy particulares.



Beethoven toca para Mozart.

Figuras que ponen el énfasis por medio de manierismo y su refinamiento y que, por lo tanto, pueden ser clasificadas entre las figuras de ornamentación:

#### 45. *Acciacatura*. it.

Esta figura añade a un acorde sonidos muy breves que le son extraños para volverlo más brillante y más vivo.

#### 46. *Tirata*. it.

Es el “llenado” de un intervalo por medio de una escala o una parte de ella muy rápida, cuyas notas tienen el mismo valor y donde el virtuosismo se aúna al brillo y la tensión propias del intervalo. En retórica se habla de un flujo de palabras.

#### 46. *Tremolo*. it. =trémolo.

Un sonido se hace tremolar o vibrar por medio de impulsos más o menos fuertes durante la resonancia. El *tremolo* puede ser puramente orramental o retórico. En el clavicordio, se puede realizar el *tremolo* variando la presión del dedo sobre la tecla, en el órgano por medio de un temblor y sobre ciertos instrumentos raros de la última parte del siglo XVIII, como los clavecines Shudi, por medio de dispositivos es-

peciales, la caja de expresión. El *tremolo* casi nunca es anotado ya que depende en gran medida de las condiciones de ejecución. Se le confunde fácilmente con el trino.

48. **Trillo.** it. =trino.

Es la repetición rápida de una nota o la alternancia rápida de un sonido principal con su segunda superior. La velocidad depende del contexto. El trino puede comenzar ya sea por la nota principal, acentuada o no, o por la segunda superior, acentuada o no, según la melodía, la armonía, la significación retórica y los conceptos del ejecutante.

Quiero insistir sobre el hecho de que la utilización del trino comenzando por la segunda superior acentuada, tanto para la música barroca como para la de Mozart, tal como se le escucha generalmente hoy en día, me parece un manierismo, de hecho un dogma virtual constantemente refutado por los tratados y las partituras de alto nivel. Todos sabemos que Leopold Mozart fue bastante dogmático tanto en sus composiciones como en su tratado; Wolfgang, en cambio, no lo fue en absoluto en su música y quizá por esta razón nunca escribió ningún libro. Me parece demasiado simplista el aplicar ciegamente las reglas del padre a la música del hijo.

Figuras que ponen el acento por otros medios y que son, al mismo tiempo, generales e interpretables de múltiples maneras:

49. **Emphasis.** gr. =énfasis.

Es la acentuación de un pensamiento, deseado por el compositor o introducido por el intérprete. El énfasis puede añadir una expresión adicional al motivo o a la armonía.

50. **Mutatio.** lat. =mutación.

Se trata de un cambio realizado de cuatro maneras:

—Mutación "*per genus*", es decir de género, de diatónico en cromático o en enarmónico o viceversa.

—Mutación "*per systema*", de muy agudo a muy grave y viceversa.

—Mutación "*per modum aut tonum*", es decir, la mayor en menor y viceversa.

—Mutación "*per melopoetiam*", de estilo, por ejemplo, de *forte a piano*, de tranquilo a agitado, de polifónico a homofónico.

51. **Catachresis.** gr. =catachresis.

Se le nombra así al empleo incongruente de ciertas reglas por las necesidades de la retórica, por ejemplo, la resolución de una disonancia en otra todavía más fuerte.

52. **Parebole-interjectio.** gr.-lat. =parébole.

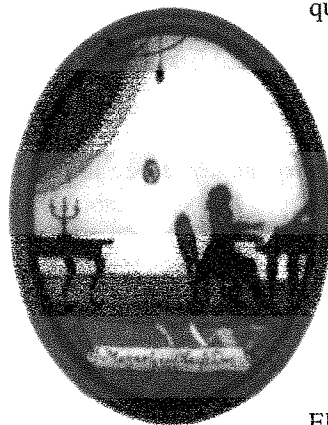
Es la adición de una voz que no pertenece a la estructura del fragmento, tal como una voz suplementaria al inicio de una fuga para dar mayor intensidad. En un sentido más amplio, la parébole es la única figura retórica que, en cierta forma, no es retórica ya que caracteriza a una voz accesoria que se puede omitir sin afectar la significación o el sentimiento de la música. En otras palabras: ¡el *homo ludens* en todo su esplendor!

53. **Suspentio.** lat. =suspenso.

En todo lo que pertenece al terreno de la indecisión, de la tensión, de todo aquello que no ha sido concretizado. El propósito de esta figura es despertar la atención del oyente por medio de:

—Comienzo de una pieza o fragmento de manera tal que no está claro el camino que intenta tomar el compositor a diferencia de la *dubitatio*, donde es el compositor el que parece no saber a dónde ir.

—Comienzo de una pieza en una forma no convencional (por ejemplo en el Concierto para piano No. 9 de Mozart, donde la introducción orquestal es interrumpida por el pianista).



54. **Pleonasmos.** gr. =pleonasma.

Exceso o multiplicación hasta el grado de la exageración de las ideas en la construcción de un fragmento o coda. Esto también puede ocurrir por el uso de figuras repetidas (ver figura No. 13).

El pleonasma no es usado en retórica con el fin de indicar un error, sino más bien para indicar un incremento de emoción. Algunos compositores considerados como maestros del pleonasma son: Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Liszt, Franck.

Para terminar, hablaré de las tres figuras que indican una dirección, un movimiento, un espacio o un lugar, a saber: el avance, el retroceso y la inmovilización. Con frecuencia, estas figuras son expresivas, pero también pueden ser empleadas en un sentido de valor, donde establecen una jerarquía entre toda clase de figuras y sus combinaciones posibles. Dentro de un contexto polifónico, será el ejecutante el que tomará una posición al respecto, ya que la jerarquía no es indicada por el compositor. También sucede que estas figuras sólo se relacionan con la estructura de la composición, pero basta que el compositor o el intérprete las carguen de significado para que se conviertan al mismo tiempo en una hipotiposis (ver No. 39).

55. **Anabasis-ascensus.** gr./esp.-lat. =ascenso.

Literalmente indica una subida, una ascensión, una sublimación. Además de la expresión de todo lo que es "elevado", la anábasis, en un sentido más amplio, traduce todo lo que expresa una subida, como lo sublime, el cielo, la grandiosidad, el porvenir, algo superior en la jerarquía social, el bien, lo positivo, en suma, todo lo que en la tradición del teatro antiguo está a la diestra, la ofrenda, la señal, la extroversión, etc.

56. **Catabasis-descensus.** gr./esp.-lat. =descenso.

Esta figura representa el movimiento inverso, es decir, el descenso, la bajada, el declinamiento: todo aquello que es inferior, el averno, el mal, el pasado, lo negativo, todo lo que está a la siniestra, lo sin importancia, lo repudiado, el lado introvertido, lo indigno, lo humilde, lo secreto, etc.

57. **Kykloosis-circulatio.** gr.-lat.

Es una figura de movimiento circular que indica los aspectos que no pertenecen ni a la anábasis ni a la catábasis: lo inestable, la reflexión, el estancamiento, lo inmóvil, la detención, la indecisión. El movimiento circular también evoca la perfección, el universo y el sueño.

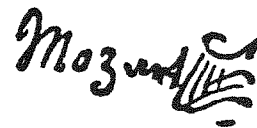
En esta enumeración de figuras se puede constatar que las indicaciones para su "buena" realización son dadas por el mismo compositor (introduciendo algunos giros en el contrapunto, en la armonía y/o en la construcción de los motivos), sin embargo, la responsabilidad de su ejecución continúa quedando en manos del ejecutante. En muchos casos es el propio músico el que incorporará las figuras por la naturaleza misma de su interpretación (la cual deberá permanecer fiel al texto). Por otro lado, la exacta dosificación de elementos retóricos jamás puede ser escrita o proporcionada por la partitura. No debemos olvidar que el estilo de escritura de Mozart fue el lógico sucesor del estilo de escritura de sus predecesores, y que ese estilo antiguo proveía algo más que notas, ritmo y armonía. Así pues, es un error el pensar que la mera obediencia a las indicaciones de Mozart es suficiente para una buena interpretación. Antes como ahora, el músico (tanto el compositor como el intérprete), debe poder contar con el sustento que le ofrece la conciencia que tenga de las posibilidades retóricas, así como con su experiencia, su talento y su intuición musicales. La música jamás podría ser considerada verdaderamente como tal sin una dimensión humana. La partitura es tan sólo un mapa y la teoría de las figuras constituye un código permanente de análisis de las posibilidades del hombre dentro de la música.

## CONCLUSIÓN

Si hacemos un recorrido general por el conjunto de figuras retóricas que aparecen en la música de Mozart, nos damos cuenta rápidamente del abismo que separa las primeras, que son las figuras de repetición, de las tres últimas, como la anábasis y la catábasis, donde se trata de hacer un llamado al poder imaginativo e incluso visionario del ejecutante y del oyente. Todos los grandes compositores de nuestra historia, de Perotin a Tallis, pasando por Machaut, de Monteverdi a Schubert, de Debussy a Ellington, todos, han tenido esta facultad visionaria, con o sin retórica escolástica. Mozart es uno de ellos y no será tarea fácil el comprender su universo en su totalidad. El estudio y el dominio de la retórica puede ser una ayuda preciosa para introducirnos en el mundo fantástico de Mozart; nos evita aproximarnos de una manera demasiado académica e incluso nos incita a examinar con ojo crítico todas las subculturas mozartianas que florecen hoy en día.

Empero la inteligencia y la sensibilidad no bastan para poder poseer la música de Mozart, ya que queda un aspecto material pendiente: los instrumentos; pero ese es un asunto del que hablaré en otra ocasión.

Una pequeña *confutatio* para concluir: no interpretar es también una forma de interpretación.



ROBERTO LÓPEZ MORENO

TRES POEMAS

**Bachiana 4**

Malambo repicando Ginastera,  
zambo pica y andando  
bando a bando danzando va avanzando  
sobre el brillo metal y la madera.  
El sentido es llamear de primavera,  
pampa y bombo zampados de floresta  
en la séptima cesta.  
Y a las ocho triunfales,  
el bombo es extensión de pastizales  
y la pampa es clamor, tambor y orquesta.

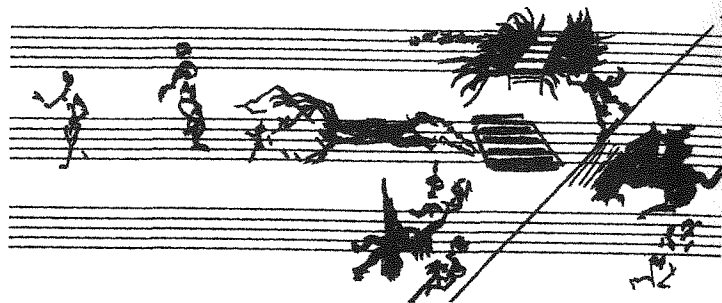
**Bachiana 7**

García Caturla tratará de Cuba:  
“Este acorde, señores,  
está formado con los resplandores  
que van del concertino hasta la tuba,  
puente tendido así para que suba  
por él la flor, el resplandor, la fruta.  
Y este compás disfruta  
el viento entre las frondas,  
las aguas altas y las nubes hondas...”  
Y el paisaje se abraza a la batuta.

**Décima**

Magüey, nopal y paloma  
cuchillos del horizonte  
hacen canturrear al monte  
con la sangre del axioma.  
Costillar de húmeda loma,  
revueltas en que Revueltas  
—canarias binarias sueltas—  
da a la verdad verdadera  
fragores de enredadera  
ríos en do de dados deltas.

## EL LEGADO DISCOGRÁFICO DE EDUARDO MATA



MANUEL DE LA CERA Y ROGER DÍAZ DE COSSÍO

Eduardo Mata murió cuando estaba en la cima de sus facultades musicales. Se nos fue un gran artista. Su desaparición es una enorme pérdida para nosotros sus amigos, para su familia, para México y para el mundo de la música. Nos dejó, entre otras cosas, su ejemplo de trabajador incansable, su rectitud y sencillez, y desde luego, su buen humor.

También nos legó un buen número de interpretaciones capturadas en discos. Escuchar un disco es como ver una fotografía: se capta un instante de toda una vida, se oye una interpretación, una manera de sentir la música en ese momento, filtrada por la tecnología, por las ideas del productor y por las condiciones de la grabación. Aun así, Eduardo, el músico, surge a través de sus grabaciones, lo que nos permite apreciar su sensibilidad, su visión de intérprete y, desde luego, sus preferencias musicales.

Le conocemos más de 40 discos compactos. Existe otro gran legado en grabaciones de acetato (LP), unos 25 discos, aún no transferidos a compactos; algunos con obras del Mata compositor y otros de su inolvidable época como titular de la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México (OFUNAM), que es preciso recuperar en CD.

### Las obras

En las listas adjuntas se presentan más de un centenar de obras de 61 autores que Mata grabó con 11 orquestas y algunos grupos de cámara. El conjunto de las obras y los autores nos dice muchas cosas; prefirió grabar música del siglo XX: salvo

doce (Bach, Beethoven, Bizet, Brahms, Chausson, Dvořák, Glazunov, Mozart, Mussorgsky, Nunó, Schumann y Tchaikovsky), los demás compositores representados son de este siglo.

Aunque la dirigía magistralmente, el repertorio en discos no refleja la fuerte tradición austrogermana y europea de casi todos los directores, si bien grabó algunas obras de Mozart, por quien sentía profunda admiración: "Él es la personificación de la música", decía, y aseguraba no conocer obras orquestales más difíciles de interpretar que las tres últimas sinfonías del genio de Salzburgo. Optó por presentar música menos grabada —aunque tiene algunos caballitos de batalla, como las pequeñas obras de Tchaikovsky— y dedicarse a la música francesa, rusa, española y americana.

Fue, en sus conciertos y en sus grabaciones, un adalid de la música de México y América Latina. Grabó música de trece compositores mexicanos y de otros cuatro latinoamericanos. Unos de los infortunios derivados de su muerte es la ruptura de un hermoso proyecto: grabar toda la música latinoamericana importante con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Aun así, este proyecto ya tiene resultados: por ejemplo, da a conocer a un notable compositor cubano, el desaparecido Julián Orbón quien, como Mata, también trabajó en el taller de composición de Carlos Chávez y escribió un erudito estudio sobre las seis sinfonías del maestro mexicano, publicado en la primera edición discográfica de dichas obras con la Orquesta Sinfónica de Londres y Eduardo Mata. La música de Orbón es sólida, con su propia y muy seria voz. Fue un acto de justicia mostrar al mundo a este extraordinario creador latinoamericano.

Sólo tenemos en la lista un ejemplo de lo mucho que Mata lograba con Mahler. Ya es legendaria la temporada Mahler que dirigió en 1975, en Bellas Artes, con nuestra Orquesta Sinfónica Nacional, donde estrenó en México la *Sinfonía de los mil*. Con la Segunda sinfonía se inauguró ese maravilloso auditorio en Dallas, el Morton Meyerson, construido en buena medida gracias a su tenacidad y talento, y que resultó acústicamente uno de los mejores del mundo. Tal como se hizo con Mahler, anhelaba dirigir en México un ciclo sinfónico dedicado a la obra de Richard Strauss. Por fortuna logró grabar digitalmente cinco obras del notable compositor alemán: *Don Juan*, *Muerte y transfiguración*, *Danza de los siete velos de Salomé*, la suite de *El burgués gentilhomme* y *Till Eulenspiegel*.

### Las interpretaciones

Mata jamás hizo nada deslucido o plano. Tenía una especial sensibilidad para los ritmos y los colores, los tonos y los balances de la música; se apegaba con fidelidad a las intenciones del compositor y trataba siempre de mostrarlo sin exageraciones



Eduardo Mata. Foto de Laura Cohen.

sensibleras. Todas las interpretaciones de la lista son respetables, pero hay algunas que, a nuestro juicio, son únicas y extraordinarias. A ellas nos referiremos.

Primero las obras de Carlos Chávez, su maestro y modelador e, indudablemente, uno de los mejores sinfonistas nacidos en el continente americano. Las interpretaciones de Mata son definitivas, pero cambian y se profundizan al pasar el tiempo. Habría que comparar la interpretación que hizo de la *Sinfonía india* de Chávez con la Sinfónica de Londres en 1981 con la de la Orquesta Simón Bolívar de 1994. Su versión de la suite *Caballos de vapor* (H.P.) es un prodigio de alegría y ritmo.

Mata le dio a Revueltas seriedad y trascendencia únicas. Sus interpretaciones del incomparable compositor con la New Philharmonia son verdaderos parámetros. La sensación que queda después de oír la soberbia *Bachiana brasileira núm. 2* de Villa-Lobos es de pena porque no las pudo grabar todas. Ya comentamos sobre Julián Orbón; el otro descubrimiento es el de Antonio Estévez, venezolano, autor de la *Cantata criolla*. No tenemos punto de comparación, pero sus obras son excitantes en la tradición latinoamericana.

Sus texturas eran siempre transparentes; casos notables son los tres grandes ballets de Stravinsky, el *Bolero y Dafnis y Cloe* de Ravel, en donde se oye todo. Compite con cualquiera.

Su versión de la muy grabada Séptima sinfonía de Shostakovich es, para nosotros, la mejor en discos. Todavía recordamos un extraordinario concierto que dio con esa obra en el viejo cine Alameda, en los años sesenta con la Orquesta de la UNAM. Esta versión, con la Orquesta de Dallas, le quita toda estridencia y le confiere grandeza y majestad. No es posible olvidar en esta reseña la alta calidad de su Gershwin: idiomáticamente impecable, es un ejemplo para los propios directores norteamericanos. A Copland lo mostró siempre como el eminente músico que fue, y qué decir de la Tercera sinfonía de Roy Harris, que recibe con Mata y Dallas una gran interpretación.

### Las orquestas

Dirigió las mejores orquestas del mundo, pero hizo dos instrumentos peculiarmente suyos, con los cuales lograba exactamente todo lo que quería: la Orquesta Sinfónica de Dallas —tras 16 años de esfuerzo— con la que hizo la mayor parte de sus grabaciones y, en los últimos años, la espléndida Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela; sorprendente porque era una orquesta juvenil hasta hace poco. Nadie lleva los ritmos latinoamericanos como los músicos de esta orquesta, en la sangre. De paso recordemos que Mata fue uno de quienes iniciaron y siempre alentaron en México la creación y el desarrollo de orquestas infantiles y juveniles —inspiradas en el ejemplo venezolano— que al día de hoy suman más de 95. Para el importante mundo musical de Venezuela su muerte es también una auténtica tragedia. Nos consta el gran cariño y respeto que por él sentían en esa nación hermana y los planes de desarrollo musical que, bajo su égida, habían soñado para Venezuela.

También formó el conjunto de cámara Solistas de México —a partir del Cuarteto Latinoamericano— con el cual desgraciadamente no produjo muchos discos. Pero ahí quedan los *Brandenburgueses* de Bach en una versión original, alegre y distinguida. Hace poco apareció su último CD —grabado en México— con música de Carlos Chávez. Las obras: *Xochipilli*, *Suite para doble cuarteto*, *Tambuco*, *Energía* y la célebre *Toccata para instrumentos de percusión*. Intérpretes: los grupos de cá-

mara La Camerata y Tambuco dirigidos por Roberto Kolb y Ricardo Gallardo respectivamente, ambos miembros de Solistas de México. Queda, asimismo, con ese grupo, mucho de lo compartido por años con Eduardo: amorosa y rigurosa dedicación, seriedad profesional y talento musical.

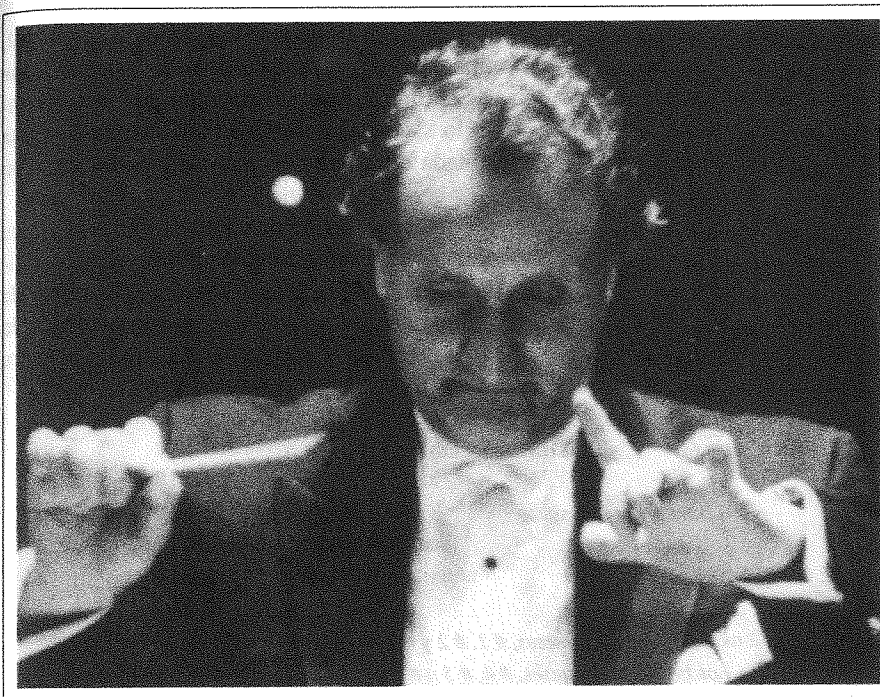
En varias ocasiones grabó la misma obra con diferentes orquestas y solistas. Es el caso de *Sensemaya* —pieza maestra de Revueltas— grabada en su primera época con la OFUNAM; posteriormente en 1975 en Londres con la New Philharmonia y, muy recientemente, con la Simón Bolívar de Caracas. ¿Cuál será la mejor versión: la mexicana, la inglesa, la venezolana? Tres épocas y tres momentos importantes de nuestro artista.

Ya mencionamos la *Sinfonía india* de Chávez con la Sinfónica de Londres en 1981 y la Orquesta Simón Bolívar once años después. Con el propio conjunto londinense hizo en 1976, en México, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla con María Luisa Salinas como solista, y años más tarde, en 1990, en Dallas, con su orquesta y la soprano Lourdes Ambriz. *La consagración de la primavera* de Stravinsky fue una de sus obras predilectas. La interpretaba magistralmente. Todavía lo recordamos aquí en su tierra, dirigiéndola con la Filarmónica de la Ciudad de México, en Alemania con la Filarmónica de Berlín y en Inglaterra con la Sinfónica de Londres. Con esta última la grabó en 1979 y, por segunda vez, en 1991, con la Orquesta de Dallas. Un gran pianista español, Joaquín Achúcarro, fue su solista en *Noches en los jardines de España* en la grabación RCA de 1977 y otro virtuoso, el belga Tedd Joselson, en la de 1987 con la Sinfónica de la Radio de Frankfurt.

### Las grabaciones

La calidad de las grabaciones es dispareja. Las hay muy malas, como la de la *Gran partita* de Mozart grabada en vivo en Oaxaca, y las hay, por fortuna muchas, de la mejor calidad que se puede encontrar. A lo largo de los años grabó con diversas compañías y fue mejorando la calidad de sus resultados. Algunas de las viejas grabaciones se digitalizaron de las cintas analógicas de acetato en forma todavía deficiente, sobre todo algunos discos RCA. Nos gustaría mucho, no obstante, que se hiciera la reedición en discos compactos de *El amor brujo* —con Nati Mistral—, *El sombrero de tres picos*, *Noches en los jardines de España* y el *Concierto para clavecín* con Joaquín Achúcarro. En todas estas versiones de las obras de Manuel de Falla la orquesta es la Sinfónica de Londres, conjunto con quien mantuvo una larga y fructífera relación artística, documentada en estupendas grabaciones.

Todos los discos recientes, de marca Dorian, son de primera calidad; Mata solía comentar que con ellos el disco reflejaba exactamente su balance, ya sin limitaciones de rango dinámico. El paso de los pianos a los fortísimos es suntuoso.



Mata dirigiendo.

### El compositor

De las varias decenas de obras musicales aquí enlistadas hay unas cuantas en donde el director orquestal se nos muestra como buen y prometedor compositor: *Improvisaciones núm. 2* para dos pianos y cuerdas, con sus amigos los pianistas Homero Valle y Jorge Suárez como solistas, y la *Sinfonía núm. 3* para orquesta de alientos y corno obligato, con el estupendo cornista valenciano Vicente Zarzo. En ambas versiones la orquesta es la OFUNAM. No olvidemos una bella obra de cámara por todos conceptos recomendable: *Aires sobre un tema del siglo XVI*, con el finado tenor Carlos Puig, uno de nuestros más distinguidos cantantes, como solista. Mencionaremos finalmente un disco de la serie Música Nueva de la UNAM fechado en 1969, en donde el compositor Gerhart Muench interpreta la *Sonata para piano* de Eduardo Mata, compuesta a sus 19 años, cuando comenzaba a estudiar con Chávez y —según dejó escrito— su primera y última obra dentro del serialismo integral. En las cuatro obras es notorio su oficio y talento creativo. Según lo expresó en varias ocasiones, a pesar

de sus deseos de componer, optó por dedicarse de lleno a la dirección orquestal, campo en que fue un triunfador indiscutible. Al terminar —después de 16 años— sus arduas responsabilidades como titular de la Sinfónica de Dallas, ¿hubiese incursionado nuevamente en la composición? No lo sabemos, pero indudablemente su escasa obra como compositor merece ser rescatada del olvido. El famoso director es poco conocido como autor.

Tal vez en esta discografía falten grabaciones, especialmente de su primera época con la OFUNAM, y algunos discos sin distribución en nuestro continente. Ojalá, estimado lector, pueda usted contribuir a integrar en su totalidad el legado discográfico de nuestro inolvidable Eduardo Mata. De contar con información sobre este particular le rogamos dirigirse a: Manuel de la Cera, Universidad Pedagógica Nacional, Carretera al Ajusco núm. 24, Col. Héroes de Padierna, C. P. 14200, México, D. F.

### DISCOS COMPACTOS

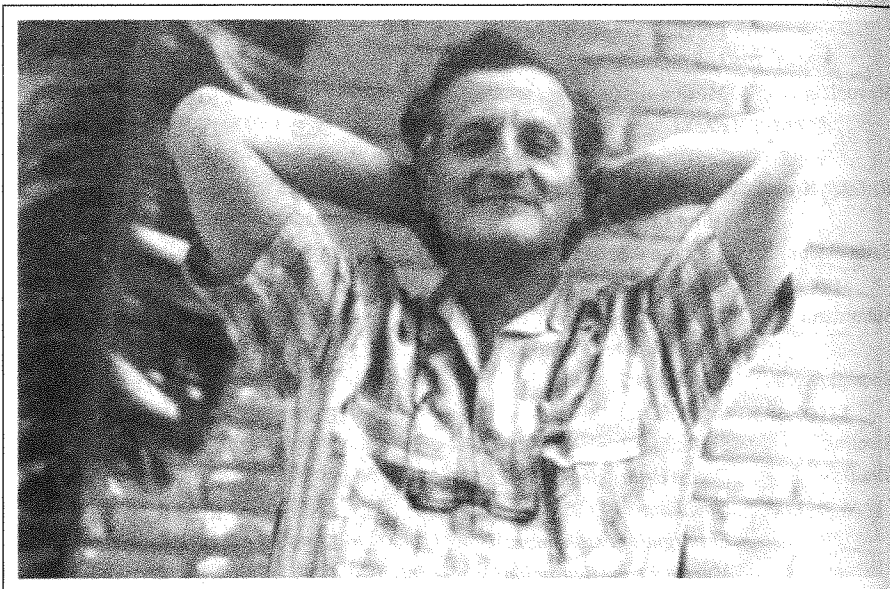
Autor	Obra y solistas	Orquesta	Marca y número
Albéniz	<i>Suite Iberia</i>	DSO	Proarte CDS581
Bach	<i>Brandenburgo # 1</i>	SDM	Morelia S/N
	<i>Los brandenburgueses, # 1, # 2 y # 3</i>	SDM	Peerless PCD-036
	<i>Los brandenburgueses, # 4, # 5 y # 6</i>	SDM	Peerless PCD-037
Beethoven	<i>Obertura La consagración de la casa</i>	DSO	Proarte CDD 479
Bernstein	<i>On the Waterfront</i>	DSO	Dorian DOR-90170
Bizet	<i>Sinfonía en do</i> (Rowland Floyd, oboe)	NAC	RCA RCD1-4689
Brahms	<i>Concierto para piano # 1</i> (Ivan Moravec, piano)	DSO	Dorian dor-90172
Copland	<i>Billy the Kid</i>	DSO	Dorian DOR-90170
	<i>La primavera apalache</i> (versión de cámara)	SDM	Morelia S/N
	<i>Danzón cubano</i>	DSO	EMI CDC-7 47606 2
	<i>Sinfonía # 3</i>		
	<i>El Salón México</i>		
Chausson	<i>Sinfonía op. 20</i>	DSO	Dorian DOR-90181
Chávez	<i>Caballos de vapor, suite</i>	LSO	RCA MEX 74321-2400 2
	<i>Concierto para piano y orquesta</i> (María Teresa Rodríguez, piano)	OPL	
	<i>Chacona de Buxtehude</i>	LSO	
	<i>Cuatro nocturnos</i>		

	(Margarita Pruneda, soprano; Claudine Carlson, contralto)		
	<i>Discovery</i>	OFU	
	<i>Sinfonía India</i>	OSB	Dorian DOR-90179
	<i>Sinfonías completas, # 1- # 6</i>	LSO	2 VOZ CDX 5061
	<i>Energía</i>	CDM	Dorian DOR 90215
	<i>Suite para doble cuarteto La hija de Cólquide</i>		
	<i>Toccata para instrumentos de percusión</i>		
	<i>Xochipilli</i>		
	<i>Tambuco</i>		
	<i>Caballos de vapor, suite</i>	OSB	Dorian DOR-90211
	<i>El sombrero de tres picos</i> (Lourdes Ambriz, soprano)	DSO	Proarte CDS 581
	<i>La vida breve</i>	OSB	Dorian DOR 90192
	(Marta Senn, mezzo-soprano; Fernando de la Mora, tenor; Cecilia Angell, mezzo-soprano)		
	<i>Noches en los jardines de España</i>	ORF	Olympia OCD 351
	(Tedd Joselson, piano)		
	<i>Siete canciones populares</i>	OSB	Dorian DOR-90210
	<i>El amor brujo</i>		
	<i>Homenajes</i>		
	<i>Danzas de El sombrero de tres picos</i> (Marta Senn, mezzosoprano)		
	<i>El retablo de maese Pedro</i>	SDM	Dorian DOR-90214
	(Lourdes Ambriz, soprano; Miguel Cortez, tenor; William Alvarado, bajo)		
	<i>Psyché</i>		
	<i>Concierto para clavecín</i> (Rafael Puyana, clavecín)		
Debussy	<i>Iberia</i>	DSO	Telarc CD-80055
Dukas	<i>El aprendiz de brujo</i>	DSO	RCA 7727-2-RV
Dvorák	<i>Sinfonía # 7</i>	LSO	VOX MWCD 7153
Elgar	<i>Variaciones Enigma, op. 36</i>		
Enesco	<i>Rapsodia rumana # 1</i>	DSO	RCA 7727-2-RV
Estévez	<i>Cantata criolla</i> (Idwer Álvarez, tenor; William Alvarado, barítono)	OSB	Dorian DIS-80101

De Falla

Gershwin	<i>Mediodía en el llano</i>	OSB	Dorian DOR-90179	(Alfonso Moreno, guitarra)		
	<i>Obertura cubana</i>	DSO	RCA RCDD14551	Concierto para piano y orquesta	OFU	Ed. Patria S/N
	<i>Porgy and Bess</i> , suite			(María Teresa Rodríguez, piano)		
Ginastera	<i>Un americano en París</i>			Prokofiev		
	<i>Pampeana # 3</i>	OSB	Dorian DOR-90178	<i>Alexander Nevsky</i>	DSO	Dorian DOR-90169
	Concierto para arpa y orquesta	ORF	PG PCD 7677	(Mariana Paunova, contralto)		
	(Susana Mildonian, arpa)			<i>El amor por tres naranjas</i> , suite	DSO	RCA RCD1-51168
	<i>Estancias</i>	OSB	Dorian DOR-90211	<i>El teniente Kije</i> , suite	DSO	Proarte CDD 403
Grieg	<i>Danzas sinfónicas</i> , op. 64	DSO	Proarte CDD 477	* <i>El teniente Kije</i> , suite	DSO	RCA RCD1-5168
Harris	Sinfonía # 3	DSO	Dorian DOR-90170	<i>Suite escita</i> op. 20	DSO	Dorian DOR-90156
Holst	<i>Los planetas</i>	DSO	Proarte CDD 319	Rachmaninov	DSO	Proarte CDD 442
Ibert	<i>Divertimento</i>	DSO	Dorian DOR-90181	Concierto para piano # 3		
	<i>Puertos de escala</i>			(Vladimir Viardo, piano)		
Jongen	Sinfonía concertante para órgano y orquesta	DSO	Dorian DOR-90200	<i>Danzas sinfónicas</i> , op. 45	DSO	Audio CDD 477
	(Jean Guillau, órgano)			Ravel	DSO	RCA RCDI14438
Kodály	<i>Háry János</i> , suite	DSO	Proarte CDD 403	<i>Alborada del gracioso</i>	DSO	RCA RCD14438
Mahler	Sinfonía # 2	DSO	Proarte CDD 479	<i>Bolero</i>	DSO	RCA RCD14438
	(Sylvia McNair, soprano;			<i>La tumba de Couperin</i>	DSO	RCA 60485-2RV
	Jord Van Ness, contralto)			<i>La Valse</i>	DSO	RCA RCD14815
Mozart	<i>Serenata # 10</i> K. k361, <i>Gran partita</i>	CDM	INBA S/N	<i>Ma Mère L'Oye</i>	DSO	RCA RCD14815
	<i>Divertimento # 11</i> en re K. 251	NAC	RCA-RCD1-4689	<i>Rapsodia española</i>	DSO	RCA RCD14438
Mussorgsky-				<i>Valses nobles y sentimentales</i>	DSO	RCA RCD14815
Ravel	<i>Cuadros de una exposición</i>	DSO	RCA RCD14573	Respighi	DSO	Dorian DOR-90182
Mussorgsky	<i>Una noche en la árida montaña</i>	DSO	RCA-7727-2-RV	<i>Fiestas romanas</i>		
Orbón	Concierto grosso para cuarteto y orquesta	OSB	Dorian DOR-90178	<i>Impresiones brasileñas</i>		
	(Cuarteto latinoamericano)			<i>Los pinos de Roma</i>		
	<i>Partita # 4</i> (movimientos para piano y orquesta)	ORF	Olympia OCD 351	Revueltas	LPO	RCA MEX SEP C. 001
	(Tedd Joselson, piano)			Música sinfónica	OSB	Dorian DOR-90178
	<i>Tres cántigas del rey</i>	SDM	Morelia S/N	<i>Redes</i>	OSB	Dorian DOR-90178
	<i>Tres versiones sinfónicas</i>	ISB	Dorian DOR-90179	<i>Sensemaya</i>	OSB	Dorian DOR-90178
	<i>Tres cántigas del rey</i>	SDM	Dorian DOR-90214	Rimsky-Korsakov	DSO	Telarc CD-80055
	(Julianne Baird, soprano)			<i>Capricho español</i>		
	<i>Himnus ad Galli Cantum</i>			(Eliot Chapo, violín)		
Orff	<i>Carmina Burana</i>	LSO	RCA MEX 74321 20502	Saint-Saëns	DSO	Dorian DOR-90200
	(Barbara Hendricks, soprano; John Aler, tenor;			Sinfonía # 3, con órgano		
	Haakan Hagegaard, barítono)			(Jean Guillou, órgano)		
Ponce	Concierto del Sur para guitarra y orquesta	OFU	Ed. Patria S/N	Schumann	DSO	Dorian DOR-90172
				Concierto para piano, op. 54		
				(Ivan Moravec, piano)		
				Shostakovich	DSO	Dorian DOR-90161
				Sinfonía # 7	DSO	Dorian DOR-90169
				Sinfonía # 9	DSO	Proarte CDD 320
				Sibelius	DSO	Proarte CDD 320
				Sinfonía # 2	DSO	Proarte CDD 320
				Strauss	DSO	RCA RCD14353
				<i>Danza de los siete velos de Salomé</i>	DSO	RCA RCD14353
				<i>Don Juan</i>	DSO	RCA RCD14353
				<i>El burgués gentilhomme</i>	NAC	RCA RCD1-5362
				<i>Muerte y transfiguración</i>	DSO	RCA RCD14353
				<i>Till Eulenspiegel</i>	DSO	Proarte CDD 403

Stravinsky	Concierto para piano y orquesta de alientos	CDM	INBA S/N
	(Alberto Cruzprieto, piano)		
	<i>Divertimento de El beso del hada</i>	DSO	Proarte CDS 596
	<i>La consagración de la primavera</i>	DSO	Dorian DOR-90156
	<i>Petroushka</i> (1947)	DSO	Proarte CDS 596
	<i>Suites # 1 y # 2</i> para pequeña orquesta	DSO	RCA RCD1-5168
	<i>El pájaro de fuego</i>	DSO	Proarte CDD 443
Tchaikovsky	<i>Capricho italiano</i>	DSO	RCA 7727-2 RV
	<i>Danza de los cosacos</i>	DSO	Proarte CDD 409
	<i>Marcha de la coronación</i>		
	<i>Marcha eslava</i>		
	<i>Romeo y Julieta</i> , obertura-fantasia		
Turina	<i>Orgía de las danzas fantásticas</i>	DSO	Telarc CD-80055
Villa-Lobos	<i>Bachianas brasileiras # 2</i>	OSB	Dorian DOR-90179
	<i>Choros # 10</i>	OSB	Dorian DIS-80101
	Concierto para arpa y orquesta (Susanna Mildonian, arpa)	ORF	PG PCD 7677
	<i>Urupurú</i>	OSB	Dorian DOR-90211
Wirén	<i>Serenata</i> para orquesta de cuerdas, op. 11	NAC	RCA RCD1-5362



Mata. Foto de Laura Cohen.

**DISCOS DE VINILO (LP)**  
(grabaciones sin edición en CD)

Autor	Obras y solistas	Orquesta	Marca y número
Bernal Jiménez	<i>El Chueco</i>	OFU	RCA-MKLA-65
Copland	<i>El Salón México</i> <i>Rodeo</i> <i>Primavera apalache</i>	DSO	RCA-ARL1-2862
Chávez	<i>Corrido El Sol</i> (coro de la UNAM; director, Luis Berber)	OFU	UNAM-MC0414
Enríquez	<i>Él y... ellos</i> (para violín y orquesta) (Hermilo Novelo, violín)	FRF	EMILME-290
Falla	<i>El sombrero de tres picos</i> (María Luisa Salinas, soprano; Roger Birnstingl, fagot) <i>El amor brujo</i> (Nati Mistral, contralto) <i>Noches en los jardines de España</i> (Joaquín Achúcarro, piano) Concierto para clavecín Concierto para clavecín (versión para piano) (Joaquín Achúcarro, clavecín y piano; John Giorgiadis, violín; Douglas Cummings, chelo; Peter Lloyd, flauta; Anthony Camden, oboe; Jack Brymer, clarinete)	LSO	RCA-ARL1-2387
Galindo	Concierto núm. 2 para piano y orquesta (Carlos Barajas, piano) *Sinfonía breve	OFU	UNAM-MN-3
Glazunov	Concierto en la menor para violín y orquesta (Eugene Fodor, violín)	OFU	RCA MEX MRL/5002
Gutiérrez Heras	Trío (Grupo de Cámara)	LSO	RCA-ARL1-2954
Halffter	<i>Pregón para una Pascua pobre</i> Tres piezas para orquesta de cuerdas	OFU	RCA-MRS-004
Jiménez Mabarak	*Tres sonatas de Soler	OFU	RCA-MRL/S.001
Khachaturian	Concierto para violín y orquesta	OFU	RCA MEX MRL/5002
		LSO	RCA-ARL1-2954

	(Eugene Fodor, violín)		
Jiménez Mabarak	<i>Balada del venado y la luna</i>	OFU	RCA-MKLA-6
Kuri Aldana	<i>Xilofonías</i>		UNAM-MN-1
	(Grupo de Cámara)		
Mata	<i>Aires sobre un tema del siglo XVI</i>		UNAM-MN-1
	(Grupo de Cámara; Carlos Puig, tenor)		
	<i>Sinfonía núm. 3 para orquesta de alientos y corno obbligato</i>	OFU	RCA-MRS.003
	(Vicente Zarzo, corno)		
	<i>Improvisaciones núm. 2 para dos pianos y cuerdas</i>	OFU	RCA-MRL/S.001
	(Homero Valle y Jorge Suárez, pianos)		
Moncayo	<i>Huapango</i>	OFU	UNAM-MC-0414
	* <i>Sinfonietta</i>	OFU	RCA MEX MRL/5002
Mozart	<i>Concierto en do para flauta y arpa K. 299</i>	LSO	RCA-ARL1-3353
	<i>Concierto en sol K. 622</i> (flauta y orquesta basado en el Concierto para clarinete)		
	(James Galway, flauta; Marisa Robles, arpa)		
	<i>Concierto núm. 20 para piano y orquesta</i>	LSO	RCAARL1-3457
	<i>Concierto núm. 22 para piano y orquesta</i> (Emanuel Ax, piano)		
Muench	<i>Asociaciones</i>	OFU	RCA-MRS-004
	(María Luisa Salinas, soprano)		
Nunó-González B.	<i>Himno Nacional Mexicano</i>	OSN	Capitol-SLEM-084
	(coro del INBA, José I. Ávila)		
Prokofiev	<i>Concierto núm. 3 para piano y orquesta</i>	DSO	RCA-ARL1-2910
	(Tedd Joselson, piano)		
Quintanar	<i>Galaxias</i>	OFU	UNAM-MN-3
	Trío		
	(Grupo de Cámara)		
Ravel	<i>Concierto en sol</i>	DSO	RCA-ARL1-2910
	(Tedd Joselson, piano)		
	<i>Dafnis y Cloe</i>	DSO	RCA-ARC1-3458
Revueltas	<i>Planos</i>	OFU	RCA-MTL-S.001
	<i>Ocho por radio</i>		
	<i>Redes</i>	OFU	UNAM-MC-0414
	<i>Sensemaya</i>	OFU	RCA-MRS.003
Rodrigo	<i>Concierto pastoral</i>	LPO	RCA-ARL1-3416

*Fantasia para un gentilhombre* (arr. Galway)

(James Galway, flauta)

Stravinsky	<i>La consagración de la primavera</i>	LSO	RCA-ARL1-3060
	Suite de <i>El pájaro de fuego</i> (1919)	DSO	RCA-ARC1-3459
	<i>Sinfonía en tres movimientos</i>		

**Orquestas**

CDM — La Camerata de México

DSO — Orquesta Sinfónica de Dallas

LPO — Orquesta Philharmonia de Londres

LSO — Orquesta Sinfónica de Londres

NAC — Orquesta del Centro Nacional de las Artes de Canadá

OFU — Orquesta Filarmónica de la UNAM

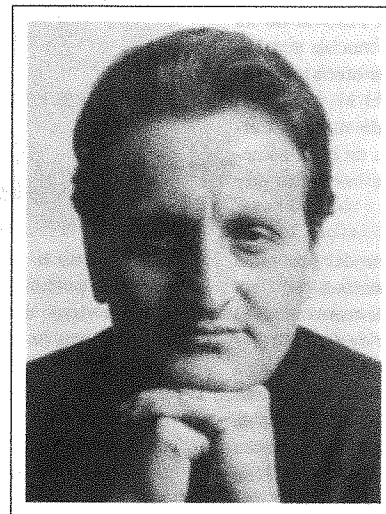
ORF — Orquesta de la Radio de Frankfurt

OSB — Orquesta Simón Bolívar de Venezuela

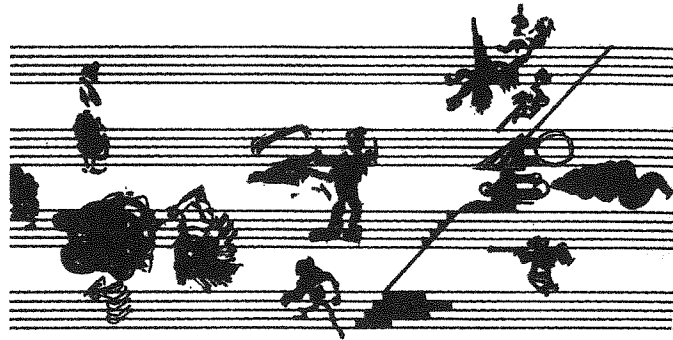
SDM — Solistas de México

FRF — Orquesta Filarmónica de Radio Francia

OSN — Orquesta Sinfónica Nacional

\* Información proporcionada por nuestro amigo Luis Pérez (Nota de la redacción de *Pauta*).

# NOTAS SIN MÚSICA



## ALGUNAS MÚSICAS CERVANTINAS

Juan Arturo Brennan

Aun en el contexto de sus nuevas, más razonables y manejables dimensiones, el Festival Internacional Cervantino sigue siendo cada año un hito importante en el quehacer cultural de México. La edición número 23 del Festival no ha sido la excepción, y una de las muchas pruebas de ello fue la amplia y variada oferta musical generada en Guanajuato entre el 11 y el 29 de octubre de 1995. Cuatro días de visita al Cervantino me permitieron asistir a un buen número de conciertos y recitales, de los cuales doy aquí una breve reseña.

1.- Sin duda, lo más interesante del panorama musical del XXIII Festival Internacional Cervantino fue la doble función de teatro musical formada por *Catulli Carmina* de Carl Orff y *Dido y Eneas* de Henry Purcell, en el Teatro Juárez. De entrada, se aplaude la visión de integrar estas dos obras tan aparentemente ajenas en un sólo espectáculo; si musicalmente no tienen nada que ver, las propuestas escénicas de Juan Ibáñez les dieron una notable coherencia. Y fue



Juan Ibáñez

precisamente la parte escénica de la función la que más polémica provocó, sobre todo entre quienes vieron demasiado circo en estas fascinantes piezas de Orff y Purcell. Para ellos, va el recordatorio de que ambas son, fundamentalmente, obras teatrales, y que el teatro sin teatro no tiene razón de ser. A la efectividad de la componente teatral de esta doble función contribuyó decisivamente el trabajo coreográfico y dancístico del grupo Delfos, que demostró más



Grupo Delfos.

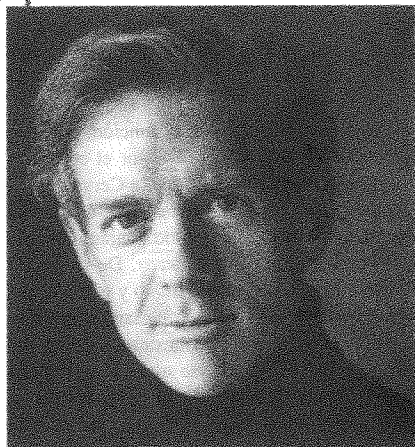
allá de toda duda no sólo su actual calidad, sino también el hecho de que ya está listo para empresas mayores.

La parte musical de la doble función resultó también muy bien lograda. En *Catulli Carmina*, las breves pero exigentes partes solistas de Lesbia y Cátulo fueron muy bien llevadas a fruición por Lourdes Ambriz y Jorge Lagunes, quienes contaron con un sólido acompañamiento de pianos y percusiones anclado por el cuarteto Tambuco, con ese gran músico que es Ricardo Gallardo compartiendo las labores de dirección con otro gran músico, Horacio Franco. A su vez, Franco demostró que la disciplina férrea y el trabajo constante al que ha sometido a su Capella Cervantina han rendido frutos evidentes que se reflejan tanto en la ampliación de metas y repertorio como en la calidad misma de las ejecuciones. Destaca el hecho de que hasta antes de estas funciones el ensamble vocal de la Capella Cervantina era un coro acostumbrado al formato tradicional del recital, a pesar de lo cual los jóvenes cantantes abordaron con compromiso y eficiencia las complejas labores escénicas encomendadas por Juan Ibáñez, ayudados por la multifacética y extrovertida labor conductora de Horacio Franco. Si algún matiz puede hacerse a esta satisfactoria actuación del ensamble vocal de la Capella Cervantina es que, acostumbrados como están a cantar Palestrina, Lassus, Monte-

verdi y otras músicas análogas, quizá no se atrevieron a desatar del todo esa vertiente salvaje que va implícita en los textos y la música de *Catulli Carmina*.

Para la segunda parte de la función, pianos y percusiones fueron sustituidos por el ensamble instrumental de la propia Capella Cervantina y, sumados a un grupo de solistas ingleses de muy buen nivel, formaron un sólido conjunto para la representación de *Dido y Eneas*. De nuevo, el trabajo escénico de Ibáñez, fluído y unitario, fue bien llevado por cantantes, bailarines y coro, destacando una vez más la contribución del grupo Delfos. En el ámbito musical se impone destacar la ejecución de la partitura musical en instrumentos contruidos en el taller de laudería de Luthfi Becker, y con elementos de estilo propios de la época, bajo la dirección de Charles Brett. Entre los solistas invitados a cantar *Dido* y *Eneas* resultó especialmente destacada la participación de la soprano Julia Gooding como Dido, así como la brevísimas pero muy sólida intervención del contratenor catalán Ricard Bordas. Justo es mencionar también la buena contribución realizada por Eugenia Ramírez y Nadia Ortega, miembros de la Capella Cervantina, en papeles secundarios que fueron bien preparados y bien cantados. En suma, dos muy buenas obras musicales, unidas más por el común denominador de la antigüedad clásica que por las efemérides casuales, que el Cervantino unió para lograr una muy atractiva y satisfactoria función de teatro musical.

2.- Como complemento ideal a la puesta en escena de *Dido y Eneas*, el ensamble instrumental de la Capella Cervantina y los solistas invitados, de nuevo bajo la dirección de Charles Brett, ofrecieron en el Templo de La Valenciana un sabroso espectáculo musical titulado *Orpheus Britannicus*, dedicado por entero a la música vocal de Henry Purcell. De entrada, se impone mencionar el interés intrínseco que en nuestro medio genera un recital de este tipo, considerando lo infrecuente que resultan las audiciones de Purcell y sus ilustres predecesores y contemporáneos. Como en *Dido y Eneas*, música y



Charles Brett.

canto se hicieron con la intención de aproximar el sonido y el estilo de la época, y los intérpretes lograron en este sentido algunos momentos de notable musicalidad, en particular en lo que se refiere al *word painting*, la descripción emotivo-musical del contenido textual de las obras. Ayudados por una buena acústica del lugar para este tipo de ensamble, los involucrados en Orpheus Britannicus realizaron un recital muy completo y redondo, en cuya última parte se incluyeron algunas de las divertidas *bawdy songs* o canciones obscenas de Purcell, condimentadas con un poco de acción escénica. Mención especial al sobrio trabajo de Eloy Cruz (tiorba), José Suárez (clavecín) y Jimena Giménez Cacho (cello) en el continuo.

3.- El mismo Templo de La Valenciana fue escenario (con menos fortuna en cuanto a la acústica) de un muy buen recital del pianista austríaco Rudolf Buchbinder, quien propuso un programa concentrado 100% en la exploración de la gran forma, la sonata, a través de sendas obras de Haydn, Beethoven y Chopin. En el inicio de la Sonata No. 62 de Haydn se adivinan algunos toques de técnica que apuntan todavía hacia el fortepiano, quizá incluso al clavecín, y que fueron muy bien manejados por Buchbin-

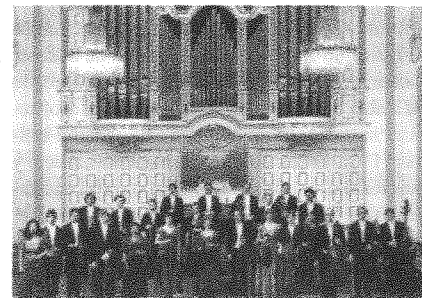
der, sobre todo en lo que se refiere a cuestiones de fraseo. Del mismo modo, el pianista se aproximó con sólido conocimiento de causa al pianismo más clásico que define el movimiento final de la obra. Después, Buchbinder hizo una intensa versión de la sonata *Appassionata* de Beethoven, con un muy coherente manejo del drama interno de la pieza y de su oscuro y denso fa menor. El presto final fue ejecutado por el músico austríaco a partir de una visión poderosa, llena del espíritu del *Sturm und Drang*. En la parte final de su recital, Buchbinder abordó la Sonata No. 3 de Chopin, ejecutándola sin manierismos ni suspiros, sin excesos de rubato y otras afectaciones que suelen aparecer cuando de Chopin se trata. De hecho, es posible que Buchbinder haya dejado un poco de lado algo del sensual espíritu chopiniano en este interesante intento suyo por objetivar a Chopin dando todo el énfasis necesario a la densidad conceptual y sonora de la obra, que va mucho más allá de los parámetros de las piezas características más usuales en los recitales Chopin. Especialmente logrado, muy en el espíritu del compositor, resultó el scherzo de esta Sonata



Rudolf Buchbinder.

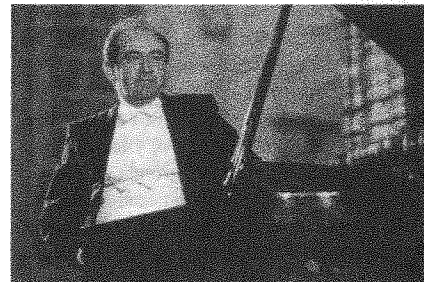
No. 3 de Chopin. Fuera de programa, Buchbinder volvió a demostrar su vasto alcance técnico y expresivo, en una exuberante interpretación de una paráfrasis sobre motivos de Johann Strauss.

4.- Otro estupendo concierto con sabor austríaco fue el ofrecido por la Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo en el Teatro Juárez. Buena parte del público mostró su decepción al enterarse de que la orquesta tocaría sin su director, el legendario Sándor Végh, aunque la decepción no fue justificada: dirigidos desde el primer violín por el joven Alexander Janiczek, los mozartianos salzburgueses demostraron una disciplina y una coherencia tal que la ausencia del director no influyó en el resultado espléndido del concierto. Para comenzar, la Sinfonía No. 1, obra no de juventud sino de infancia, de Mozart, sin el empuje sonoro, la ambición formal o la riqueza expresiva de su música madura, pero sí llena de chispa, muy clara en su concepción y de una singular fluidez. En seguida, en el otro extremo del sinfonismo mozartiano, la famosa Sinfonía No. 40, que recibió en manos de la Camerata del Mozarteum una ejecución luminosa, sorprendente desde cualquier punto de vista (y de oído). Una articulación de primera, una transparencia poco común en los alientos, un equilibrio interno impecable entre las voces de la obra, caracterizaron esta versión admirable, manejada con aplomo singular por el joven Janiczek y sus colegas. Para finalizar esta sesión, la siempre bienvenida presencia de Haydn, a través de su Sinfonía No. 85, *La Reina*, una de las más brillantes entre sus sinfonías llamadas Parisinas. Como en la primera parte del programa, los miembros de la Camerata pusieron en evidencia su afinidad con un repertorio que les es propio, dando a Haydn esa componente multidimensional que suele faltar en ejecuciones de menor convicción. De nuevo, unidad de propósito, balance impecable y un gran trabajo de ensamble definieron la interpretación de la Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo, logrando un Haydn sólido, sabroso y sorprendente.



Camerata Académica del Mozarteum de Salzburgo.

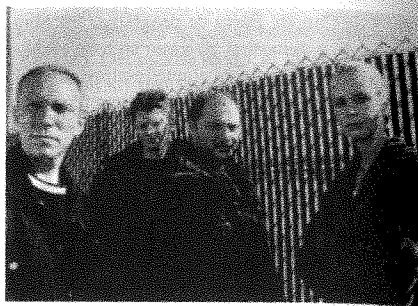
5.- La Basílica Colegiata de Guanajuato fue escenario de un muy interesante recital de órgano a cargo de Rodolfo Ponce Montero. De hecho, el XXIII Festival Internacional Cervantino programó otros conciertos organísticos, demostrando un admirable interés por poner a trabajar algunos estupendos instrumentos musicales que, de otra manera, no pasarían de funcionar esporádicamente como comparsa litúrgica. Para su recital, Ponce Montero organizó un programa variado que le permitió la utilización de todos los recursos del modesto pero muy completo órgano de la Basílica Colegiata. De la gran tradición ibérica del órgano destacó la presencia de obras de Cabanilles, mientras que la escuela del norte de Europa estuvo representada por Bach y sus siempre fascinantes fugas. Como conclusión de su programa, el organista y pianista mexicano interpretó dos famosas obras de Miguel Bernal Jiménez, el *Arrullo del pastorcito* y *Final*, plenamente representativas no sólo del entrena-



Rodolfo Ponce Montero.

miento orgánico del compositor, sino también de ese estilo suyo tan peculiar que se ha dado en llamar nacionalismo criollo. Sin embargo, lo más atractivo del programa, por novedoso, resultó la inclusión de dos obras de Joaquín Beltrán (1732-1802), de corte plenamente clásico, y que resultaron muy adecuadas para el instrumento de la Basílica. A la buena preparación y buenas interpretaciones de este recital a cargo de Rodolfo Ponce Montero habría que añadir la presencia en la Basílica de Joachim Wesslowski, responsable de la restauración de éste y muchos otros órganos mexicanos, siempre pendiente de sus criaturas, siempre actualizando sus instrumentos.

6.- Como epílogo de esta reseña múltiple me permito incluir aquí un breve comentario sobre el recital del Cuarteto Kronos en el Centro Nacional de las Artes, que si bien no ocurrió estrictamente en el marco del Cervantino, no le fue ajeno del todo. Ver y oír al Cuarteto Kronos en vivo es, sin duda, una experiencia singular, cargada de energía y poder, y que requiere de mucha concentración. Si la técnica de estos cuatro músicos es asombrosa, más allá de cualquier duda o reparo, su presencia escénica y el manejo que hacen de la teatralidad musical también influye mucho en el resultado final de cada concierto. Para algunos, la parte escénica sale sobrando; para otros, es parte indispensable de la presencia de un ensamble cuyo signo es la modernidad. Al margen de esta discusión, lo cierto es que el recital del Cuarteto Kronos resultó una experiencia audiovisual de gran valor y, sobre todo, muy completa. Además de rigurosas interpretaciones de obras muy complejas de Zorn, Adams y Wolfe, el Cuarteto Kronos interpretó de manera especialmente intensa el Cuarteto No. 2 de Alfred Schnittke (a quien dedicaron en Guanajuato un concierto entero) y los asombrosos Estudios sobre escalas griegas del iconoclasta Harry Partch, que permitieron apreciar facetas menos complicadas de la personalidad del compositor y del propio cuarteto. Se llevó a cabo también en este recital el estreno en la ciudad de México de *Música para mi vecino*, obra



Cuarteto Kronos.

de Mario Lavista dedicada al Cuarteto Kronos, en la que el compositor resuelve atinadamente, a base de un trabajo intenso, los complejos problemas que se plantea al proponer un discurso sustentado básicamente por cuerdas al aire. Si la presencia de Kronos es altamente llamativa y su nivel musical sorprendente, no lo es menos la improbable heterogeneidad del público que asistió a escucharlos; probablemente no haya otro grupo en la actualidad que defina de manera tan categórica y explosiva el concepto del *crossover*. El caso es que esa audiencia disímbola solicitó ruidosamente más música, y entre las piezas de regalo obtuvo, para el ala *heavy metal* del respetable, el incendiario *Purple Haze* de Jimi Hendrix, y para los aficionados a la *world music*, la atractiva pieza *Escalay* del sudanés Hamza El Din. Por lo visto y oído en este recital, parece evidente que la reputación del Cuarteto Kronos es más que justificada, y responde no sólo a la mercadotecnia y el manejo de la imagen, sino también, de modo importante, a la calidad y solidez de sus propuestas musicales y su resolución.



## LIBROS

Juan Arturo Brennan

*La composición en México en el siglo XX* es el libro póstumo de Yolanda Moreno Rivas, y es también un sólido testimonio de su indeclinable compromiso con la música y los músicos mexicanos. Desde la dedicatoria, Moreno Rivas demostró, una vez más, su posición desinteresada y generosa ante el fenómeno de la creación musical en nuestro país: el libro está dedicado a los compositores mexicanos del presente y el futuro. En la primera parte de la obra, la musicóloga hace un repaso de cuatro siglos de antepasados musicales mexicanos, dando así un buen toque de memoria histórica al arranque de su discusión. En seguida, pisando de modo inteligente e informado un terreno que pudiera antojarse especulativo, la autora intenta dar su lugar a compositores que aún no lo tienen, haciendo una estudiada y muy justificada apología de figuras como Rolón, Huizar y Carrillo. A lo largo de *La composición en México en el siglo XX* Yolanda Moreno Rivas explora continuamente la interacción entre nuestro pasado musical conocido y nuestro futuro musical previsible, dando así a su libro una columna vertebral de desarrollo orgánico que es, quizá, una de sus cualidades mejores. Sin temor, explora también la decadencia, obsolescencia y muerte del nacionalismo y del mexicanismo en nuestra música, dejando muy claro que esa vía está irremediablemente agotada y que ha sido superada por otras conductas y otras líneas de pensamiento. Al trazar el perfil (o los perfiles) de la música mexicana de hoy, la autora se refiere con claridad a las influencias diversas que nuestra música ha asimilado, tanto de Europa como de los Estados Unidos, en la búsqueda de esos padres conocidos de los que no hay por qué renegar. Una de las secciones más atractivas del libro es aquella en la que la musicóloga aborda la materia cambiante, en transformación continua, de la generación nacida entre el fin de los cincuenta y el inicio de los sesenta. Para un mejor acercamiento a estos

compositores, y los de otras generaciones, son fundamentales las entrevistas realizadas para el libro. En ellas, Yolanda Moreno Rivas se acerca a la motivación, los métodos, las perspectivas de compositores de varias generaciones, desde Manuel Enriquez (1926-1994) hasta Gabriela Ortíz (1964). Esta sección de entrevistas amplias tiene un complemento ideal en el apartado dedicado a 60 compactas fichas biográficas de compositores (y compositoras) mexicanos, entre las que hay algunas apariciones inesperadas y, quizá, polémicas. Hay, además, una muy interesante cronología comparada de la creación musical en México y en el extranjero que se convierte, desde ya, en un importante instrumento de consulta. En suma, un libro muy atractivo, de importancia indudable y realización de primer nivel, que viene a enriquecer notablemente el ámbito de nuestra bibliografía musical, y viene también a enfatizar el lugar preeminente que Yolanda Moreno Rivas ocupa en el panorama de la musicología mexicana. Se le agradece de manera especial que haya intentado el rescate de Eduardo Mata como compositor, aproximando su obra con un admirable rigor crítico.

### LA COMPOSICIÓN EN MÉXICO EN EL SIGLO XX

Yolanda Moreno Rivas

Cultura Contemporánea de México

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994

Ha aparecido recientemente un libro que si bien pudiera parecer dedicado sólo a musicólogos recalcitrantes, en realidad es una fuente de información fascinante para todo aquel que esté interesado en la historia de la difusión de nuestra música. Se trata del volumen titulado *Ediciones Mexicanas de Música, Historia y Catálogo*, de Consuelo Carredano. Quien tenga noticia de este libro sin conocerlo de primera mano podría pensar que se trata de un breve folleto con una lista de partituras, pero la realidad es muy distinta. De entrada, la autora dedica la primera

y sustanciosa parte de su obra a una fascinante exploración histórica de la fundación de Ediciones Mexicanas de Música, con Rodolfo Halffter como figura central en el origen de la institución. A partir de ello, Consuelo Carredano reconstruye rigurosamente el tejido de relaciones musicales, políticas, institucionales y sociales que se dieron en los primeros años de Ediciones Mexicanas de Música, ofreciendo un muy informativo panorama que trasciende la simple publicación de partituras y, en cambio, conforma un sucinto retrato de uno de los rincones menos conocidos de nuestro ámbito musical. Esta primera sección del libro, dividida en 16 capítulos, incluye tópicos relacionados de cerca con la labor editorial de Ediciones Mexicanas de Música, tales como la publicación de *Nuestra música* y la organización de los famosos *Conciertos de los lunes*. En otros capítulos de esta sección, la autora no retrocede ante la exploración de los laberintos de política interna en la institución, y nos permite una furtiva mirada a los mecanismos de la grilla musical suscitada dentro y fuera de la institución editorial. Una vez trazado ampliamente el perfil de Ediciones Mexicanas de Música, Consuelo Carredano nos da el catálogo completo de las obras editadas, con un criterio musicológico e histórico amplio. Con esto quiero decir que el catálogo mismo va más allá de la simple cita de autor, título, año y dotación. En la ficha de cada partitura editada se incluyen datos como el copyright de la obra, la dedicataria si la hay, patrocinio para la creación de la pieza, su tiraje, sus características físicas, los epígrafes, y en muchos casos, hasta el lugar de composición. Con ello, la autora ofrece una visión muy completa de cada una de las partituras del catálogo, con datos que en muchas ocasiones son imposibles de encontrar en otra fuente. Como complemento y como indispensable material de referencia, el libro contiene también varios índices: por géneros musicales, por títulos, por años de edición, por series y, de modo importante, un índice biográfico de autores. En los apéndices se incluyen las publicaciones de partituras por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como un fichero de

contenido de *Nuestra música* y un desglose de programas y participantes en los *Conciertos de los lunes*. Con toda esta información, muy bien presentada y organizada, *Ediciones Mexicanas de Música, Historia y Catálogo*, se convierte en un documento que trasciende la mera enumeración de partituras y, en cambio, traza de modo más que convincente el perfil de una institución que es, por derecho propio, una de las más importantes instancias en el campo de la preservación y difusión de la música mexicana de concierto. Al aplaudir la aparición de este volumen, es válido simultáneamente desear que tenga una difusión amplia en nuestro medio y, en la medida de lo posible, también en el extranjero, donde quizá pueda ayudar al mejor conocimiento y difusión de la producción musical de México. Como colofón a esta reseña, cabe mencionar que al terminar y dar a la imprenta esta rigurosa obra, Consuelo Carredano se ha impuesto de modo automático la tarea siempre fascinante de actualizar periódicamente este libro, en el entendido de que quienes tenemos interés en el desarrollo musical de México suponemos, deseamos y esperamos que Ediciones Mexicanas de Música continúe su admirable labor durante largos años.

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA,  
HISTORIA Y CATÁLOGO  
Consuelo Carredano  
CENIDIM, México, 1994

También en el ámbito de las recopilaciones musicológicas, nuestro medio se ha enriquecido recientemente con la aparición del breve pero muy completo *Catálogo de Publicaciones* del CENIDIM. Por razones evidentes, no hace falta hablar en este espacio de la importancia singular del CENIDIM y del alcance de sus labores musicológicas. Baste decir, en cambio, que una revisión del mencionado catálogo permite apreciar que a través de los años, con paciencia y constancia, los investigadores del CENIDIM han creado una obra múltiple y variada que aborda práctica-

Para él (Webern) la música es un misterio, un misterio que no intenta aclarar. Al mismo tiempo, para él no hay otro significado que la música.

Stravinsky

mente todas las épocas y todos los territorios del quehacer de la música en México, no sólo en el rubro de la música de concierto sino también en las áreas pertinentes a la etnomusicología y el folklore. En apenas poco más de 80 páginas, tenemos una visión completa y compacta de lo que ha sido la producción del CENIDIM desde su fundación en 1974 hasta el año de 1994, en los campos de libros, revistas, partituras y grabaciones. El *Catálogo de Publicaciones* del CENIDIM abre con una introducción que incluye una breve historia de la institución, así como una declaración de principios y una descripción de sus funciones y objetivos. En seguida, un apunte histórico importante: las publicaciones realizadas entre 1947 y 1973 por la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes, antecedente inmediato del CENIDIM. Y como parte fundamental de la obra, los catálogos específicos del CENIDIM: primero los libros, después las revistas, en seguida las partituras y finalmente las grabaciones. Al revisar este *Catálogo de Publicaciones* del CENIDIM me doy cuenta, entre otras cosas, de que la institución ha nutrido de manera significativa las secciones de reseñas de *Pauta*, y de que la gran mayoría de sus materiales han sido comentados en estas páginas a través de los años. De importancia especial es el hecho de que este catálogo es bilingüe, lo que le da una perspectiva de difusión muy amplia permitiendo el acceso de estudiosos extranjeros angloparlantes a estos relevantes materiales de la musicología de México.

CATÁLOGO DE PUBLICACIONES  
CENIDIM, México, 1994

Producción reciente del CENIDIM es una publicación que lleva por título *El libro que contiene once obras para órgano de registros partidos del Dr. Dn. Joseph de Torres*. La obra se refiere a las piezas organísticas del misterioso Joseph de Torres que fueron grabadas hace unos años en un álbum de 2 LPs, también producido por el CENIDIM, con Felipe Ramírez en uno de los órganos de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México. El libro abre con un proemio a cargo de Guillermo Tovar y de Teresa, seguido de un breve estudio de las obras y un breve análisis de cada una, a cargo de Felipe Ramírez. Vienen a continuación las partituras de las obras de Torres, en transcripción a cargo también de Ramírez, y finalmente la reproducción facsimilar de los manuscritos de las obras organísticas. Más allá del evidente valor musicológico e histórico de estas piezas del enigmático Dr. Dn. Joseph de Torres, cuya identidad precisa es todavía motivo de controversia, la publicación de este libro invita a hacer un par de consideraciones: por una parte, es de esperarse que la existencia de estas partituras en su transcripción moderna motive a nuestros organistas a interpretarlas con frecuencia, ya que la música que no se interpreta no pasa de ser un documento; por la otra, ojalá que el CENIDIM encuentre la manera de transferir al formato de disco compacto aquella grabación de las obras de Torres en el órgano de Catedral, porque se trata sin duda de una de las producciones discográficas más atractivas de la institución, un álbum que en el nuevo formato y con la adecuada difusión, podría tener una amplia aceptación entre los melómanos interesados en nuestras músicas barrocas. (La reseña de la grabación en cuestión se encuentra en la sección Discos de *Pauta* No. 26-28, abril-diciembre, 1988)

EL LIBRO QUE CONTIENE ONZE OBRAS  
PARA ÓRGANO DE REGISTROS PARTIDOS  
DEL DR. DN. JOSEPH DE TORRES  
Felipe Ramírez Ramírez  
CENIDIM, México, 1993

La macrocefalia que afecta terriblemente a este país se manifiesta de modo especialmente dramático en el quehacer cultural y, por extensión, en la difusión de la cultura. No es este el espacio para explorar a fondo esta cuestión, pero la observación vale como introducción a la reseña de un libro que nos recuerda que hay en México otros polos de actividad musical que, aunque olvidados y relegados, también tienen su historia. El libro lleva por título *La ópera en Guadalajara* y su autor es José Octavio Sosa. Después de un breve prólogo de Eduardo Lizalde en el que se hace una reminiscencia de los orígenes del Teatro Degollado de la capital tapatía y de algunos de los acontecimientos operísticos importantes ocurridos en esa plaza, viene la parte sustancial del interesante libro de Sosa: una descripción cronológica de las funciones de ópera, oratorio, conciertos operísticos y similares ocurridos en la ciudad de Guadalajara entre 1866 y 1993. Si bien el mencionado Teatro Degollado es el escenario de la mayoría de las óperas consignadas por Sosa, aparecen también sitios como el Foro de Arte y Cultura, el Centro Cívico, el Teatro Guadalajara, la Sala Juárez y el Instituto Cultural Cabañas.

En esta sección se hace dolorosamente evidente la frustración (superada con gracia y estilo) del autor del libro al enfrentarse a documentación institucional, histórica y hemerográfica incompleta y dispersa, que le impide en muchos casos completar sus fichas con los nombres de los directores musicales y de escena, o de tener sus repartos tan completos como él quisiera. Es precisamente ante esas evidentes dificultades que el libro de Sosa se hace más meritorio, por cuanto se convierte en una obra de consulta en la que además de hallar muchos nombres conocidos y famosos, el lector puede entrar en contacto con presencias operísticas inesperadas de México y del extranjero que, sin que se supiera mucho de ello en la Gran Ciudad Capital, pasaron por Guadalajara para hacer ópera.

Después del fichero cronológico hay una muy interesante sección iconográfica con fotografías

Webern es, para mí, el *juste de la musique* y no dudo en refugiarme bajo la protección benéfica de su arte aún no canonizado.

Stravinsky

de muchos de los artistas consignados en el libro, y finalmente, un muy prolijo índice onomástico de la obra. La aparición de *La ópera en Guadalajara* de José Octavio Sosa es, además de una adición importante a ese ámbito de nuestra musicología, una invitación latente para que en otras latitudes de nuestra geografía se investigue el quehacer musical local para de una vez por todas quitarnos la idea de que todo aquello que no ocurre en el Teatro de Bellas Artes simplemente no existe.

#### LA ÓPERA EN GUADALAJARA

José Octavio Sosa  
Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara,  
1994

El gobierno del estado de Guanajuato publicó en 1994 el *Álbum Musical de Juventino Rosas*, con motivo del primer centenario de la muerte del compositor guanajuatense. El libro abre con un prólogo a cargo de Hugo Barreiro Lastra, que se refiere básicamente a cuestiones musicológicas, búsqueda y hallazgos de partituras manuscritas, etc. Viene en seguida una compacta pero completa semblanza biográfica del músico y, como adición importante a este tipo de publicaciones, un glosario de las formas y géneros abordados por Rosas en su producción musical. La parte más significativa de este álbum está representada por las partituras de la música para piano de Juventino Rosas, entre las que está, por supuesto, la obra que lo hizo famoso (*Sobre las olas*) y que, para vergüenza nuestra, es prácticamente lo único que conocemos de él. La disponibilidad de

las partituras contenidas en este libro plantea de inmediato la necesidad de que estas piezas sean interpretadas y/o grabadas, si no por otra cosa, para que la comunidad musical se entere del alcance de Juventino Rosas como compositor, en el entendido de que su famoso vals no parece aportar suficientes elementos de juicio para hacer una valoración cabal de su producción.

El *Álbum Musical de Juventino Rosas* es una reedición de un volumen editado originalmente en 1968; en esta nueva edición se corrigen algunas imprecisiones cronológicas y biográficas que aparecieron en el original.

ÁLBUM MUSICAL DE JUVENTINO ROSAS  
Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato, 1994.



El compositor mexicano-norteamericano Conlon Nancarrow ha sido distinguido como miembro honorario de la Academia de Artes de México. La originalidad y la elocuencia de su música, así como sus novedosas y radicales propuestas, sobre todo en los campos rítmico y métrico, sitúan a Nancarrow entre los compositores contemporáneos más importantes y significativos. Destacan en su trabajo los cincuenta *Estudios* para piano mecánico, obra portentosa —verdadero *Work in progress* que arranca en los años cuarenta y llega a los noventa— en la que Nancarrow desarrolla una nueva concepción de la polifonía basada en una red de voces rítmicas y métricamente complejas y en el uso simultáneo de velocidad diferentes.

Conlon Nancarrow nació en Texarkana, Arkansas, el 27 de octubre de 1912. Poco después

de formar parte de la Brigada Lincoln durante la Guerra Civil Española, Nancarrow llegó a México como asilado político y desde entonces (1940) vive y trabaja en nuestro país, en su casa de Las Águilas. En 1955 adoptó la nacionalidad mexicana. Su obra, apenas ahora, comienza a ser escuchada y reconocida como una de las creaciones más originales de nuestro tiempo.

M.L.

## DISCOS

### Juan Arturo Brennan

En el lapso de tiempo transcurrido entre la entrega de *Pauta* 53-54 y la aparición del presente número, se ha desatado una verdadera (y muy bienvenida) avalancha de nuevos discos compactos de música y músicos mexicanos, cosa por demás insólita dadas las circunstancias por las que atraviesa el país todo, y las instituciones culturales en particular. Además, con persistencia admirable, los responsables de tal avalancha de discos amenazan con seguir por el mismo camino, lo que pronostica la aparición de numerosos discos en fechas próximas. Por ello, y para no sufrir más retrasos que los estrictamente indispensables en dar noticia de toda esa importante producción discográfica, me propongo en este número hacer reseñas más breves que de costumbre, básicamente informativas, de muchos discos, con la intención de comentarlos más a fondo cuando el espacio y las circunstancias lo permitan. De entrada, abordo el grupo más importante de estos discos: ocho volúmenes de la Serie Siglo XX del CENIDIM.

Bajo el rubro de *Diez años de música de cámara* (1982-1992) se ha editado un notable disco con obras de Federico Ibarra, un buen panorama de su producción durante esa década, y una muestra más del lugar preeminente que el compositor ocupa en nuestro ámbito cultural. Hallamos en el disco su Sonata II para piano, enérgica y categórica, con varios episodios ba-

sados en figuras ostinato y un cromatismo que resulta muy atractivo, combinado con una gran variedad en las dinámicas. El Sexteto (flauta, oboe, clarinete, violín, violoncello y piano) es una pieza llena de atmósferas fantásticas y colores muy bien logrados. Hay en su tercer movimiento una llamativa exploración de efectos instrumentales. *Navega la ciudad en plena noche* es un breve ciclo de canciones para barítono y piano. Hay en él una gran claridad en la escritura para la voz, muy buena dicción y articulación a cargo de Jesús Suaste y algunas interesantes referencias a determinados gestos musicales que aparecen también en las óperas maduras de Ibarra. En mi opinión, la obra más atractiva del disco es la Sonata breve para violín solo, de diseño muy compacto y lógico, de gran refinamiento sonoro, atmósferas muy sugestivas y esa gran expresividad que es una de las cualidades de la mejor música de Ibarra. La Sonata para violoncello y piano es, con el *Cuarteto Órfico*, la obra con más desarrollo formal entre las que contiene el disco, y en este campo Ibarra también muestra su dominio y muy personal manejo de los parámetros estructurales. Finalmente, el segundo de los cuartetos de cuerda, el *Cuarteto Órfico*, lleno de momentos de gran impulso rítmico, de pulsos obstinados, que contrastan con episodios de largos arcos melódicos envueltos en refinadas atmósferas sonoras. Hay en este estupendo disco mucho de teatro, mucho de drama, y muchos momentos musicales realmente mágicos.

FEDERICO IBARRA: Sonata II para piano; Sexteto; *Navega la ciudad en plena noche*; Sonata breve; Sonata para violoncello y piano; *Cuarteto II, Órfico*.

Jorge Suárez, piano; La Camerata; Jesús Suaste, barítono; Manuel Suárez, violín; Carlos Prieto, violoncello; Edison Quintana, piano; Cuarteto Latinoamericano.

Serie Siglo XX, Vol. X.  
CNCA/UNAM/INBA/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

*Las músicas dormidas* es la obra de Mario Lavista que da título a este disco del Trío Neos, que se distingue sobre todo por la variedad estilística y el rango de lenguajes del programa elegido. Las obras de Manuel de Elías (*Tri-Neos*) y Manuel Enríquez (*Tercia*) son las más austeras y económicas en cuanto a sus recursos, y están basadas sobre todo en las búsquedas paralelas de la sonoridad específica y del experimento formal. En contraste, tenemos sendas obras de Marta Lambertini (*Assorted Koechels*) y Roberto Sierra (Con tres) en las que destaca fundamentalmente el elemento lúdico y extrovertido. *Las músicas dormidas* de Lavista es una pieza contemplativa, de flujo casi orgánico, cuyo discurso adquiere por momentos las cualidades de lo onírico. El disco cierra con un clásico del siglo XX para esta peculiar dotación de clarinete, fagot y piano: la Fantasía concertante de Villa-Lobos, llena de la energía, la exuberancia y los periódicos acertijos rítmicos típicos de la obra del gran músico brasileño.

En algunas de estas obras se plantean recursos sonoros nuevos, tales como los multifónicos en los alientos, que son resueltos con destreza y rigor por los intérpretes. Y en general, en las seis obras de este compacto se han encontrado buenas soluciones a los problemas de disparidad tímbrica y la heterogeneidad propias de este peculiar ensamble. Ello es, de nuevo, un testimonio del nivel de calidad que el Trío Neos ha puesto y mantenido desde su fundación.

MANUEL DE ELÍAS: *Tri-Neos*; MANUEL ENRÍQUEZ: *Tercia*; MARTA LAMBERTINI: *Assorted Koechels*; ROBERTO SIERRA: Con tres; MARIO LAVISTA: *Las músicas dormidas*; HEITOR VILLA-LOBOS: Fantasía concertante.

Trío Neos.

Serie Siglo XX, Vol. XI  
CNCA/INBA/UNAM/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

Ni jardín ni caverna, el universo de Webern, su ámbito —que muchos toman por secreto e incluso críptico—, semeja un lago de pausas.

Similar a un juego de sombras; caracteres que se desplazan de modo apenas discernible, tras un biombo hecho con silencios, enmarcado por una nostalgia inasible.

Webern: económico al extremo. Austero, vivificante, ascético. Webern: su frugalidad.

José Antonio Alcaraz (*Proceso*,  
26 de junio de 1995)

El siguiente volumen de la Serie Siglo XX está dedicado a la música de cámara de Mario Lavista, y lleva por título *Cuaderno de viaje*, título que corresponde a dos piezas para viola que vienen a ser, probablemente, lo más interesante de este disco, en particular porque de las obras aquí grabadas, es la menos conocida. En ella, Lavista ha creado un par de estudios en los que la vocación de exploración no impide la creación de ámbitos etéreos y refinados, resueltos de modo espléndido por Maurizio Barbetti. Tenemos, además, *Madrigal* para clarinete, obra alternativamente lúdica y seria, fantasiosa y meditativa. Está también *Marsias* para oboe y copas de cristal, uno de los grandes hallazgos colorísticos y técnicos de Lavista. En el *Lamento a la muerte de Raúl Lavista*, el compositor logra que la flauta baja produzca lejanos y misteriosos sonos fúnebres, en los que el elemento oriental (en cuanto a la abstracción de ideas que conectan a la flauta con los muertos) se hace presente de una manera profundamente evocativa. En *Cuicani*, la flauta y el clarinete se enfrascan en un diálogo que se antoja, sobre todo, un parsimonioso intercambio entre iguales que se admiran y se respetan, pero que no rehuyen de cuando en cuando

do la sana competencia. El disco contiene también *Cante*, para dos guitarras, una de las obras más austeras de Lavista, casi weberniana en muchos de sus planteamientos expresivos. Por su parte, el *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter* conserva en esta soberbia interpretación toda su densidad, toda su carga de marcha fúnebre desolada y profunda, llevada con solemnidad extrema por el fagot y las percusiones. Las interpretaciones son todas de primer nivel, y en ellas destaca el hecho de que casi todas estas obras han sido grabadas en este disco por los intérpretes con los que Lavista trabajó originalmente los nuevos recursos instrumentales, que son una de las constantes de esta colección de piezas camerísticas.

MARIO LAVISTA: *Madrigal*; *Marsias*; *Lamento a la muerte de Raúl Lavista*; *Cuaderno de viaje*; *Cuicani*; *Cante*; *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter*.

Luis Humberto Ramos, clarinete; Roberto Kolb, oboe; Marielena Arizpe, flauta en do y flauta baja; Maurizio Barbetti, viola; Dúo Castañón-Bañuelos, guitarras; Wendy Holdaway, fagot; Ricardo Gallardo y Alonso Mendoza, percusiones.

Serie Siglo XX, Vol. XII  
CNCA/INBA/UNAM/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

El Volumen XIII de la Serie Siglo XX está dedicado a la obra para piano de Gerhart Muench, y es parte de un admirable proyecto de difusión de la música de este singular músico, emprendido por el pianista Rodolfo Ponce Montero. En las obras contenidas en este fascinante disco se aprecia el punto de partida de Muench, el clímax romántico, así como la meta final, su deconstrucción a partir de recursos técnicos muy complejos y de un cromatismo de largo alcance. Hay en estas obras influencias diversas, homenajes explícitos, revisiones de estilos y lenguajes y, sobre todo, la sólida y muy individual presencia del poderoso intelecto de Muench. Así,

podemos hallar la influencia alemana en su *Kreisleriana nova*, la influencia italiana en el Ricercare, la sombra del espíritu ruso en los *Dos poemas* que apuntan hacia Scriabin, y lo francés en los dos *Petits rêves*. El disco incluye también la primera *Tessellata Tacambarensia*, cuyo título no debe hacernos pensar, ni mucho menos, en una expresión localista o mexicanista; por el contrario, Muench propone aquí un complejo discurso, muy disjunto, de cualidades casi expresionistas, de no muy fácil asimilación. El último corte de este disco está dedicado a *Correspondencias*, la obra más abstracta de todo este repertorio, compuesta por Muench en una larga y muy meditada colaboración epistolar con Mario Lavista. Es justo decir, ante la audición de la pieza, que en este severo ejercicio intelectual predomina la personalidad de Muench sobre la de Lavista. Enhorabuena para Rodolfo Ponce Montero por su generoso afán de difundir y dar a conocer la música de Gerhart Muench, no sólo a través de este disco sino también, con singular frecuencia, en sus recitales pianísticos.

GERHART MUENCH: *Kreisleriana Nova*; *Dos poemas*; *Ricercare*; *Tessellata Tacambarensia No. 1*; *Cuatro presencias*; *Un petit rêve*; *Second petit rêve*; *Correspondencias*.

Rodolfo Ponce Montero, piano  
Serie Siglo XX, Volumen XIII  
CNCA/INBA/UNAM/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

El repertorio de música para dos pianos no es un repertorio particularmente difundido, por lo que el mérito principal del Volumen XIV de la Serie Siglo XX es precisamente el de ponernos en contacto con esta área poco conocida de la literatura pianística. Una parte del interés de este disco (interpretado por María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra) radica en que contiene dos obras que conocemos en sus versiones orquestales: *Caballos de vapor* de Carlos Chávez y el *Danzón cubano* de Aaron Copland. Con la memoria de tales versiones sinfónicas, la audición de estas

versiones para dos pianos resulta especialmente instructiva. Tenemos, además la espléndida música de Debussy a través de *En blanc et noir*, así como las siempre sólidas aproximaciones de Rodolfo Halffter a los parámetros dodecafónicos en su *Música para dos pianos*. Pero quizá lo más atractivo y sorprendente de este disco es una obra de Humberto Hernández Medrano, titulada *In memoriam Carlos Chávez*, cuyo segundo movimiento (Elegía) es un discurso musical sumamente atractivo y de alcances sonoros insospechados. Es ésta una obra que bien vale la pena repetidas audiciones que permitan el descubrimiento paulatino de sus numerosas riquezas.

CLAUDE DEBUSSY: *En blanc et noir*;  
CARLOS CHÁVEZ: *Caballos de vapor*;  
AARON COPLAND: *Danzón cubano*;  
RODOLFO HALFFTER: *Música para dos pianos*;  
HUMBERTO HERNÁNDEZ MEDRANO: *In memoriam Carlos Chávez*.  
María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra, pianos.

Serie Siglo XX, Vol. XIV  
CNCA/INBA/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

Me parece que se ha hecho justicia al grabar un disco dedicado a la música para piano de Mario Ruiz Armengol. Es cierto que una parte de su producción se ubica fuera del ámbito de la música de concierto, pero ello no justificaría de ninguna manera descartarlo a priori como un músico ligero. Por el contrario: el primer bloque de sus piezas grabado en este disco (*Siete ejercicios de composición y armonía*) nos muestra a un músico serio, riguroso, casi austero, que en estos breves experimentos recurre con sutileza a elementos que provienen del ámbito del jazz que le es bien conocido. En el resto del repertorio aquí registrado hallamos algunas referencias a un ámbito sonoro neo-romántico, a través de una serie de piezas características y danzas en las que no hay cursilería ni almíbar. En cambio, hay constantes armónicas muy interesantes y

ciertos toques de impresionismo muy bien amalgamados con el resto del discurso de Ruiz Armengol. De especial interés, además de los ejercicios ya mencionados, son un Preludio concebido indistintamente para piano o arpa, y una Sonata en tres movimientos, formalmente muy bien planteada y resuelta. En suma, una agradable y atractiva aproximación a la obra de un músico que bien merece una mayor difusión.

MARIO RUIZ ARMENGOL: *Siete ejercicios de composición y armonía*; *Mazurka*; *Minué*; *Vals impromptu*; *Preludio triste y consecuencias*; *Soliloquio*; *Jardín de música*; *Sentimental*; *Scherzo*; *Preludio para piano o arpa*; *Las frías montañas*; *Sonata*; *Introducción y estudio sobre el acorde de séptima*.

Alejandro Corona, piano  
Serie Siglo XX, Vol. XVII  
CNCA/INBA/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

El CENIDIM ha dedicado un volumen de su Serie Siglo XX a la música de cámara de José Rolón, otro compositor realmente interesante cuya música ha languidecido a la sombra de Chávez, Galindo, Revueltas y Moncayo. En varias de las obras contenidas en el disco (que en su mayoría son canciones) se hace evidente la influencia francesa que Rolón comparte con otros músicos de su generación. Sin embargo, tal influencia no excluye otras líneas de pensamiento; así, tanto en la *Canción de la noche* (sobre un texto de Rodolfo Usigli) como en las brevísimas canciones que forman el ciclo *Dibujos sobre un puerto* (sobre Gorostiza), la influencia es evidentemente española. En estas y otras piezas contenidas en el disco, Rolón muestra una particular habilidad para sintetizar esas influencias diversas en un estilo y lenguaje de características muy propias, colocándose en un sitio de particular significación en el movimiento musical nacionalista de México. La última pieza del disco, el *Cuarteto para instrumentos de arco*, se mueve ya en un terreno sonoro más áspero y anguloso, en el que se adivina una bús-

queda que trasciende los límites de ese nacionalismo y que ya apunta hacia ideas plenamente modernas. El Cuarteto de Rolón recibe aquí una interpretación de gran claridad y solidez por parte del Cuarteto Latinoamericano.

JOSÉ ROLÓN: *Trois mélodies pour piano et chant*; *Epigrama*; *Canción de la noche*; *No le habléis de amor*; *Incolor*; *Dibujos sobre un puerto*; *¿Quién me compra una naranja?*; *Naufragio*; *Mi tristeza es como un rosal florido*; *Deseos*; *Cuarteto para instrumentos de arco*.  
Lourdes Ambriz, soprano; Ricardo Miranda, piano; Cuarteto Latinoamericano.  
Serie Siglo XX, Vol. XVIII  
CNCA/INBA/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

El pianista Alberto Cruzprietto reafirma, una vez más, su posición preeminente entre los pianistas de su generación a través de sus inteligentes y bien balanceadas interpretaciones a las piezas contenidas en el disco *Imágenes mexicanas para piano*. En las *Tres danzas jaliscienses* de José Rolón, tocadas con una sensibilidad rítmica admirable, descubrimos uno de los temas utilizados por Aaron Copland en *El Salón México*. Por otra parte, en las fascinantes resonancias de la *Salmodia I* de Alicia Urreta tenemos, además del valor intrínseco de la música misma, un recordatorio de que casi no hay grabaciones de las obras de la compositora y pianista mexicana. De especial interés es la inclusión en este disco de los *Carteles* de Miguel Bernal Jiménez, porque es posible hacer una comparación entre esta nueva versión de Cruzprietto y la que grabó en un cassette allá en el lejano 1988. También muy atractivas resultan sus interpretaciones de *Patios serenos* de Gabriela Ortiz, de gran transparencia y amplitud, y de *Simurg*, de Mario Lavista, en la que Cruzprietto saca a relucir algunas de sus mejores virtudes como intérprete, al abordar una pieza de dificultad singular. En este disco del CENIDIM, las notas de Ricardo Miranda son

una muy buena guía a través de algunos hitos importantes de la creación pianística en México.

JOSÉ ROLÓN: *Tres danzas indígenas jaliscienses*; JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS: *Variaciones sobre una canción francesa*; MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Carteles*; ALICIA URRETA: *Salmódia I*; GABRIELA ORTIZ: *Patios serenos*; MANUEL M. PONCE: *Cuatro danzas mexicanas*; MARIO LAVISTA: *Simgurg*; EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA: *Costeña*; JOSÉ PABLO MONCAYO: *Muros verdes*  
Alberto Cruzprieto, piano  
Serie Siglo XX, Vol. XIX  
CNCA/INBA/CENIDIM

De inicio reciente es la Serie Siglo XIX, producida por el CENIDIM como un complemento ideal (que funciona como antecedente y marco de referencia) a la ya avanzada Serie Siglo XX. Los dos primeros volúmenes de la serie están dedicados respectivamente a Felipe Villanueva y Tomás León, a través de su producción pianística. En el disco dedicado a Felipe Villanueva hallamos las cualidades ya conocidas del músico mexiquense, entre las que destaca, en un ámbito que se mueve entre la música de salón y la verdadera música de concierto, una elegancia singular, que nunca cae en el amaneramiento o en la cursilería. Asimismo, se reafirma en estas piezas la tendencia de Villanueva a buscar un sano equilibrio entre la herencia francesa y un lenguaje propio y personal.

El segundo disco de esta Serie Siglo XIX es interesante sobre todo porque permite al oyente ponerse en contacto con un músico, Tomás León, prácticamente desconocido fuera de los círculos musicológicos. Este disco adopta el título de un nocturno del compositor, *Una flor para ti*. Aquí estamos ante una producción que pertenece cabalmente al ámbito de la música de salón, cimentada en formas y géneros ligeros, firmemente arraigados en la cultura musical europea. En algunas de las piezas de León que han sido graba-

das en este disco se hace evidente también una tendencia muy común en aquellos tiempos: la de intentar un acercamiento a la música de Chopin sin llegar al plagio abierto de lenguaje armónico y recursos expresivos. En general, se trata de una colección de piezas que podrían calificarse como románticas ligeras. Ante la duda, escuche usted, lector, por ejemplo, la pieza *Dolor profundo*, que a pesar de su título es una obra etérea y gentil, que nada tiene que ver con los dolores profundos que otros compositores románticos expresaron a través de su música.

Un acierto evidente en estos dos discos de música pianística decimonónica es la calidad de las interpretaciones. Eva María Zuk (Villanueva) y María Teresa Frenk (León) han sabido dar a estas piezas una ligereza que nunca deriva en banalidad, un toque romántico que no se transforma en cursi y, en el caso de las danzas que abundan en ambos discos, ámbitos rítmicos muy acordes al carácter de cada danza y al estilo de la época.

FELIPE VILLANUEVA: *Sueño dorado*; *En el baile*; *Lamento a la memoria del gran patricio Benito Juárez*; *Tres mazurkas*; *Idolina*; *Tres danzas humorísticas*; *Minueto*; *Dos danzas*; *En el paraíso*; *Causerie*; *Vals poético*; *Un sueño después del baile*.

Eva María Zuk, piano  
Serie Siglo XIX, Vol. I  
CNCA/INBA/UNAM/INSTITUTO MEXIQUENSE DE CULTURA/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

TOMÁS LEÓN: *Cuatro danzas habaneras*; *Guarda esta flor*; *Laura*; *Dolor profundo*; *Ilusión y desengaño*; *Mirando al cielo*; *Angélica*; *Una flor para ti*; *Lamentos del corazón*; *Jarabe nacional*; *El azahar*; *Pensamiento poético*; *¿Por qué tan triste?*; *Elegía a la memoria de José Ignacio Durán*; *Los jóvenes alegres*.

María Teresa Frenk, piano  
Serie Siglo XIX, Vol. II  
CNCA/INBA/UNAM/CENIDIM  
Sin marca/Sin número de serie

En uno de sus más recientes proyectos discográficos, Enrique Diemecke y la Orquesta Sinfónica Nacional han abordado una extraña y fascinante obra de Heitor Villa-Lobos. Se trata de la cantata (si es que así es correcto llamarla) *Floresta do Amazonas*. La obra está concebida para una gran orquesta, con soprano solista y coro, y toda ella se caracteriza sobre todo por un notable empuje rítmico. Si bien se trata de una obra generalmente extrovertida y muy sonora, Villa-Lobos ha sabido también crear sutiles colores en los pasajes más íntimos de esta *Floresta do Amazonas*. Hay momentos de esta partitura en los que la capacidad descriptiva de Villa-Lobos alcanza altos niveles, sugiriendo de pronto episodios que bien pudieran ser de música cinematográfica. *Floresta do Amazonas* es, en sentido estricto, un gozoso inventario de los sonidos (reales o imaginados) de la selva y de los habitantes (reales o imaginados) que por ella deambulan. Es interesante notar que los episodios de esta obra que están encargados a la soprano solista quedan más cerca de la canción popular que del lied de concierto, cosa plenamente congruente con el pensamiento de Villa-Lobos. Bien manejada y controlada por Diemecke, esta interpretación destaca sobre todo por la sólida participación de la soprano María Luisa Tamez, quien realiza un trabajo de primer nivel al cantar desde las profundidades mágicas de esta *Floresta do Amazonas*.

Una obra que bien vale la pena escuchar, sin caer en la trampa de los hiperbólicos del lugar común, que la han llamado, sin justificación alguna, la *Carmina Burana* de América Latina.

HEITOR VILLA-LOBOS: *Floresta do Amazonas*

María Luisa Tamez, soprano  
Coro Nacional de México  
Gerardo Rábago, director  
Orquesta Sinfónica Nacional  
Enrique Diemecke, director  
SONY MASTERWORKS CDEC 470999

Después de casi dos décadas de no grabar, la OFUNAM ha vuelto a meterse al estudio, para producir un muy interesante álbum doble dedicado íntegramente a la música mexicana del siglo XX. Dada la naturaleza del proyecto y la intención de la OFUNAM en cuanto a la respuesta que espera del público para este doble CD, es lógico que ahí aparezcan nuevas versiones de *Sensemaya*, *Huapango* y *Sinfonía india*, que no están mal para quienes con este álbum se acercan por primera vez a nuestra música de concierto. Pero lo que realmente vale (y mucho) de este proyecto discográfico, es la inclusión de las partituras contemporáneas de compositores de varias generaciones y de orientación diversa. Así, en el disco encontramos desde el sólido *Ritual* de Manuel Enríquez hasta el delicioso *Danzón No. 2* de Arturo Márquez; desde la austera y expresiva transparencia del *Postludio* de Joaquín Gutiérrez Heras hasta el exuberante *Concierto candela* de Gabriela Ortiz; desde el refinado ámbito sonoro de *Clepsidra*, de Mario Lavista, hasta la pirotecnia instrumental del *Concierto para flautas de pico* de Marcela Rodríguez. Todo ello complementado con una buena versión de la espléndida *Segunda sinfonía* de Federico Ibarra. Como se verá, la selección es amplia, variada y diversa, y si bien este álbum no contiene, ni mucho menos, todo lo que importa en cuanto a música mexicana de concierto, sí es un proyecto muy bien logrado y puede funcionar, en sus propios términos, como una buena introducción al mundo de nuestra música. Además de que Ronald Zollman y la OFUNAM han logrado buenos niveles de ejecución en las obras aquí grabadas, destaca de modo especial la presencia de dos grandes solistas mexicanos: Horacio Franco en las flautas de pico y Ricardo Gallardo en las percusiones. Todo ello ha logrado que este álbum tenga una notable acogida por parte del público, al grado de que se ha tenido que reeditar en un par de ocasiones, y ya se está trabajando su distribución en el extranjero. Bienvenida de nuevo la OFUNAM al ámbito de las grabaciones; ojalá que, con este buen antecedente, la orquesta universitaria se decida a continuar por el mismo camino. Hay mucha música sinfónica mexicana muy valiosa que aún no está

grabada, y ante la OFUNAM se presenta un panorama prácticamente sin límites.

SILVESTRE REVUELTAS: *Sensemaya*;  
 FEDERICO IBARRA: *Segunda sinfonía*;  
 GABRIELA ORTÍZ: *Concierto candela*;  
 MANUEL ENRÍQUEZ: *Ritual*; JOSÉ PABLO  
 MONCAYO: *Huapango*; JOAQUÍN GU-  
 TIÉRREZ HERAS: *Postludio*; MARIO  
 LAVISTA: *Clepsidra*; MARCELA

RODRÍGUEZ: *Concierto para flautas de pico*;  
 ARTURO MÁRQUEZ: *Danzón No. 2*;  
 CARLOS CHÁVEZ: *Sinfonía india*  
 Orquesta Filarmónica de la UNAM  
 Horacio Franco, flautas de pico; Ricardo Gallar-  
 do, percusiones  
 Ronald Zollman, director  
 VOZ VIVA/UNAM (2 Cds)  
 Sin marca/Sin número de serie

## CONCIERTOS INTERRUMPIDOS

GRACIELA AGUDELO

### Propuesta:

Cinco de los ocho conciertos programados en el festival musical de cierta ciudad, tuvieron que interrumpirse a causa de diversos inconvenientes. Descubra qué extraños ruidos se mezclaron a las notas de las obras, cómo se llamaba cada una de éstas y en qué lugares de la ciudad se estaban efectuando los conciertos.

### Pistas:

1. La remodelación (que no se realizaba en el ex templo) interrumpió una obra de Bartók.
2. La música de Shostakovich estaba siendo interpretada en el alcázar.
3. La Toccata era de Schumann.
4. La Cantata (que no es de Shostakovich) se escuchaba con una resonancia excesiva.
5. En el museo, la acústica era escasa; en el teatro (donde no se tocó la sinfonía de Haydn) el piano estaba desafinado.
6. El oratorio no se interpretaba en el auditorio.

COMPOSITOR	OBRA	RUIDO	LUGAR

### SOLUCION:

Shostakovich, oratorio, aviones Alcázar.  
 Schumann, toccata, piano desafinado, Teatro.  
 Bartók, fantasia, remodelación, Auditorio.  
 Haydn, Sinfonía, acústica escasa, Museo.  
 Honegger, cantata, resonancia excesiva, Ex templo.

	OBRA					RUIDO					LUGAR				
	Sinfonía	Cantata	Oratorio	Fantasia	Toccata	Piano des.	Resonancia	Aviones	Acúst.	Remodelac.	Ex templo	Auditorio	Teatro	Alcázar	Museo
COMPOSITOR															
LUGAR															
RUIDO															

## LA MUSA INEPTA



Para julio de 1995, la pobre Musa Inepta se encontraba tan devaluada como el neo-peso, el partido tricolor y la credibilidad del gobierno, por lo que no pudo, ni rompiendo el cochinito que tanto se parece a ella, irse a oír a los Niños Cantores de Viena. Tuvo que conformarse, en cambio, con asistir al Teatro de la Ciudad, donde por menos dinero pudo asistir al magno concierto de los Niños Cantores de Múnaco. Para solaz y deleite de los bien entrenados tímpanos de la rubicunda señora, los monegascos infantiles ofrecieron un precioso programa que incluyó piezas de autores famosos como Carissimi y Gasparini, así como canciones varias de compositores menos conocidos pero anunciados en la prensa con igual entusiasmo: Shubert, Mendelsshun, Brahams y Fouré. Si bien el concierto resultó un agasajo para los castos oídos de nuestra amiga, a la salida ella comentó que algo había fallado en la pronunciación de los Niños Cantores de Múnaco.

El Gobierno del Distrito Federal y la Embajada de Francia en México se complacen en presentar por primera vez en México a:

# Los Niños Cantores de MONACO

Obras de:  
Carissimi.  
Shubert.  
Mendelsshun.  
Brahams.  
Fouré y  
Gasparini  
entre otras

Templo de Santo Domingo  
Sábado 9 de Julio  
19:00 hrs.

Teatro de la Ciudad  
Domingo 10 de Julio  
20:30 hrs.

Extraordinario coro que ha visitado las principales ciudades de Europa (España, Francia, Alemania, Finlandia, Austria, Suiza, Dinamarca, etc), además de África, Japón, Canadá y los Estados Unidos.

Venta de boletos en sistema Total Music y en la taquilla del Teatro de la Ciudad  
al 325 9000

CIUDAD DE MEXICO  
Socicultur DDF

¡Bendita sea Opus 94, la sin par estación radiofónica, último refugio de los clásicos (y otros), que tanto trabajo le da a la Musa Inepta! En fecha reciente, con su tradicional interés en enfrentar a su dilecto auditorio con autores nuevos, Opus 94 anunció con bombo y platillos, con atabales y chirimías, una deliciosa primicia en las frecuencias hertzianas, al siguiente tenor: "Opus 94 le invita a escuchar la ópera *El rapto del serrallo*. Autor, Mozart Singspiel." Huelga decir que la gordita Inepta no se separó de su aparato (de radio) para la audición de tan singular pieza. En general, le gustó, pero en entrevista exclusiva afirmó que prefiere las óperas de Wagner Lieder y las de Verdi Scherzo, porque es más fácil chiflarlas que las de Weber Sprechstimme. Lo que de plano no le gustó a la Musa Inepta fue que el excelso Maestro Singpiel escribiera una ópera donde salen unas semi-encueradas en una especie de burdel turco, que se ven rete feas en el radio. ¡Ya ni la amuelan en Opus 94!

Y ahí mismito en Opus 94, Doña M.I. tuvo el privilegio de escuchar, en la sensual voz de una joven damita de la estación, un promocional para un concierto sensacional, a cargo de coros y bandas de nuestro Tres Veces H. Ejército Nacional Mexicano. Conmovida por el recuerdo de los grandes servicios prestados por la Armada a nuestras Sacrosantas Instituciones, la joven voz anunció que 21 sopranos, 21 contraltos, 21 tenores y 21 bajos forman el ejército. La Musa Inepta se quedó meditabunda y pensamientosa: "¿Pensarán acabar con los zapatistas a base de himnos y cantos patrióticos?"

Reciente adición a la magna discoteca privada de la Musa Inepta es un bello compacto con música mexicana dirigida por Enrique Bátiz. De tal disco, lo que más le gusta a Miss Inepta son las preciosas *Estampas nocturnas* de Ponce, porque le recuerdan a su madrina Eduviges. Tan bello como la música es el folleto de notas al programa, firmado por Mr. John W. Duarte. La Musa se emocionó al leer que la estampa titulada "En tiempo del Rey Sol"

(Tiempo de Gavota) es una clara referencia a la añeja tradición azteca de adorar al sol. Gracias al sesudo texto de Mr. Duarte, ahora la Musa Inepta ya entiende por qué la gavota se parece tanto a las danzas de concheros, y por qué Luis XIV y Quetzalcóatl se hicieron tan cuates.

En plena lectura del *Tiempo libre*, buscando qué hacer con su ídem, Miss Inepta encontró una oferta que llamó su atención: un recital de un trío con Lola Beltrán

**TRIO CRUZPRIETO-BELTRAN-GUSTELY.** Programa dentro del ciclo *Camarissima*. Domingo 24 de septiembre, 18:00 horas. Auditorio "Blas Galindo" del Centro Nacional de las Artes, Río Churubusco y calzada de Tlalpan, Country Club, 689-4680. Loc. N\$20.

en la primera voz. Con profundos suspiros al recordar a Los Panchos, Los Tecolines y Los Tres Ases, la Doña se lanzó tan rauda y veloz como sus rotundas carnes le permitieron, al flamante Auditorio Blas Galindo del CNA. Cuál no sería su desilusión al enterarse de que no habría boleros, ni canciones de María Grever ni nada por el estilo. Y peor la cosa: en vez de la anunciada Lola Beltrán, metieron a un violinista Arón Bitrán. Cantó bien, sí, pero a los señores Cruzprietto y Gustely les dio envidia que les haya robado todo el aplauso. Ya de salida, Frau Inepta averiguó que el maestro Bitrán estuvo a punto de no asistir a lo del trío porque la mañana de ese domingo el Atlas se dejó empatar por los Pumas, cosa que le causó un súbito y cáustico cólico que por poco no lo deja ni cantar.

J.A.B.

## LA MUSA INEPTA



En su columna habitual del diario *Novedades*, Ricardo Rondón recibió, en noviembre pasado, una poderosa carga de inspiración de parte de la Musa Inepta.

Al comentar los Premios Gramophone 1995, el señor Rondón forjó frases de insoslayable trascendencia para la crítica musical de todos los tiempos. Especialmente innovadora nos parece su marcada inclinación a tomar imágenes de otras secciones del periódico —Sociales, Deportes, Gastronomía— para evitar el tedioso lenguaje musical. Así, al reseñar el disco de los "Quintetos para Piano" (*sic*) —o sea, quintetos en que el pianista juega al pulpo para tocar todas las partes— de Gabriel Fauré "ejecutados por Domus", escribe: "El espíritu francés, tan propio en Fauré ha sido captado por estos músicos expertos que entran a nuestras salas como los huéspedes más bienvenidos". Rondón es devoto de su propia idea de que el crítico sea un anfitrión que tienda el tapete de WELCOME y sirva té y galletitas. Claro que los músicos deben corresponder a las delicadezas: "Vale la pena entrar a explotar las ideas de Ligeta (*sic*) y Boulez y sus solistas son anfitriones ideales". Respecto a lo de "el espíritu francés, tan propio en Fauré", hay que reconocer que es una observación muy aguda, pues Fauré era, precisamente, francés. Observación no menos sutil sobre Fauré es la siguiente, del propio Rondón: "Revela los secretos de la genialidad poco a poco, sin arrojo y sin forzar una sola nota". Imagina uno a don Gabriel con su cuentagotas, disparando sin arrojo notitas geniales.

Sobre el disco compacto del violinista Maxim Vengerov tocando conciertos de Prokofiev y Shostakovich, dice que "los resultados no sólo deslumbran sino que estimulan nuestro intelecto". Para Rondón, por lo visto, se trata de un disco más para el intelecto que para el oído, de ahí que escriba que "por fortuna, (Vengerov) no teme agredirnos el oído cuando Shostakovich lo

pide". Quizás a raíz de la Revolución rusa, a Shostakovich le dio por agredir oídos.

El "Premio por las mejores ventas al año, algo que no puede hacerse a un lado" correspondió a un disco compacto del sello Teldec, "marca que se jugó la vida en esta grabación y por fortuna salió adelante". Se trata del concierto de "los tres Tenores" —Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras— en el Dodger Stadium de Los Ángeles, en julio de 1994. Rondón pone un ejemplo de combatividad crítica cuando se refiere al director como "el anti-pático Zubin Metha" y un ejemplo de filoso ingenio cuando llama al trío de tenores, "los Tres Terrores".

La musicología universal debería atender también el juicio de Rondón sobre Szymanowski, a propósito de la grabación EMI de Simon Rattle al frente de los Coros y la Orquesta Sinfónica de Birmingham interpretando música coral del compositor polaco, uno de los favoritos de Arthur Rubinstein: "Este compositor nunca ha sido un favorito nuestro ya que no hemos logrado ingresar a su mundo. (...) Seguramente otros sentirán lo que nosotros no. Si Szymanowski es el genio que proclama algunos (*sic*), nosotros no lo sentimos así". Bravo, bravo: el crítico también debe tener arrojo para enrollar el tapetito de WELCOME cuando se lo dicte su intelecto no estimulado y no deslumbrado.

Luis Ignacio Helguera

## **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

En sus próximos números *Pauta* publicará, entre otros materiales:

- Texto inédito de **Eduardo Mata**
- **Arón Bitrán**: Los cuartetos de Revueltas
- Homenaje a **Eduardo Hernández Moncada**
- **José Perrés**: El mito de Edipo en la historia de la música
- **Omar Corrado**: Entre la interpretación y la tecnología
- Entrevista al Cuarteto Kronos, Donatoni y Brenda Mitchell
- **Cowell, Carter, Garland**: La música en Estados Unidos
- **Javier Álvarez**: Música electroacústica en México
- **Graciela Paraskevaídis**: *Tristán e Isolda*

## AUDIOTECA DE MÚSICA MEXICANA DE CONCIERTO

En el verano de 1995, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes aprobó el proyecto presentado por nuestro colaborador Juan Arturo Brennan para formar la Audioteca de Música Mexicana de Concierto. Con el patrocinio conjunto del FONCA y Radio UNAM (en cuyas instalaciones se localiza la sede de la audioteca), se iniciaron en noviembre de 1995 los trabajos preliminares del proyecto, cuyos objetivos básicos son:

- Reunir, catalogar y transferir a cinta digital de audio (DAT) las grabaciones de música mexicana de concierto realizadas en otros formatos tales como disco LP, cinta de cassette abierto y cassette.
- Localizar a través de diversas instituciones musicales y culturales, así como a través de compositores e intérpretes, las grabaciones de concierto de obras que no se hayan grabado formalmente, para incluirlas en la audioteca.
- Llevar a cabo un plan continuo de grabación y catalogación de las obras de música mexicana de concierto que se vayan estrenando o reestrenando en diversos foros del país, para su incorporación al acervo de la audioteca.
- Abrir a compositores, intérpretes, investigadores y público en general el servicio de audición y consulta de los materiales de la audioteca, a partir de mayo de 1996.
- Complementar la disponibilidad de las grabaciones con una compacta pero sustanciosa biblioteca con publicaciones sobre música mexicana de concierto que incluya, entre otros materiales, textos específicos y notas de programa sobre las obras que forman parte del acervo.
- Dar a conocer los materiales de la audioteca, especialmente las nuevas grabaciones y adquisiciones, a través de una serie semanal de radio, a ser transmitida por las frecuencias de Radio UNAM a partir de marzo de 1996.

Por la amplitud y dispersión de los materiales objeto de este proyecto, es evidente que su buena marcha dependerá en buena medida de la colaboración activa de compositores, intérpretes, orquestas, investigadores, musicólogos, productores y distribuidores de discos y, en general, de todas aquellas personas e instituciones que de una u otra manera tengan acceso a materiales que puedan ser útiles a la Audioteca de Música Mexicana de Concierto. Es por ello que al informar de este proyecto en estas páginas, *Pauta* solicita a aquellos de sus lectores y amigos, tanto de la ciudad de México como del interior y del extranjero, que tengan acceso a grabaciones y otros materiales que pudieran resultar significativos para la audioteca, se pongan en contacto con Juan Arturo Brennan, responsable del proyecto.

Juan Arturo Brennan  
Capuchinas 99-2, Col. San José Insurgentes  
México 03900 D. F., México, Tel./ Fax: (5) 598-20-15

## COLABORADORES

- **Ricardo Miranda** (México, 1966) es investigador y subdirector del Cenidim. Es autor del libro *El sonido de lo propio. José Rolón (1876-1945)*, publicado por el Cenidim.
- **Gabriel Pareyón** (Zapopan, Jalisco, 1974) fue discípulo de Hermilio Hernández y Antonio Navarro en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara, donde ha impartido cursos de apreciación musical. Es colaborador de *El Universal* y de *Siglo 21* de Guadalajara, director de la revista *Música nueva* y autor del libro *Diccionario de música y músicos en México* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994). Como compositor ha hecho estudios con Víctor Manuel Amaral, Jacobo Venegas y Manuel E. Tercero.
- **Percy Bysshe Shelley** (1792-1822) es uno de los poetas ingleses más importantes del romanticismo. Gran amigo de Lord Byron, es autor, entre otros libros, de *La necesidad del ateísmo*, *La reina Mab*, *Versos escritos sobre las colonias Eugéneas* y *Prometeo desencadenado*.
- **Gloria Carmona** es una de las musicólogas más importantes de México. Investigadora del Cenidim, ha preparado varios libros fundamentales en torno a Carlos Chávez —*Epistolario selecto de Carlos Chávez, Carlos Chávez, 1899-1978: Iconografía*, entre otros— y está por publicar una historia de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- El poeta **Eduardo Hurtado** (México, 1950) estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Actualmente es redactor de *La Jornada Semanal*. Tiene dispersos varios ensayos sobre poesía mexicana y es autor de los poemarios *La gran trampa del tiempo* (1973), *Ludibrios y nostalgias* (1978), *Rastros del desmemoriado* (1985) y *Ciudad sin puertas* (Ediciones Toledo, 1991).
- **Aurelio Tello**, musicólogo peruano radicado hace muchos años en México, ya ha colaborado en *Pauta*. Investigador del Cenidim y director de la Capilla Virreinal de México, es autor, entre otros, de un estudio sobre Salvador Contreras y recientemente descubrió villancicos de

Sor Juana en diversas catedrales del país.

- **Juan Arturo Brennan** es el único colaborador permanente de nuestras 56 entregas. Recientemente obtuvo una beca del FONCA (véase "Notas sin música").
- **Luis Jaime Cortez** (Morelia, Michoacán, 1962), crítico musical y compositor ya ha colaborado en *Pauta*. Fue director del Cenidim y actualmente dirige al Conservatorio de Las Rosas de Morelia.
- **Antonio Alatorre** (Autlán, Jalisco, 1922) es uno de los mayores filólogos y mejores escritores mexicanos. Ha dirigido las revistas *Pan*, *Historia Mexicana*, *Nueva Revista de Filología Hispánica* y *Revista Mexicana de Literatura* y el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de la UNAM. Ha sido profesor de la UNAM y de la Universidad de Princeton, E. U. Desde 1980 es miembro de El Colegio Nacional. De su obra destaca el libro monumental *Los 1001 años de la lengua española* (FCE, El Colegio de México, 1989).
- **Mariana Villanueva**: véanse en este número los textos de ella misma y de Ricardo Miranda sobre esta compositora y su obra.
- **Fernando Álvarez del Castillo**, subdirector de la Biblioteca Pública de México, ya ha colaborado en páginas de *Pauta*. En Radio UNAM se transmite su programa "Pensamiento musical en la historia".
- **Elvira García**: véase *Pauta* 53-54.
- **Carina Meirás** (Provincia de Buenos Aires, Argentina, 1964) hizo estudios de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Desde hace varios años trabaja en México como correctora de estilo. Ha participado en varios talleres literarios de ensayo y cuento impartidos por Luis Ignacio Helguera.
- El poeta melómano **Gerardo Deniz**, Premio Villaurrutia 1991, es colaborador permanente de *Pauta*.
- **Malva Flores** (México, 1961) es licenciada y maestra en Letras por la UNAM y coordinadora

de Proyectos Académicos en esa misma universidad. Ha sido becaria en Poesía en el INBA y el FONCA y obtuvo el Premio Nacional de Poesía Elías Nandino (1991). Es autora de los libros *Agonía de falenas*, *Las otras comarcas* y *Pasión de caza*.

- **Marguerite Long** es una de las pianistas francesas significativas del siglo e intérprete predilecta de Ravel. Escribió los libros *Au piano avec Maurice Ravel*, *Au piano avec Fauré* y *Au piano avec Debussy*.
- **Jos van Immerseel** (Amberes, Bélgica, 1945) estudió piano, canto, órgano, clavecín, composición y dirección de orquesta. Dirigió el Collegium Musicum Antverpiense y el ensamble vocal Alma Música. En 1982-85 dirigió también el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam. Desde 1967 ha realizado investigaciones sobre instrumentos antiguos en Amberes. Ha obtenido numerosos premios como clavecinista y ha grabado discos con música para piano de Clementi, Haendel, Mozart, Beethoven y otros. Recientemente Channel Classics realizó la grabación integral de los conciertos para piano de Mozart

con Immerseel como solista y director de la Orquesta Anima Eterna.

- **Roberto López Moreno** ha publicado varios libros de poemas recogidos en el volumen reciente *De la obra poética*.
- **Manuel de la Cera** hizo estudios de Derecho. Ha sido Director de Promoción Cultural del D. F., Presidente del Festival Internacional Cervantino (1985-88), Director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1987-88) y Gerente de las Jornadas Internacionales Casals. Actualmente es Director de Difusión y Extensión Universitaria de la Universidad Pedagógica Nacional.
- **Roger Díaz de Cosío** ha sido Secretario de Cultura, Director de Servicios Culturales del ISSTE y Presidente de las Jornadas Internacionales Casals.
- La compositora **Graciela Agudelo** (México, 1945) ha colaborado en *Pauta* 43 y 47-48. Entre sus obras más recientes se encuentra *Paisajes de la memoria* para orquesta.
- **Luis Ignacio Maldonado** (Mazatlán, 1953), pintor y escritor, ha colaborado en *Pauta* 32 y 37-40.

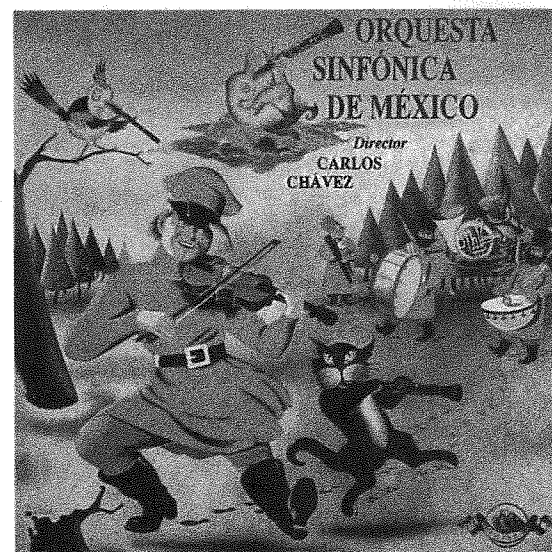
PROKOFIEV:  
*PEDRO Y EL LOBO*  
Narrador: Carlos Pellicer

CHÁVEZ:  
*CUATRO NOCTURNOS*  
(Poemas de Villaurrutia)

Solistas:  
Irma González  
y Oralia Domínguez

CHÁVEZ/BUXTEHUDE:  
*CHACONA*

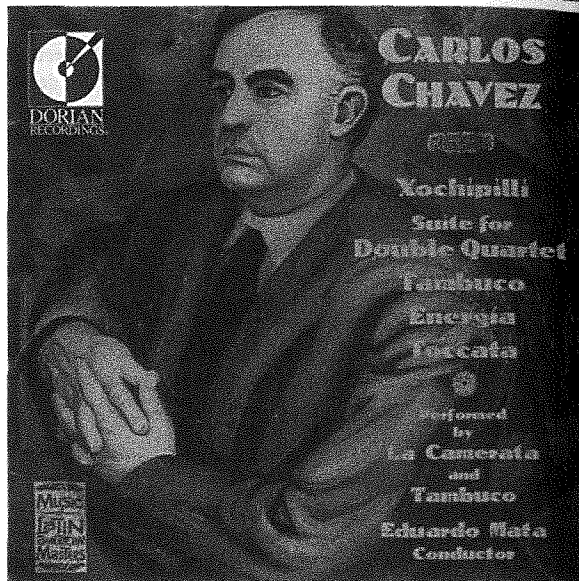
De venta en las  
principales casas de música



CARLOS CHÁVEZ  
Música de cámara

La Camerata  
y Tambuco  
Eduardo Mata  
*Director*

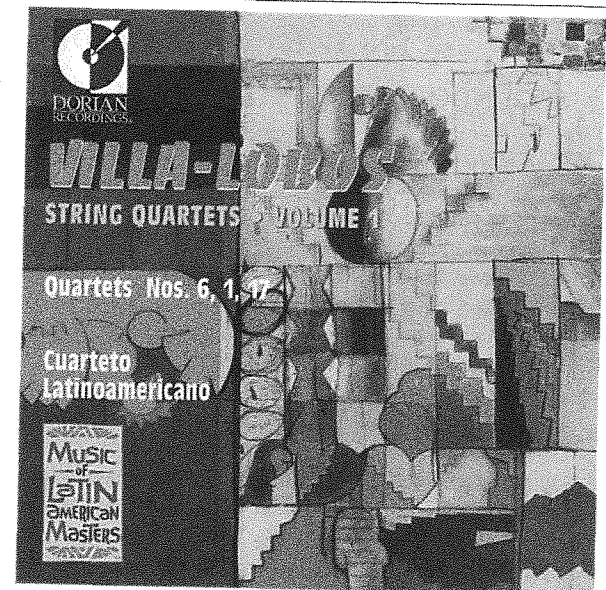
De venta  
en las principales  
casas de música



VILLALOBOS  
Cuartetos Nos. 6, 1, 17

Cuarteto  
Latinoamericano

De venta  
en las principales  
casas de música



Obras de:  
Manuel de Falla  
y Julián Orbón

Solistas de México  
con Julianne Baird,  
soprano  
y Rafael Puyana,  
clavecín

Eduardo Mata,  
director

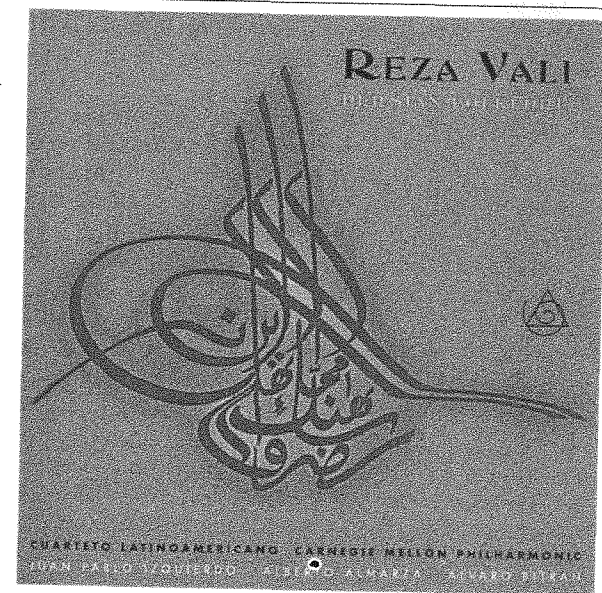
De venta  
en las principales  
casas de música



Obras de:  
REZA VALI

Cuarteto  
Latinoamericano  
Alberto Almarza,  
flauta  
Álvaro Bitrán, cello  
Orquesta  
Filarmónica Carnegie  
Mellon  
Juán Pablo  
Izquierdo, director

De venta  
en las principales  
casas de música



## ENCUENTRO DE TRADICIONES

### SEGUNDO TALLER INTERAMERICANO DE COMPOSICIÓN

El Centro de Música Latinoamericana y la Escuela de Música de Indiana University, con el apoyo de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), anuncia la realización de "Encuentro de Tradiciones; Segundo Taller Interamericano de Composición", destinado a compositores de Latinoamérica y los Estados Unidos.

El taller se llevará a cabo por tres semanas en el campus de Indiana University en Bloomington, entre el 24 de junio y el 14 de julio de 1996. La participación en la categoría de Compositor Asociado está abierta este año a compositores de Costa Rica, Cuba, Estados Unidos, Guatemala, Honduras y México. La asistencia como Participante del Taller esta abierta a los compositores e investigadores interdisciplinarios de todas las Américas que estén interesados en el tema del taller.

El Taller Interamericano de Composición tiene como objetivo el intercambio dirigido e intensivo de ideas creativas y de técnicas avanzadas de composición.

Para su sesión de 1996, el taller desarrollará el tema de la *interacción del compositor con una tradición reconocida*, la cual puede ser la suya propia o aquella de otras culturas o períodos históricos. Se entiende, sin embargo, que son los compositores mismos quienes definen lo que constituye para ellos su tradición. El taller espera aglutinar representantes de un amplio espectro de tendencias estéticas.

Los participantes explorarán las músicas tradicionales y populares de las Américas y su influencia en la música erudita actual, así como la relación de la música contemporánea con la de períodos históricos anteriores y con los movimientos modernistas de nuestro siglo.

Los participantes serán orientados en sus proyectos y charlas por distinguidos compositores, directores, instrumentistas, musicólogos, teóricos, etnomusicólogos, y antropólogos de Estados Unidos y Latinoamérica. También tendrán la oportunidad de explorar instrumentos y técnicas específicas de las músicas tradicionales y populares en sesiones con reconocidos artistas.

Las fechas límites para la inscripción son primero de febrero para los aspirantes a la categoría de compositor asociado; y el primero de febrero para los aspirantes a la categoría de participantes del taller. Los compositores de Costa Rica, Cuba, Guatemala, Honduras y México deben inscribirse directamente en su embajada respectiva, a cargo del agregado cultural (Cultural Affairs Officer).

Para mayor información, dirigirse a la Embajada de los Estados Unidos con la Profesora Bertha Cea Echenique, Asesora de la Agregada Cultural. Paseo de la Reforma 305, Col. Cuauhtémoc, 06500 México, D. F. Tel. 211-0042 x 3567 / 3581 Fax 525-6689.

### LIBRO DE ÓRGANO DE MÉXICO

Gustavo Delgado  
Parra y Ofelia  
Castellanos, órgano  
histórico de Cholula



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

## 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)

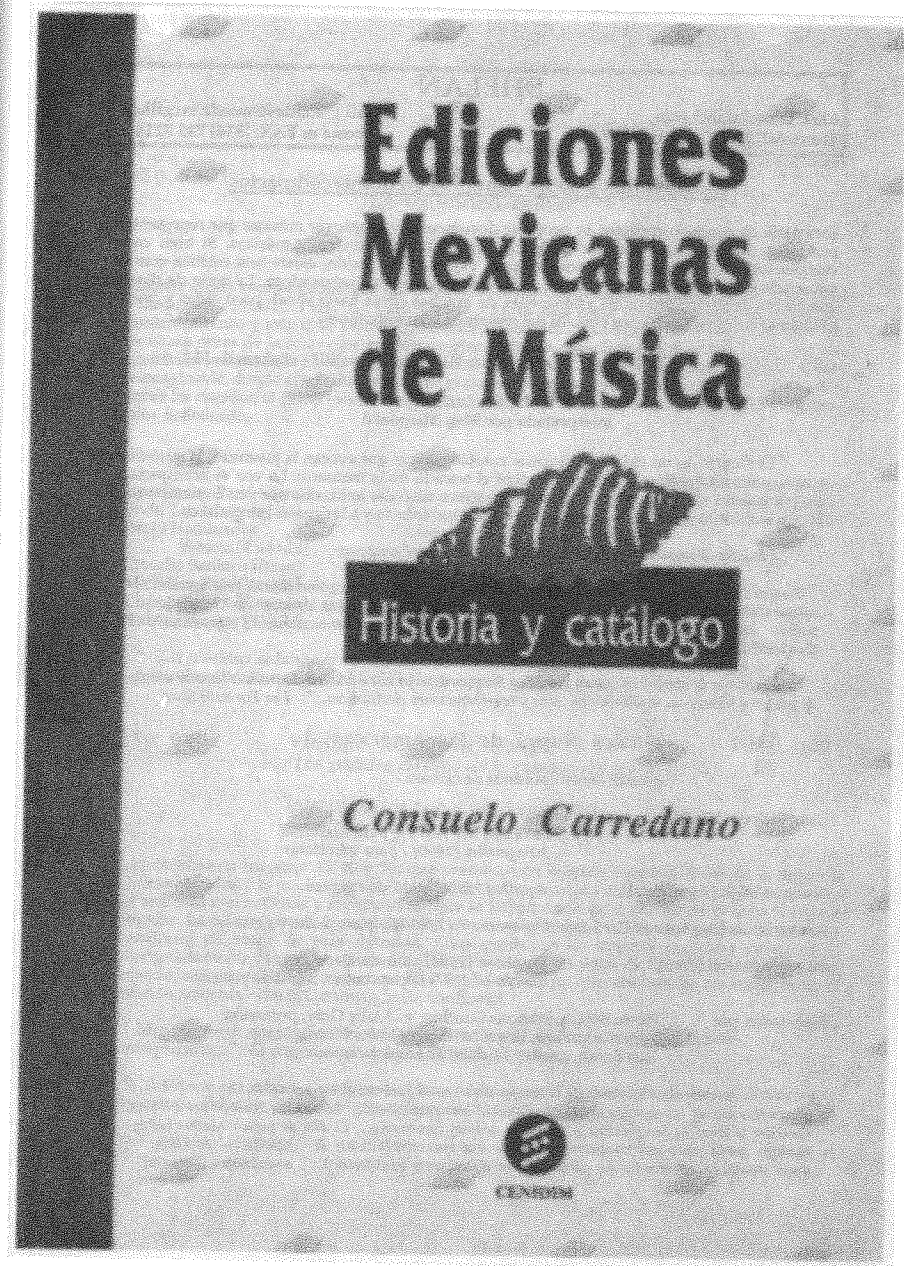
AMATZINAC para flauta y orquesta de cuerda, José Pablo Moncayo  
(2a. edición)

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 CAPRICHIO No. 24 DE NICOLÒ PAGANINI,  
de Javier Montiel (partitura y partes)



## SHELAN

6351 TransIsland Ave.  
Montréal, QC Canada H3W 3B7

Email : alcides@music.mcgill.ca  
Phone or FAX: [514] 733 7216

### Música Nueva de las Américas en discos compactos

Esta serie de discos compactos se propone documentar y promover músicas que representan esa visión artística tan singular de los compositores de las tres Américas. Si bien cada compositor se vale de estilos personales para expresar esa visión, existe una estética común enraizada en la experiencia americana, a la vez imaginativa e innovadora. La serie de discos compactos de shelan ofrece así grabaciones de muchas obras hasta ahora poco oídas y jamás grabadas, incluyendo algunos clásicos del repertorio contemporáneo.

eSp 9201 *Trilogy* [ekphonesis V - penetrations VII - ekphonesis VI]

música de alcides lanza  
interpretada por Meg Sheppard

*Trilogy* es un ciclo de canciones autobiográficas que evocan la juventud, la evolución de una conciencia política y reflexiona sobre el sentido de la memoria. La voz es acompañada solo por música electroacústica, con procesamientos digitales aplicados a la voz en tiempo real. El texto es multilingüe, yendo del inglés al español, al francés y a lenguajes imaginarios.

" La música es extraña y fascinante ". *The Canadian Composer*

" Comencé a ver que el dúo lanza/Sheppard es probablemente el más exitoso caso de colaboración compositor/intérprete dentro de la escena de la música de hoy. Son pocas las ocasiones cuando he podido escuchar interpretaciones que reflejen tan bien los deseos y convicciones del compositor ".  
*Contact! [Montreal]*

" Lo esencial es la atmósfera creada por Meg Sheppard, cuya voz - además de transmitir una mezcla de pánico y fuerza - se multiplica en ecos y reverberaciones electrónicas... " *The Toronto Star*

eSp 9301 *Música Nueva de las Américas, 1*

música contemporánea de cámara

Gitta Steiner [EEUU] *Trio 1969*, para percusión y piano  
*Fantasy Piece [1978]*, para marimba  
*3 Bagatelles [1990]*, para vibráfono

Mariano Etkin [Argentina] *Aquello [1982]*, para dos pianos

alcides lanza [Argentina/Canadá] *arghanum V [1990-I]*, para piano y cinta

Edgar Valcárcel [Perú] *Invención [1966]*, música electrónica  
*Checán VI [1974]*, para corno, trombón y piano

Ejecutadas por Pierre Béluse, François Gauthier y D'Arcy Gray, percusión;  
Pierrette LePage, Bruce Mather y alcides lanza, piano;  
Lisa Booth, corno y Michael Thompson, trombón

" ...es evidente el interés de la compositora en la timbrica de la percusión...la especialización de los sonidos es maravillosa...la interpretación de la obra de Steiner por Béluse, Gauthier y lanza es imaginativa y con buen sentido camerístico... El dúo de pianos Mather/LePage también participa en este compacto, ofreciendo una ejecución brillante de 'Aquello,' ' de Etkin, quien triunfa en integrar los dos pianos en un instrumento multifacético... " *soundnotes, [Toronto] over*

shelan

eSp 9401 *Música Nueva de las Américas, 2*  
"the extended piano"

piano: alcides lanza

En este disco compacto alcides lanza ejecuta obras que hiciera en sus famosas Maratones Pianísticas. *Música 1946* de Juan Carlos Paz es una obra señera dentro del repertorio contemporáneo y esta es la primera grabación comercial de la misma. Este compacto también presenta obras de la nueva generación de compositores canadienses. En pocas palabras, esta grabación indica hasta donde se puede "extender" el piano. Se trata de una experiencia sonora inimaginable, donde al sonido normal del piano se unen las sonoridades por ejecución directa sobre las cuerdas, el piano usado como instrumento de percusión y acompañamiento electrónico muy sofisticado.

Obras:

Juan Carlos Paz [Argentina]	<i>Música 1946</i>
Brent Lee [Canadá]	<i>Anteriorities</i>
Bengt Hambraeus [Suecia/Canadá]	<i>Klockspel</i>
Claudio Santoro [Brasil]	<i>Invenzioni</i>
Micheline Roi [Canadá]	<i>Mutationen III</i>
Chris Howard [Canadá]	<i>Of experiential fruit</i>
Richard Bunger [EEUU]	<i>Chanson d'automne</i>
	<i>Mirrors</i>

" ...el pianismo de lanza es espectacular...su control de las sonoridades del instrumento es particularmente llamativo..." *McGill News*

eSp 9402 *Vintage Romantic Songs*  
"Los grandes clásicos de la canción de amor"

Interpretados por Meg Sheppard,  
acompañada al piano por Gerardo Gandini

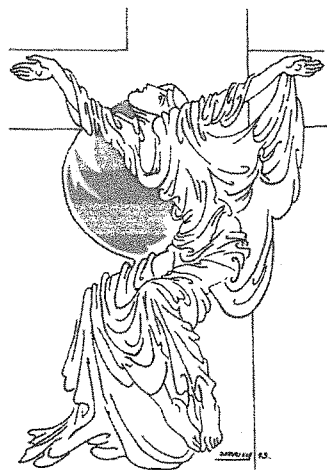
Las décadas de los años 30, 40 y 50, que presenciaron la crisis económica del 29, la Segunda Guerra Mundial y la intolerancia política de McCarthy, también vieron nacer una de las formas de arte más maravillosas y significativas que se hayan dado en el campo de la música seria o popular. La cultura popular, por definición es a veces efímera. Pero no es el caso de las grandes canciones de amor de esas décadas. Ellas perduran en nuestra memoria colectiva y, afortunadamente reaparecen justo cuando necesitamos un poco de "romance." He aquí el ingenio, sofisticación, calidez, melancolía y eterna esperanza que nos brindan los maestros de la canción amorosa - desde Gershwin hasta Sondheim.

" Meg Sheppard, magistral actriz-cantante, nos deslumbró con su extraordinario talento interpretativo..." *El correo de Andalucía, Sevilla, España*

" ...intérprete excepcional, Gandini se posesiona perfectamente del espíritu de esta música...dando un ejemplo de ejecución pianística de gran calibre..." *Keyboard*

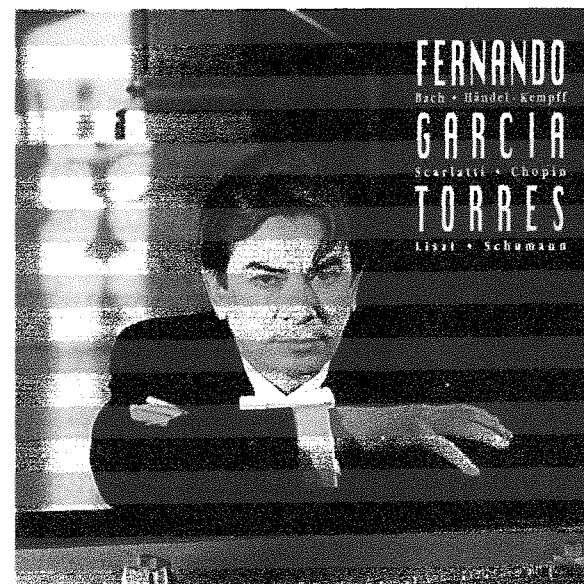
FEDERICO  
IBARRA  
*MADRE JUANA*  
Ópera en dos actos  
y ocho cuadros

FEDERICO IBARRA  
*MADRE  
JUANA*



De venta  
en las principales  
casas de música

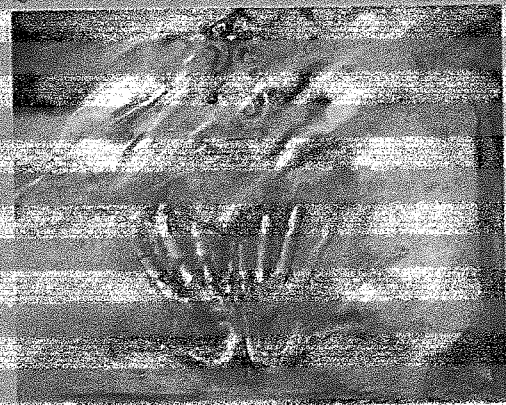
Fernando  
García Torres,  
interpreta obras  
para piano de:  
Bach, Haendel,  
Scarlatti, Chopin,  
Liszt y Schumann



De venta  
en las principales  
casas de música

QUINTETO  
DE ALIENTOS  
DE LA CIUDAD  
DE MÉXICO  
Obras de:  
Enríquez, Ibarra,  
Chávez, Lara y Lavista

*Nueva Música Mexicana*  
Quinteto de Alientos de la Ciudad de México

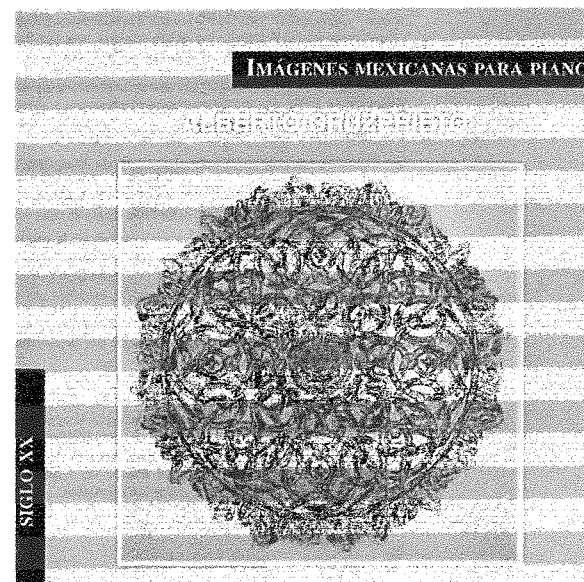


De venta  
en las principales  
casas de música

IMÁGENES  
MEXICANAS  
PARA PIANO  
Obras de Rolón,  
Gutiérrez Heras,  
Bernal Jiménez,  
Urreta, G. Ortiz,  
Ponce, Lavista,  
Hernández Moncada  
y Moncayo

Alberto Cruzprieto,  
*piano*

De venta  
en las principales  
casas de música





ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS

C I D E M

SE OTORGAN BECAS PARA EL

VII CURSO INTERAMERICANO  
PARA JÓVENES DIRECTORES DE ORQUESTA

Se halla abierta la inscripción de aspirantes a becas para participar en el Séptimo Curso Interamericano para Jóvenes Directores de Orquesta organizado por el Consejo Interamericano de Música, CIDEM, y la Fundación del Estado para la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, FONJV, y con el auspicio de la Organización de los Estados Americanos, OEA, y el Consejo Nacional para la Cultura de Venezuela, CONAC.

El curso, de dos semanas de duración, tendrá por sede las orquestas sinfónicas de dos ciudades venezolanas y comprenderá un ciclo de clases teóricas y un ciclo de ensayos con orquesta para el estudio y ejecución de obras sinfónicas de compositores de las Américas y del repertorio universal, y culminará con sendos conciertos dirigidos por los becarios participantes.

Se adjudicará un cupo de hasta diez becas destinadas a jóvenes directores de orquesta de América Latina y el Caribe. Los beneficios que comprende la beca son: inscripción al curso, traslado aéreo, asignación para la compra de partituras y el alojamiento y estadía en la sede. Los becarios deberán viajar provistos de sus seguros de salud.

Tentativamente el curso tendrá lugar del 27 de mayo al 9 de junio de 1996 con sede en Venezuela y en su transcurso se bajará el siguiente repertorio: J.S.Bach: Suite No. 2 en si menor, para flauta y cuerdas; L.v.Bethoven: Sinfonía No. 1 en Do Mayor op. 21; W.A.Mozart: Dalla sua pace, aria (Don Giovanni); G.Puccini: Che gelida manina, aria (La Bohème); Esteves: Mediodía en el llano; Dukas: El Aprendiz de Hechicero.

Las solicitudes de inscripción deberán presentarse **antes del 1º de febrero de 1996** con los siguientes requisitos:

- Nombre, dirección postal, Nº telefónico y de FAX.
- Fecha de nacimiento, nacionalidad y Nº de Pasaporte.
- Curriculum vitae, enumeración de estudios musicales generales y específicos y de actuaciones con orquesta.
- Copia de títulos y/o certificados de estudios en la materia emitidos por Universidades, Conservatorios o Institutos especializados; o en su defecto dos cartas de personalidades musicales de reconocido prestigio en las que se certifique sobre su formación, estudios y/o actividades en la especialidad.
- Video/s de conciertos o ensayos dirigidos por el postulante.
- Límites de edad: entre 18 y 30 años.

La correspondencia deberá remitirse a: Prof Efraín Paesky, Secretario General del CIDEM, Organización de los Estados Americanos. 1889 F Street NW 220-L. Washington D.C. 20006. Teléfono (202)458-6171. FAX (202) 458-6196. Un Comité especialmente designado efectuará la selección y su decisión será inapelable. A partir de marzo de 1996 se comunicará el resultado por correspondencia a todos los inscriptos.

casa  
de las  
américas

Encuentro Internacional *La música de América Latina  
y el Caribe: perspectivas ante el año 2000*

La Habana, del 14 al 18 de octubre de 1996

Estimado/a colega:

Nos complace invitarlo/a a participar en el *Encuentro Internacional La Música en América Latina y el Caribe: perspectivas ante el año 2000* que se desarrollará en la Casa de las Américas del 14 al 18 de octubre de 1996. Este encuentro de intérpretes, compositores, críticos, musicólogos y personas interesadas en la música latinoamericana y caribeña tiene los siguientes objetivos:

- Contribuir a la preservación y desarrollo del acervo musical del área, mediante el diseño de líneas de acción y trabajos concretos.

- Favorecer la orientación de los jóvenes músicos hacia el estudio y el cultivo de los valores musicales representativos de la cultura de nuestros pueblos.

CONFERENCIAS Y DETALLES

- Antes del 31 de agosto deberán estar en nuestro poder las propuestas de talleres y/o conferencias y el nombre y apellidos del autor.

- Las conferencias y talleres artísticos deben tener una duración de 20 minutos.

TEMAS DEL ENCUENTRO

- La música latinoamericana vista a través de los medios masivos de comunicación.
- Música e identidad nacional en América Latina y el Caribe.
- Los caminos hacia el desarrollo de la música en el área y el papel de la interculturalidad.

INSCRIPCIÓN Y PLAZOS DE ADMISIÓN

- La cuota de inscripción en el Encuentro es de 50.00 USD y será abonada personalmente en Casa de las Américas.
- Antes del 30 de septiembre los interesados deberán confirmar su asistencia.

ENCUENTROS

Se organizarán encuentros artísticos con músicos cubanos.

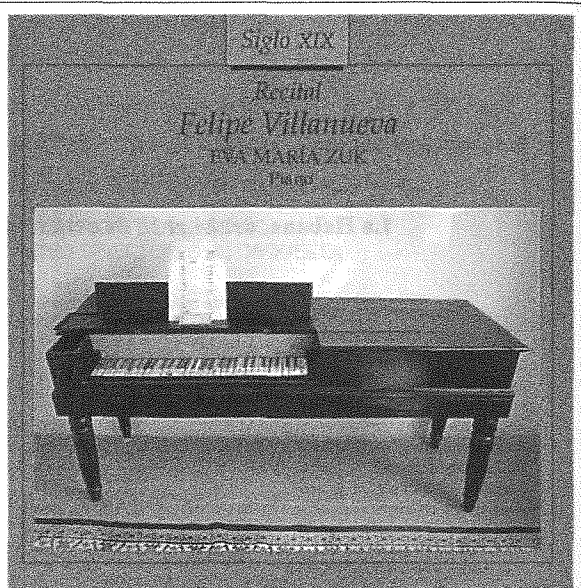
En espera de recibir la confirmación de su asistencia lo/la saluda cordialmente,

Alberto Faya

DIRECTOR  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

3ra. y G. El Vedado, La Habana, Cuba. Telf. 32-3587/88/89. Telex 511019 CAMER CU. Fax (537) 33 4554 / 32 7272. E mail: casa@unored.cu

FELIPE  
VILLANUEVA  
Obras para piano  
Eva María Zuk,  
piano



De venta  
en las principales  
casas de música

TOMÁS LEÓN  
Música para piano  
María Teresa Frenk,  
piano

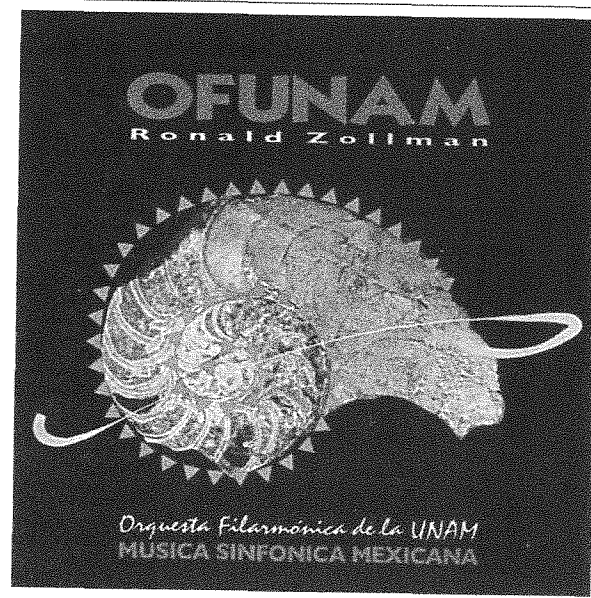


De venta  
en las principales  
casas de música

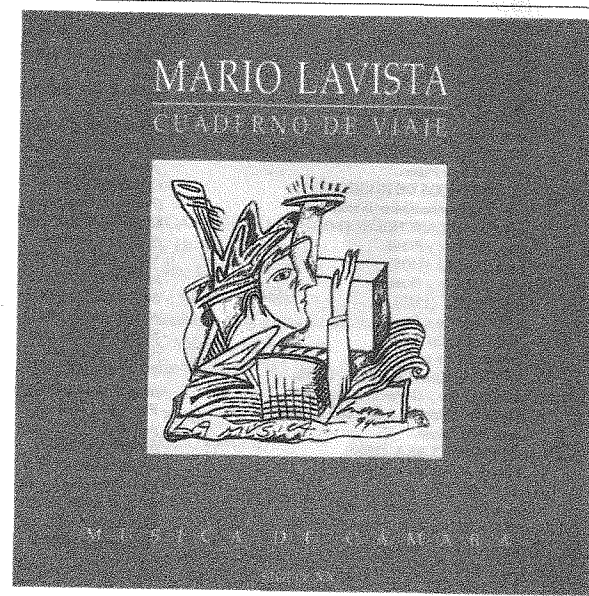
MÚSICA  
SINFÓNICA  
MEXICANA  
Obras de Revueltas,  
Chávez, Moncayo,  
Enríquez, Gutiérrez  
Heras, Lavista, Ibarra,  
Márquez, M. Rodríguez  
y G. Ortíz

Orquesta Filarmónica  
de la UNAM  
Ronald Zollman,  
director

De venta  
en las principales  
casas de música



MARIO LAVISTA  
Cuaderno de viaje  
Música de cámara



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 Cmbalo.*
- 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.*
- SECONDE 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 Baritono y Piano.*
- NACHTLIED (1939)  
*para Baritono y Piano.*
- DER FEIND (1940)  
*para Baritono y Piano.*
- FUNF LIEDER (1940)  
*para Baritono y Piano.*
- INVOCACIONES MARIAE (1956)  
*para Soprano y Organo.*
- TRES INTERPRETACIONES (1969)  
*para voz y Piano.*
- AVE PRAECLARA (1960)  
*para Coro mixto a cappella*
- WIEGENLIED (1954)  
*para voces de niños y Piano.*
- LOS PANADEROS (1954)  
*para voces de niños y Piano.*
- CANCION DE LAS VOCES SERENAS (1957)  
*para voces de niños y Piano.*
- SANCTA MARIA (1958)  
*para voces de niños y Piano.*
- VENIDA ES VENIDA (1962)  
*para voces iguales y Piano.*
- SE NOS HA IDO LA TARDE (1983)  
*para coro mixto y Piano.*
- NO LLOREIS MIS OJOS (1961)  
*para voces de niños y Organo.*
- NOTTURNO (1981)  
*para Piano.*
- DIONYSIA (1983)  
*para Piano.*
- CORRESPONDENCIAS (1983) MUENCH-LAVISTA  
*para Piano.*
- TACAMBARENSES III (1961)  
*para Viola y Piano.*
- PROENZA (1977) per tre.  
*Violino, Viola, Violoncello.*
- CONCIERTO (1957)  
*para Piano y Orquesta de Cuerdas.*
- MUERTE SIN FIN (1959)  
*para Orquesta.*
- CLAVICORDII TRACTATIO (1975)  
*para Clavicn.*
- TESSELLATA TACAMBARENSIA No. 7 (1973)  
*para Piano, Maracas y Claves.*
- PENTALOGO (1985)  
*para Flauta, Oboe, Clarinete (in Si), Violín y Violoncello.*
- LABYRINTHUS ORPHEI (1950)  
*Oboe, Clarinete Basso (in Si), Viola y Arpa.*

**OBRAS EN RENTA**

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

**OTRAS EDICIONES DE OBRAS DE  
GERHART MUENCH**

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

EDIMEX - EDICIONES MEXICANAS DE MUSICA, A.C.  
Av. Juárez 18-206  
06050 México, D.F.

ED. PLURAL EXCELSIOR - Reforma. México, D.F.  
ED. U.N.A.M. - Universidad Nacional Autónoma de México.  
Cd. Universitaria. México, D.F.  
ED. SCHOLA CANTORUM - Jardn las Rosas 347. Morelia, Mich.  
EDICIONES CORAL MORELIANA, I.M.A. A.C. - Franz Liszt 230  
La Loma . Apdo. 324  
Morelia, Michoacán, México.

**SON A TAMAYO**

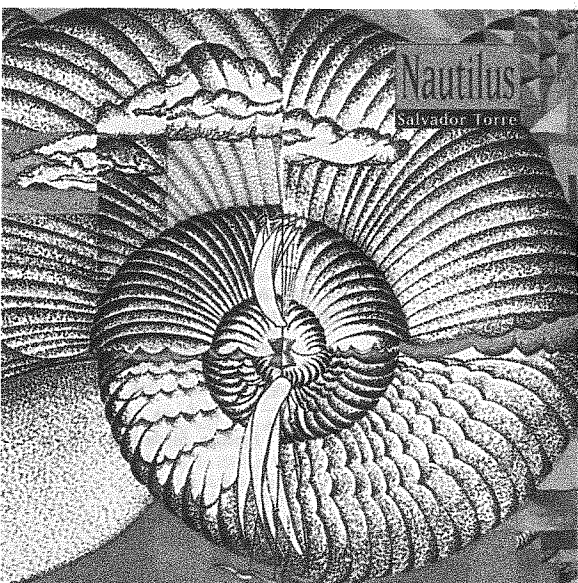
Obras de:  
Márquez, Cuen,  
González, Areán,  
Lara y Feldman

Lidia Tamayo,  
arpa



De venta  
en las principales  
casas de música

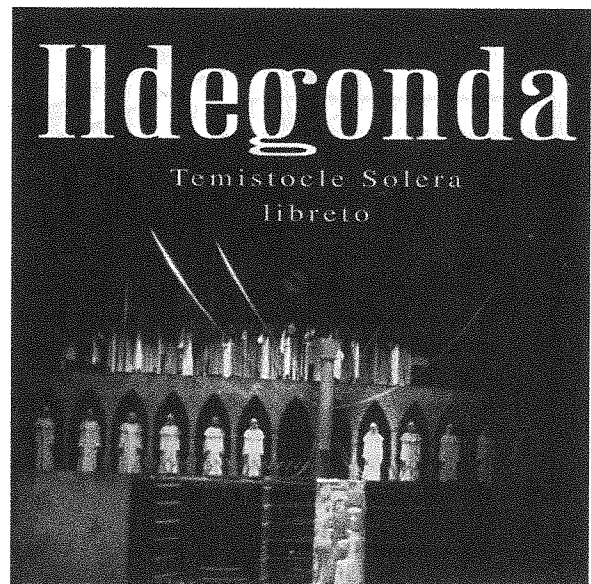
**SALVADOR TORRE**  
Música de cámara



De venta  
en las principales  
casas de música

**MELESIO  
MORALES**  
*ILDEGONDA*  
Ópera en dos actos

Orquesta Sinfónica  
Carlos Chávez  
Fernando Lozano,  
director



De venta  
en las principales  
casas de música

**BLAS GALINDO**  
*CONCIERTO A LA  
PATRIA*

Orquesta Sinfónica  
Carlos Chávez  
Fernando Lozano,  
director



De venta  
en las principales  
casas de música

# 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 REALMUSICAL 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



## 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



# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

EDUARDO MATA (1942-1995)



TOMÁS MARCO:  
DISCURSO  
DE INGRESO A  
LA ACADEMIA  
DE ARTES

CUENTOS DE  
TANDOLFI  
Y GUTIERREZ  
ALCALÁ

ALVAREZ ROCHA,  
GUECHE,  
MORTHENSON:  
LA MÚSICA  
ELECTRÓNICA

POEMAS DE  
DALCHÉV,  
DEL TORO,  
RUVALCABA,  
LENERO  
Y BUKOWSKI

FÜRST HEIDTMANN:  
DEL MÓNACO

LA MÚSICA EN  
LOS ESTADOS  
UNIDOS  
POR VAYO

AHARONIAN:  
SOBRE MESTIZO

NOTAS DE  
BRENNAN, HELGUERA  
Y PRUDENCIO

ENERO-JUNIO DE 1995

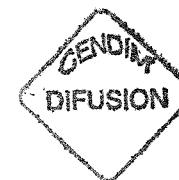


53-54



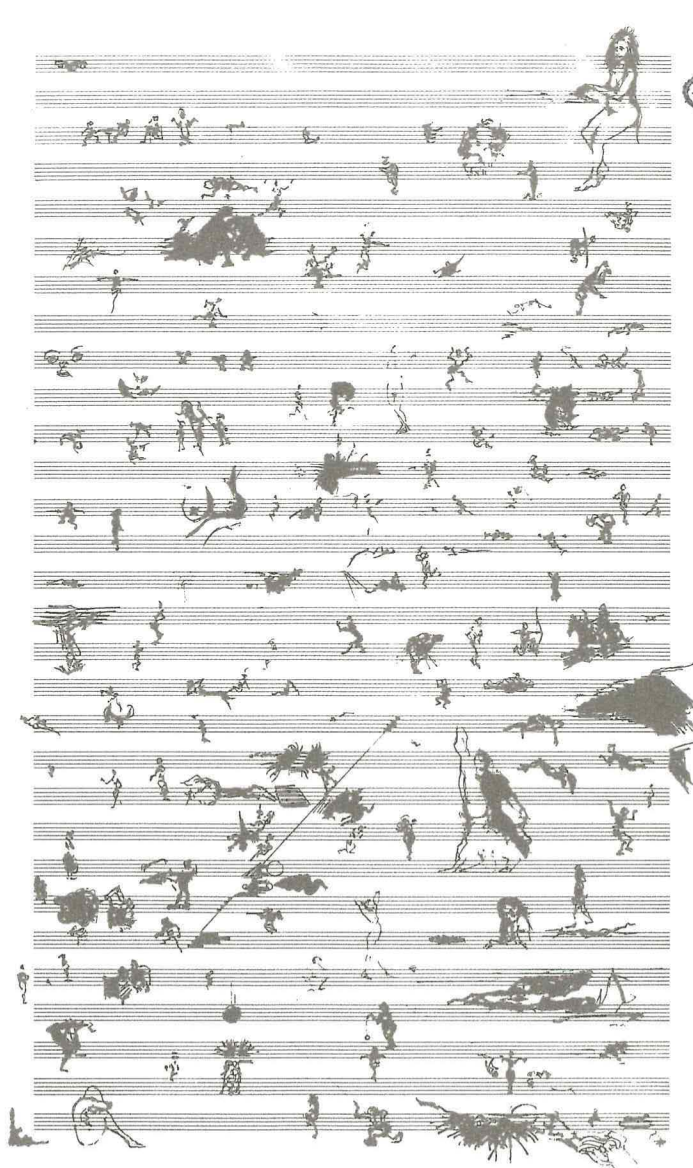
HS 30.00

## LECCIÓN DE MÚSICA



Tengo una fotografía en la pared de Berg y Webern juntos, tomada más o menos en las fechas de composición de las *Tres piezas para orquesta*. Berg es alto, aparece relajado, casi demasiado hermoso; su mirada es franca. Webern es bajo, rígido, miope, con expresión deprimida. Berg revela una imagen de sí mismo con su corbata de “artista” flotando; Webern lleva unos zapatos de campesino llenos de lodo, lo que a mí me revela algo profundo. Cuando miro esta fotografía, no puedo evitar el recordar que a los pocos años de haber sido tomada ambos hombres murieron prematuramente y que sus muertes fueron trágicas, tras años de pobreza, desprecio musical y, finalmente, la prohibición de sus obras en su propio país. Veo a Webern, que en sus últimos meses frecuentó el cementerio de la iglesia Mittersill, donde más adelante sería enterrado, y se quedaba allí de pie, mirando en silencio hacia las montañas, según cuenta su hija; y Berg, que en sus meses últimos sospechó que su enfermedad podía ser fatal. Comparo el destino de estos hombres que nada le pidieron al mundo y que crearon una música gracias a la cual será recordada nuestra mitad de siglo, y lo comparo con las “carreras” de los directores, pianistas, violinistas, vanas excrecencias en su totalidad. Entonces, esta fotografía de los dos grandes músicos, puros de espíritu, *herrliche Menschen* (Hombres excelentes), me devuelve mi sentido de la justicia en su expresión más profunda.

Igor Stravinsky



CENIDIM



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA