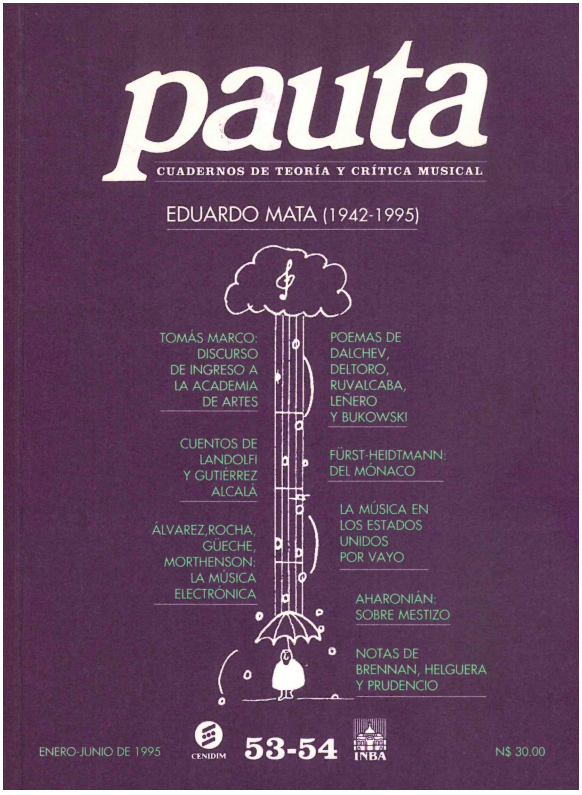
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

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



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Pauta 53-54. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-junio de 1995, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

EDUARDO MATA (1942-1995)

TOMÁS MARCO: DISCURSO DE INGRESO A LA ACADEMIA DE ARTES

POEMAS DE DALCHEV, DELTORO, RUVALCABA, LEÑERO Y BUKOWSKI

CUENTOS DE LANDOLFI Y GUTIÉRREZ ALCALÁ

FÜRST-HEIDTMANN: DEL MÓNACO

LA MÚSICA EN LOS ESTADOS UNIDOS POR VAYO

ÁLVAREZ,ROCHA, GÜECHE, MORTHENSON: LA MÚSICA ELECTRÓNICA

AHARONIÁN: SOBRE MESTIZO

NOTAS DE BRENNAN, HELGUERA Y PRUDENCIO

ENERO-JUNIO DE 1995

CENIDIM

53-54

INBA

N$ 30.00

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 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 / Daniel Catán / Rodolfo Halffter (†) / Antonio Russek / Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro / Juan Arturo Brennan**
Diseño: **Bernardo Recamier**
Corrección: **Marina Graf**

Precio del ejemplar: N$ 15.00 en el país. Dlls. 5 en el extranjero.
Suscripción anual: N$ 50.00 en el país más gastos de envío. Dlls. 20 en el extranjero.
Distribución: **Mónica Navarro**, *Directora de Difusión y Relaciones Públicas*, INBA.
Subdirección editorial: Reforma y Campo Marte, Módulo C., Tercer piso, Tel.: 280 87 71

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta
CENIDIM / LIVERPOOL 16 / Col. Juárez / 06600 México, D. F.

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

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

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRITÍCA MUSICAL
Vol. XIV, enero-junio de 1995

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Presentación **3**

Elvira García
Le fascinaba volar
(Entrevista a Eduardo Mata) **5**

Eduardo Lizalde
Eduardo Mata en la ópera **15**

Mario Kuri Aldana
In Memoriam Eduardo Mata **18**

Jeannine Wagar
La experiencia en Dallas y la riqueza artística latinoamericana
(Entrevista con Eduardo Mata) **21**

Roberto Kolb
Los límites de la autenticidad **38**

Atanás Dalchev
Cinco poemas **48**

Monika Fürst-Heidtmann
Autenticidad sin folklore:
el compositor venezolano Alfredo del Mónaco **54**

Roberto Gutiérrez Alcalá
Perpetuum Mobile **61**

Antonio Deltoro
Vecinos **66**

Tomás Marco
La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico **68**

Eusebio Ruvalcaba
La música **84**

Coriún Aharonián
Sobre *Mestizo* y la problemática espacio-sonido **85**

Tommaso Landolfi
Giovanni y su mujer **90**

Javier Álvarez
Estrategias composicionales en la música electrónica **95**

Manuel Rocha
La música de los refrigeradores **107**

Carmen Leñero
La extraña **117**

David Vayo
Estratos rítmicos en la música en los Estados Unidos **118**

Charles Bukowski
La lluvia **134**

Jan W. Morthenson
Dilemas estéticos de la música electrónica **135**

Ileana Güeche
Breve caracterización de la música electroacústica en Cuba **150**

NOTAS SIN MÚSICA

Juan Arturo Brennan
Libros **161**

Cergio Prudencio
A propósito del álbum *Música para piano* de Alberto Villalpando **164**

Juan Arturo Brennan
Discos **166**

LA MUSA INEPTA

Luis Ignacio Helguera
Canto a Cantoral **171**

Juan Arturo Brennan
Varias **175**

Pautas de **Pablo Helguera**
3a. de forros: Lección de música por **Eduardo Mata**

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

Juan Rulfo, "Luvina".

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRITÍCA MUSICAL

Vol. XIII, Nos. 49-52, enero-diciembre, 1994

MÚSICA Y MÚSICOS — No. — Página

Balza, José
Mambo 49 14-16

Cáceres, Germán
La música en El Salvador 52 86-103

Cage, John y Nancarrow, Conlon
El universo debería ser como Bach pero es como Mozart (conversación) 50-51 114-139

Fellini, Federico
La ópera 49 10-13
Nino Rota 49 5-9

Fürst-Heidtmann, Mönika
El Tempo *en los* Studies for Player Piano *de Nancarrow* 50-51 101-112

Helguera, Luis Ignacio
Un fauno centenario 52 14-17
Un mediodía en las catacumbas de Nancarrow 50-51 97-100

Lévy-Strauss, Claude
Mito y música 50-51 29-35

Lutoslawski, Witold
La música del pasado, el presente y el futuro 50-51 19-27

Marinescu, Mihaela y Popovici, Fred
Música rumana contemporánea 52 74-83

Martins, José Eduardo
Las muertes del intérprete 50-51 73-88

Melchiorre, Alessandro
Entre amnesia y memoria 49 70-75

Miranda, Ricardo
Muros (formas) verdes: una aportación formal en la obra de José Pablo Moncayo 52 55-63

Muench, Vera
Alemania 24 horas al día 49 19-43

Paredes, Hilda
El concepto del tiempo en la música de La India 49 76-80

Reiner, Thomas
Un camaleón llamado tiempo musical 49 58-69

Rubinstein, Arthur
Rubinstein y Stravinsky en una casa de citas en París 50-51 6-8

Sandoval, Carlos
Conlon + Tiempo = Nancarrow 50-51 148-179

Vagramian Nishanian, Violet
Introducción a la vida y música de George Enescu 52 67-73

Vinci, Leonardo Da
La música y la pintura 52 29-32

LITERATURA

Baranda, María
Antífona de Nuestra Señora del Abismo 49 50-51

Barce, Ramón
A veces resulta difícil 52 6-7

Bernárdez, Mariana
Del fuego 49 54-55

Brash, Jorge
Tres poemas 52 64-66

Bukowski, Charles
La cabeza 52 33-39

Canetti, Elias
Alban Berg 52 84-85

Carreto, Héctor
Un sueño 49 56-57

Cocteau, Jean
Un ensayo del Preludio a la siesta de un fauno 52 10-13

Cruz, Sor Juana Inés de la
Soneto 198 52 5

Deniz, Gerardo
Zaspiak Bat 52 8-9

Diktonius, Elmer
Mahler 50-51 28

García Valdez, Alfredo
Inferno molto vivace 49 49

Hamburguer, Michael
El cello 49 17-18

Helguera, Luis Ignacio
Novo y la música 50-51 36-38

Lizalde, Eduardo
Dos poemas 50-51 5

Miranda, Carlos
Postgregueriada 49 52-53

Morábito, Fabio
Coro 50-51 18

Novo, Salvador
Dos epigramas 50-51 28

Octavio Paz
Poema 52 28

Perec, Georges
Demostración experimental de la organización jitomatotópica en la soprano 50-51 58-69

Pieyre de Mandiargues, André
Scelsi 50-51 70-72

Pohlenz, Ricardo
Nancarrow 50-51 113

Ramsey, Patrick
Lección de sax 50-51 57

ENTREVISTAS

Baca Lovera, Ignacio y García Bonilla, Roberto
Entrevista a Michael Finnissy 49 44-48

Brennan, Juan Arturo
Entrevista al Cuarteto Latinoamericano 50-51 9-16

García Bonilla, Roberto
Entrevista al Cuarteto Arditti 50-51 89-95

Montes de Oca, Ramón
Górecki en capilla 52 18-27

DOCUMENTOS

Novo, Salvador
Crónicas musicales 50-51 39-52
" " 52 40-54

BUZÓN DE *PAUTA*

Chávez, Carlos y Novo, Salvador
Dos cartas 50-51 54-56

Del archivo epistolar de Nancarrow, Conlon
Cartas de John Cage, Henry Cowell, Gyorgy Ligeti,
Conlon Nancarrow, Roger Reynolds 50-51 140-147

NOTAS ESPECIALES

Aharonián, Coriún
Algo más sobre los compositores latinoamericanos jóvenes 50-51 188-189

Guzmán, María
Carta sobre Opus 94 50-51 189-190

Helguera, Luis Ignacio
La historia del soldado en México 49 84
Manuel Enríquez, *In Memoriam* 50-51 181-182
Nueva revista sobre órganos 50-51 199
Requiems: Armando Lavalle, Carlos Jiménez Mabarak 50-51 197-199
Se lanza Alcides 50-51 199

Lavista, Mario
El clarinete en México 50-51 186-187
Festival Sonido de las Américas: México 50-51 187-188
Manuel Enríquez (1926-1994) 50-51 180-181
Música del siglo XX 50-51 186
Una ópera de ensueño 50-51 186
Witold Lutoslawski (1913-1994) 50-51 185-186

LIBROS

Brennan, Juan Arturo
- *Allegro,* guía mensual de conciertos 50-51 185
- *Carlos Chávez: 1899-1978. Iconografía* Investigado y editado por Gloria Carmona. Diseño de Bernardo Recamier 52 107
- *Cultura Musical.* Números 1 al 12. Noviembre 1936 - Octubre 1937 50-51 184
- *Eduardo Hernández Moncada.* Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos, de Eduardo Contreras Soto 50-51 182-183
- *El conservatorio de Las Rosas* de varios autores 52 107-108
- *El hombre y la música* (Apreciación y expresión musical) de Graciela Agudelo, Patricia Bárcenas y Julio Zavala González 50-51 184-185
- *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)* (Volúmen 1) de Ricardo Miranda 50-51 183

Lavista, Mario
Iconografía de Carlos Chávez de Gloria Carmona 52 104-106

Lizalde, Eduardo
Los diccionarios y la ópera 49 81-82

DISCOS

Brennan, Juan Arturo (por orden de aparición en la revista)
- *Más música mexicana de salón.* Obras de Carrasco, Ponce, Castro, Lerdo de Tejada, Villanueva, Elorduy, Raúl Herrera, piano. 49 84-85
- *Música mexicana para piano,* Vol. 2. Obras de Carrasco, Serratos, Ponce, De Elías, Ruiz Armengol. Gustavo Rivero Weber, piano 49 84-85
- Silvestre Revueltas: Cuatro cuartetos. Cuarteto latinoamericano 49 85-86
- Gustavo E. Campa: *Trois miniatures*; Manuel M. Ponce: Trío; Carlos Chávez: Cuarteto de arcos; Rodolfo Halffter: *Ocho tientos*; Manuel de Elías; Cuarteto de cuerdas. Cuarteto Latinoamericano 49 86-87
- *300 años de música colonial mexicana.* Obras de Franco, Lienas, Durón, Fernández, Mathias, Hidalgo, López y Capillas, Salazar, Sumaya, Valdivieso, Jerusalén y Martínez de la Costa. Capilla Virreinal de la Nueva España. Aurelio Tello, director. 49 86-87
- *Música virreinal mexicana.* Obras de Arañés, Fernández, Loaysa, García Céspedes, González, Salazar, Franco. Grupo

Ars Nova. Magda Zalles, directora. 49 87

- Julio César Oliva: *Sonata transfigurada*; Gerardo Tamez: *Viñetas*; Manuel M. Ponce: Suite en la; Ernesto García de León: *Lejanías*. Antonio López. guitarra. 49 87-88
- *La guitarra en el mundo*. Obras de Ponce, Oliva, Lauro, Bronwer, Helguera, Gismonti, Barrios y Ginastera. Julio César Oliva, Juan Carlos Laguna y Antonio López, guitarras. 49 88
- *Wayjel*. Obras de Tamez, Enríquez, García de León, Stern, Lavista y Álvarez del Toro. Dúo Castañón-Bañuelos, guitarras. 49 88-89
- José Pablo Moncayo: *Huapango: Tierra de temporal;* Carlos Chávez: *Chacona*, original de Buxtehude; Silvestre Revueltas: *La noche de los mayas.* Orquesta Sinfónica Nacional Enrique Diemecke, director 49 89
- Leonardo Velazquez: Suite de *El brazo fuerte*; *Tres formas danzables: Micropiezas Desideolíricas: Abastracciones líricas: Abalorios: Invenciones.* Adrián Velázquez, piano; Margarita Pruneda, soprano; Encaarnación Vázquez, mezzosoprano; Erika Kubacsek, piano; Cuarteto Latinoamericano; Héctor Jaramillo, flauta; Roberto Kolb, oboe; Marino Calva clarinete; Gerardo Ledezma, fagot; Susan Vollmer, corno. Eduardo Mata, director. 49 89-90
- Manuel Enríquez: *Obertura lírica*; Concierto I para violín; *Poema*; *El y... ellos*; Concierto para dos guitarras. Adrián Justus, violín; Natella Zaharian, cello; Eduardo Sánchez Zuber, violín; Dúo Limón-Márquez, guitarras Orquesta Filarmónica de Querétaro. Sergio Cárdenas, director 50-51 190-199
- Sergio Cárdenas: *Salmo 23*; Manuel Enríquez: Concierto para violoncello y orquesta; Manuel M. Ponce: *Chapultepec*, *Ferial.* Rosario Andrade, soprano. Carlos Prieto, violoncello. Orquesta Filarmónica de Querétaro. Sergio Cárdenas, director. 50-51 191-192
- Joaquín Gutiérrez Heras: *Sonata simple*; Carlos Jiménez Mabarak: Cinco piezas; Arturo Márquez: *Moyotluica*; Ed. Bland: *Fos flaute*; Pablo Furman: Synergy. Danilo Lozano, flauta; Athea Waites, piano. 50-51 192
- *Llibre Weermell de Montserrat*. Grupo Ars Antigua .Schola Cantorum de México. Eduardo Arámbula, director general. 50-51 192-193
- Roberto Sierra: *Vestigios rituales*; *Conjuros; Trío tropical*; *Cinco bocetos*; *Glosa a la sombra*; *Descarga*. Continuum. Cheryl Seltzer y Joel Sachs, directores 50-51 193
- *Villancicos de la Colonia*. Obras de Fernández, Bruna, Gutiérrez de Padilla, Vidales, Loaysa, Salazar, García y Jimeno. Coro de la Catedral de México, A. C. Guillermo López Nava, director. 50-51 193-194
- *México clásico*. José Pablo Moncayo: *Huapango*; Blas Galindo: *Sones de mariachi;* Juventino Rosas: *Sobre las olas*; Felipe Villanueva: *Vals poético*; Silvestre Revueltas: *La noche de los mayas*; *La bamba* (tradicional). Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Luis Herrera de la Fuente, director 50-51 194-195
- *Grandes del Romanticismo en México*. Felipe Villanueva *Vals poético*; Ricardo Castro: *Intermezzo oriental*, *Intermezzo de Atzimba*; *Minuetto* y *Vals capricho*; José Rolón; El festín de los enanos; Miguel Bernal Jiménez: *Angelus*; Juventino Rosas: *Sobre las olas*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Guadalupe Parrondo, piano. Luis Herrera de la Fuente, director. 52 109-110
- *Nacionalismo musical mexicano*. Silvestre Revueltas: *Homenaje a García Lorca*; *Sensemayá*: *Janitzio*; *La noche de los mayas*. Carlos Chávez: Toccata para orquesta. José Pablo Moncayo: *Bosques*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Luis Herrera de la Fuente, director. 52 109-111
- *Compositores mexicanos del siglo XX*. Rodolfo Halffter: *La madrugada del panadero*; Armando Lavalle: *Obertura Colonial*; Mario Kuri Aldana: *Canto latinoamericano*; Gerardo Durán: *Nepantla*; Carlos Jiménez Mabarak: Sinfonía en movimiento; Luis Sandi: *Tema y variaciones*. Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Luis Herrera de la Fuente, director. 52 109-111
- *Masterpieces of mexican polyphony*. Hernando Franco: *Sobre regina*; Juan Gutiérrez de Padilla: Deus in adiutorium; Mirabilia testimonium; Lamentación de Jueves Santo; Salve Regina. Francisco López Capillas: Die nobis, Maria; Magnificat quarti toni. Antonio Salazar: Salve regina. Coro de la Catedral de Westminster. James O'Donnell, director. 52 111-112
- *Mexican Baroque*. Ignacio de Jerusalem: Responsorio segundo de S. S. José; Dixut Dominus; Misa policoral. Manuel de Sumaya: *Sol-fa de Pedro*; Lamentaciones de Jeremías profeta; *Celebren, publiquen*.. Chanticleer. Joseph Jennings, director. 52 112
- *Philip Glass presentado por Philip Glass*. Fragmento de *Einstein en la playa*; *Sinfonola de hidrógeno*; *Anima mundi*; *Música con partes cambiantes*; *Música en movimiento similar*; *Música en doce partes*. Comentario hablado por Philip Glass. Varios intérpretes. 52 112-113
- *Entre la pena y el gozo*. Romances sefarditas y canciones sobre textos diversos. Jaramar Soto, voz; Alfredo Sánchez, teclados, cuerdas y percusiones; Eduardo Arámbula, zanfoña, cromornos, rabel, flautas. 52 113-114
- Antonio Vivaldi: Concierto para violoncello en re menor; Giuseppe Tartini: Concierto para violoncello en re mayor; C.P.E. Bach: Concierto para violoncello en si bemol mayor. Mstislav Rostropovich, cello. Orquesta de Cámara de Saint Paul Hugh Wolff, director 52 114-115
- Johannes Brahms: Las cuatro sinfonías; *Obertura trágica; Obertura Festival Académico*; Variaciones sobre un tema de Haydn. Orquesta Sinfónica de Chicago Daniel Barenboim, director 52 115

Cortez, Luis Jaime
El último Revueltas: un disco del Cuarteto Latinoamericano 50-51 195-196

LA MUSA INEPTA

Brennan, Juan Arturo 49 91-94
50-51 204-207
52 117-120

Helguera, Luis Ignacio
(Las rencillas de Recillas) 50-51 204-207
52 116-117

Lavista, Mario
(*Sic transit Gloria Mundi*) 50-51 200-201

PRESENTACIÓN

Helguera, Luis Ignacio 49 3-4
50-51 "

Lavista, Mario 52 3-4

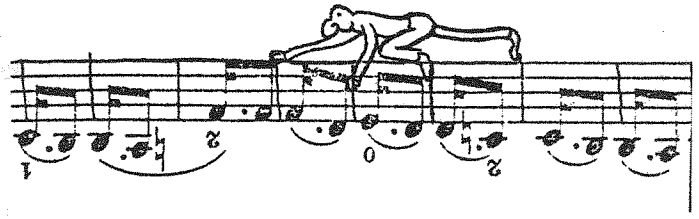
LECCIÓN DE MÚSICA

Debussy, Claude 52 3a. de forros
Enríquez, Manuel 50-51 "
Rota, Nino 49 "

PAUTAS

Anderson, Laura 52
Ceballos, Alicia 49
Gurovich, Natalia 50-51

PRESENTACIÓN



Entramos en 1995, y *Pauta* en su décimocuarto año de vida, con una noticia catastrófica: la muerte de Eduardo Mata piloteando su avioneta en compañía de su mujer el 4 de enero. La desaparición de Mata, sin lugar a dudas el mayor director de orquesta que ha dado México, ocurrió en una etapa especialmente significativa de su carrera: después de 16 años dedicados exitosamente a la Orquesta Sinfónica de Dallas, se reincorporaba a la vida musical de su país cargado de proyectos, entre los que estaban un trabajo más intenso con los Solistas de México —agrupación que él fundó—, formar músicos de primera línea y volver a la composición. Eduardo Mata deja un alto ejemplo —forjado en la mejor tradición de su maestro Carlos Chávez— de rigor, disciplina férrea, oficio, entrega al arte. De su lucidez y su profesionalismo como intérprete dan cuenta en este número de *Pauta* entrevistas, artículos y testimonios diversos. Mínimo homenaje de una revista que él honró con su ingreso al consejo editorial en 1988.

Otro músico inteligente, el compositor español Tomás Marco, reflexiona a profundidad, al ingresar a la Academia de Artes de su país, sobre la música en relación no sólo con las otras artes sino con las ciencias, la filosofía y el quehacer humano en general.

De España volvemos a América Latina para internarnos en algunas producciones recientes de compositores de Venezuela —Del Mónaco—, Uruguay —Aharonián—, Bolivia —Villalpando—, Cuba y México

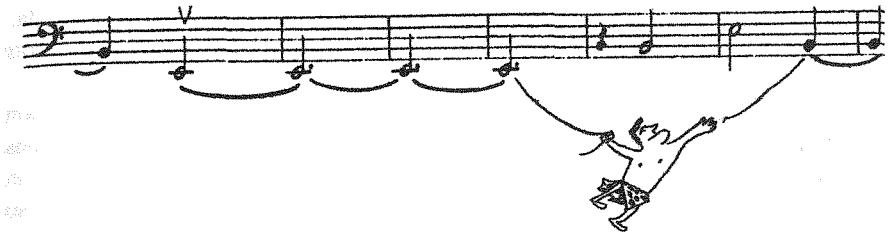
—Javier Álvarez, Rocha—. La publicación de un conjunto de textos sobre el trabajo con medios electrónicos de algunos de estos compositores coincide, ya sobre el cierre de edición, con la muerte del creador —en colaboración con Pierre Henry— de la música concreta, Pierre Schaeffer (Francia, 1910-1995), que con sus hallazgos abrió un horizonte de posibilidades ilimitadas para la música contemporánea.

David Vayo, por su parte, nos ofrece un rico panorama de algunas de las evoluciones más interesantes en la música norteamericana durante el siglo XX. A muchos sorprenderá, por ejemplo, que algunas de las innovaciones armónicas y polirrítmicas del gran Charles Ives hayan tenido su cuna en extraños experimentos en campos de béisbol realizados por su padre. Verdadero *home run* musical

Como siempre, nos acompañan las puntuales notas de Brennan y los poetas y escritores amigos de la música: Dalchev —excelente poeta búlgaro prácticamente desconocido en América Latina—, Bukowski, Landolfi, Deltoro, Ruvalcaba, Carmen Leñero, Gutiérrez Alcalá.

Luis Ignacio Helguera

LE FASCINABA VOLAR*



ENTREVISTA A EDUARDO MATA

ELVIRA GARCÍA

A Mario Lavista

A Eduardo Mata le fascinaba volar. Lo hacía, desde muchos años atrás, en su propio avión, que él conducía. Hasta para ir a comprar fruta a Oaxaca se trepaba a ese su medio de transporte más cotidiano. Había estudiado para piloto, tal vez para experimentar en su cuerpo un sueño del hombre: volar como los pájaros. Otra parte de su existencia vibraba al conducir con su batuta una orquesta. Y, pensándolo bien, cuando dirigía también parecía volar, al batir amplia, rítmica, oxigenadamente sus robustos brazos. Contagiaba al público de la alegría, del placer que sin duda le provocaba la música. Mata solía comparar la carrera del director de orquesta con la del piloto: "Para ambos —decía— lo importante son las horas de vuelo; es decir, de experiencia, para llegar a ser todo un profesional", cosa que, sin duda, logró en los dos campos. En la siguiente entrevista se revela, apenas, una parte del artista, del hombre brillante, apasionado y sencillo que fue el maestro Eduardo Mata.

—¿Su ingreso al Taller de Composición de Carlos Chávez es determinante en su carrera?

—Definitivamente, sí. Al formarse ese taller abandono totalmente el Conservatorio y me entrego por completo a él. Esa es, quizá, la influencia formativa más importante que tuve en mi vida de músico. Es a raíz de la cercanía con Chávez que empiezo a tener una verdadera perspectiva de lo que funciona y no en el Conservatorio. Ahí racionalizo todo lo que es la enseñanza musical y en la

* Título de la redacción de *Pauta*.

clase de Chávez me doy cuenta de lo inútil que pudieron haber sido los estudios anteriores, no todos. Lo que me dio la escuela fue la inmersión total en la música y percibir que ésta iba a ser una actividad de tiempo completo en mi vida.

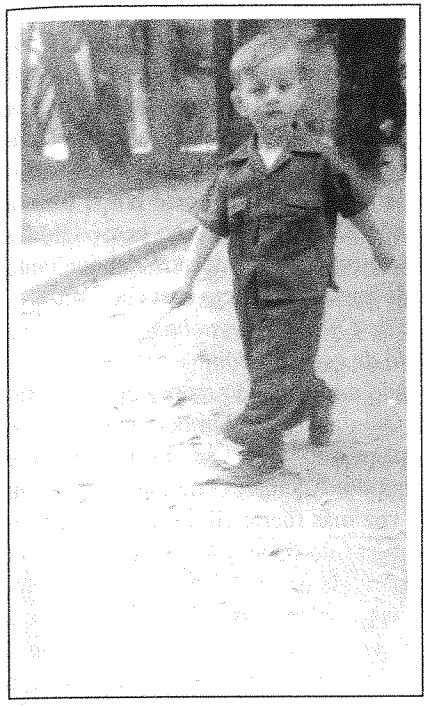
—De la personalidad de Chávez como maestro y colega, hablándose de iguales en el oficio, ¿qué opina?

—Es muy difícil para mí hablar de Chávez de igual a igual porque mi relación fue siempre de maestro a alumno y aunque en los últimos años de su vida llevamos una gran amistad y él ya no quería referirse a mí como a un alumno sino como a un colega, yo nunca dejé de ver esa jerarquía: siempre lo traté con ese respeto, incluso cuando tuvimos polémicas, muchas y muy sustanciosas acerca de problemas estéticos o musicales en los que discrepaba de él. Como maestro, la primera impresión que nos dio fue la de ser un hombre terriblemente dominante y dogmático. Esa impresión se empezó a borrar a medida que nos dimos cuenta que ese presunto dogmatismo no era sino la vehemencia de unas convicciones muy firmes. No era un prurito dictatorial, era simplemente el deseo de expresar sus ideas y de tratar de comunicárnoslas con la mayor fuerza de que era capaz. Claro, a nosotros nos impresionaban muchísimo no sólo sus clases, sino todo su pasado musical, esas historias que habíamos oído acerca del Chávez dictatorial que funda el Conservatorio Nacional de Música, que crea la Orquesta y todo lo que es bien conocido.

Todas estas cosas pesaban mucho, sobre todo en mí. Curiosamente, Chávez omitió siempre el estudio de su obra personal tanto en la dirección de orquesta como en las otras disciplinas en las que fue muy activo; su metodología se centró en prepararnos para diseccionar a los clásicos para después imitarlos. Él decía que enseñar a componer era realmente imposible, que lo único que podemos hacer es analizar exhaustivamente a los grandes clásicos para tratar de emularlos y de ahí entresacar nuestra propia obra; él partía de la base de que entre más limitaciones se tuvieran para componer, mayor es la creatividad para salir adelante. Por ejemplo, a veces nos imponía estudiar una sonata de Mozart o un cuarteto de Beethoven, aprenderlos de memoria y luego, sobre los mismos esquemas formales y armónicos, derramar nuestro contenido, pero sujetándolo al mismo número de compases y de estructura de esos grandes maestros. Nos forzaba a hacer uso de la imaginación al máximo, de forma que cuando llegáramos a un momento de libertad, en el cual nos decía "hagan lo que quieran", la creatividad fluía con muchísima facilidad.

—¿Cómo ve a su generación hoy y qué crítica le haría, además del rechazo tajante al nacionalismo que en su tiempo manifestó?

—Hay una dicotomía muy especial en un grupo muy reducido de músicos. Algunos coincidimos en el taller de Carlos Chávez; otros, no. Es cierto, rechazamos el nacionalismo como escuela, violentamente; veíamos en él la posibilidad de perpetuar símbolos de un arte seudo oficialista, que era hueco, arte de fórmula, no nos



Mata con batuta a los 4 años, en Oaxaca.

sonaba plausible, ni creo que nos siga sonando ahora. Por otra parte, admirábamos mucho a Chávez y a Revueltas. Viéndolo con perspectiva, la razón de esa dicotomía se explica porque algunos de nosotros teníamos la intuición de la perdurabilidad y solidez del mensaje implícito en la música de ambos, que no encontrábamos en otros de ese movimiento. Repito, admirábamos mucho a Chávez y a Revueltas, los considerábamos los dioses del olimpo musical mexicano; pero al mismo tiempo rechazamos el nacionalismo que en parte *ellos* habían creado. En aquella época había dos grupos claramente divididos entre los compositores de mi generación y los un poco mayores que yo: uno de esos grupos se constituyó en una especie de asociación civil y se llamaba Nueva Música en México; el otro era el de los excéntricos, entre los que estaba yo. Lo bautizamos como el Grupo Berlioz; éramos inquietos y representábamos la antítesis del otro que, sin especificarlo, era la representación más obvia del nacionalismo como escuela obligada; nosotros, en cambio, clamábamos por el internacionalismo, nos sentíamos orgullosos de tener nuestras antenas vueltas hacia Europa y Estados Unidos, nos jactábamos de estar muy bien informados, de tener las partituras de todo lo que se hacía en ese momento en todas partes del mundo; no me arrepiento de esa actitud, sólo que caímos en una trampa en la que siguen cayendo los jóvenes de ahora: que no buscamos un contacto auténtico con nuestra tradición; admirábamos mucho a Chávez y a Revueltas, pero precisamente cuando tuvimos la capacidad de acercarnos a ellos, analizándolos profundamente, tratando de llegar a la médula de lo que eran ambos estilos, nos detuvimos. Y en eso, el principal culpable fue Chávez, que nos dijo: estudien a los grandes maestros; Beethoven, Wagner, Chopin, los poemas sinfónicos de Liszt y de Richard Strauss; estudien a Debussy y a Schönberg, porque es el camino dinástico de la música occidental, pero nunca nos dijo: estudien a Chávez, o a Revueltas.

—Y eso fue por modestia de Chávez...

—En gran parte por modestia, pues no hay que olvidar que Chávez, 30 años antes, hizo a un grupo de compositores, entre los cuales estaban Revueltas, Salvador Contreras, Eduardo Hernández Moncada y otros, que estudiaron con él. Quizá, en los años sesenta, se vio confrontado con la realidad de que esos compositores siguieron un camino nacionalista que nunca pensó que pudiera ser tal. Entonces, al llegar a nosotros, 30 años después, no quería repetir la experiencia y quiso orientarnos por otros caminos. El creía que la individualidad de cada uno debía expresarse por sí misma para llevar nuestros lenguajes a sus máximas consecuencias, pero no pensó en este problema de identidad en el que seguimos unidos todos los mexicanos, del que tanto habla Octavio Paz y que es una de las razones de nuestro conflicto hasta la fecha.

—Cuando llegan a la valoración de la obra de Chávez y Revueltas, ¿era ya algo tarde para incorporar ese hallazgo a su trabajo de composición?

—Sí, definitivamente, creo que fue demasiado tarde cuando empezamos a desarrollar nuestros lenguajes propios. Hablo de Quintanar, de Humberto Hernández, de Jesús Villaseñor, de Mario Lavista y de mí mismo. Otra vez, el problema fue que Chávez no quiso comprometerse en ese sentido. Además, como decía yo en mi discurso de ingreso a El Colegio Nacional, la voz más fuerte en música, en el pueblo de México, ha estado en lo vernáculo, en lo folclórico... Y lo sigo diciendo. Creo que es la voz más característica, más sincera, natural y lograda, aunque dudemos en llamarla arte y la califiquemos de artesanía; es la más auténtica que hemos producido en el terreno de la música. Tampoco en ese sentido ni yo ni mis colegas de generación recibimos el menor estímulo. Aprendí a apreciar el folclor mexicano a través de un extranjero: Julián Orbón, que fue uno de los asistentes de la clase de Chávez y una de las primeras personas que despertó en mí el interés por profundizar en la investigación folclórica y por aprender a apreciar la importancia del acervo tan formidable que hay no sólo en México sino en Latinoamérica y, por supuesto, la influencia capital que tiene el mundo hispánico en todo ello y cómo sin lo hispánico esta creación vernácula no existiría. Esto me llega tan tardíamente que ya es imposible incorporarlo a lo que es mi personalidad como compositor. Sin embargo, lo intento haciendo una obra que se llama *Aires sobre un tema del siglo XVI,* que está hecha basada en un romance español. Pero ya es tarde para intentar hacer algo que pueda cuajar en un lenguaje musical plausible desde el punto de vista de su identidad nacional, sin llamarle nacionalista.

—¿Le causa conflicto?

—Sí, muchísimo, hasta la fecha, muchísimo. Porque siento que perdí unos años preciosos y que si hubiese encontrado un lenguaje viable en ese momento estaría tal vez más inclinado ahora a la composición que a la dirección de orquesta.

—Pero, de alguna manera, conviven en usted el compositor y el director de orquesta...

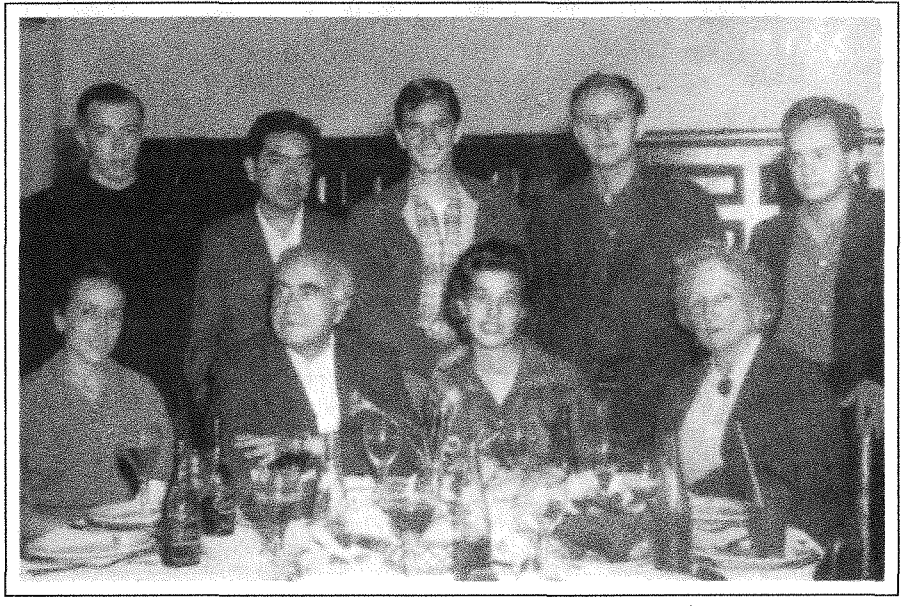
—Ya no compongo, pero estoy pensando todo el tiempo como lo haría un compositor, imagino lo que haría si tuviera tiempo, cómo manejaría esto o aquello, si hiciera yo una obra qué tipo de orquestación le daría, qué enfoque o duración. Creo que la huella que me dejó mi formación tiene, hasta la fecha, un efecto capital en mi función como intérprete. Pienso como compositor y en el momento de recrear una partitura me sitúo no *ante* ella sino *desde* ella, pues creo que es la única forma viable y práctica de poder comunicarle algo al oyente.

—En algún momento tuvo que elegir entre componer y dirigir. ¿Por qué optó por lo segundo? ¿Qué había detrás de esa decisión?

—Dos cosas: una determinación muy consciente de seguir un camino para el que mis compañeros y la gente alrededor me decían que tenía una disposición específica y, probablemente, la frustración al no encontrar mi lenguaje para la composición. Claro, un poco es una trampa de las circunstancias, porque a medida que me fui metiendo a la dirección de orquesta, se empezaron a multiplicar los compromisos. Obviamente, cuando uno dirige como huésped algunos conciertos al año, no es igual que cuando se ve objeto de una responsabilidad mayor con un público cautivo

Mata dirigiendo la Banda de Oaxaca, a fines de los años cincuenta.

Excursión del Taller de Composición: Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Carlos Chávez, Julián Orbón y Jesús Villaseñor, ca. 1962.



En el restaurante Tampico Club: Lucero Gómez (secretaria de Chávez), Carlos Chávez, Bárbara Chasson de Mata, la señora Chávez. De pie: Juan Roldán, Héctor Quintanar, Mario Lavista, Eduardo Mata y Jesús Villaseñor, 1963.

como es el de suscriptores o abonados, como fue el de la Universidad en los últimos años sesenta y en los primeros del setenta, o como pudo serlo el de Guadalajara, o como es el de Dallas; son públicos a los que me debo, no por razones económicas, sino porque tengo la función de guiarlos, de mostrarles un repertorio, hay mucho de educación en eso. La verdad de las cosas, para que uno pueda hacer lo que quiere, tiene que llevar de la mano al público. Entonces, todos estos compromisos van creando una trampa de la que después es muy difícil salir, no sólo por razones prácticas, sino porque se van creando en uno otro tipo de inquietudes.

—Debe llevarle tiempo adentrarse en las partituras, ¿cómo hace este trabajo?

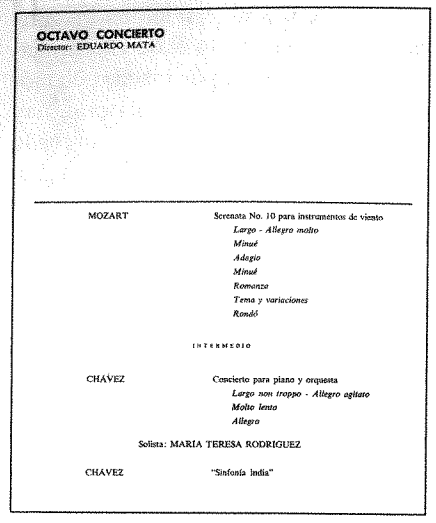
—Cada compositor representa para mí un reto como intérprete. Meterme musicológicamente en cada uno de ellos, ya no únicamente en el espíritu, digamos enterrado, en cada partitura sino también en la investigación musicológica que me permita verificar la autenticidad de la escritura misma de las partituras, de la época en que fueron compuestas, lleva tiempo y me siento cautivo de la profesión, así como de sus obligaciones y gustos. Ocurre que siempre esta etapa demanda mucha atención. Pero el gusanillo de la composición no se me va a salir nunca. Aspiro a llegar al momento en que mi repertorio se estabilice a tal punto que no tenga que estar aprendiendo 30 o 40 partituras al año como lo hago ahora y así poder dedicar, aunque sea la parte mínima de mi tiempo, a componer; a eso enfoco mis baterías.

—¿Cree que pronto será posible?

—Creo que es posible, no sólo tener tiempo hábil para hacerlo, sino también para meditar mucho en cuestiones del lenguaje, de lo que quiero decir y de su vigencia. Considero que uno de los síntomas de la madurez, es que a uno le empieza a importar menos la opinión de los demás. A los 22 o 23 años, cuando escribí algunas de mis obras más avanzadas en cuanto a técnica —para la época en que las compuse—, era muy importante ser vigente en cuanto a estilos, que la música sonara digna de una etapa como la que estábamos viviendo. Hoy en día, ese tipo de preocupaciones para mí son secundarias y terciarias. Lo importante es buscar el lenguaje adecuado para decir, en los términos más inteligibles, lo que tengo que expresar. Y en eso no hay un falso sentido de populismo o de estar a la altura de la gran masa; se trata simplemente de encontrar la mejor manera de comunicarse para que, aquel que se sienta capacitado o interesado en recibir ese mensaje, suba a la altura del compositor.

—En su discurso de ingreso al Colegio Nacional, dijo que la música no existe hasta que suena y que la responsabilidad del intérprete es una forma de creación. ¿Podría relatar el proceso que sigue usted ante una obra? ¿Hay un enfrentamiento con el compositor? ¿Sufre un poco?

—Sufro, absolutamente. Cada obra nueva que aprendo, sea de un compositor vivo o muerto, *es una agonía* en muchos sentidos. La escritura musical ha ido evo-



OCTAVO CONCIERTO
Director: EDUARDO MATA

MOZART — Serenata No. 10 para instrumentos de viento
Largo - Allegro molto
Minué
Adagio
Minué
Romanza
Tema y variaciones
Rondó

INTERMEDIO

CHAVEZ — Concierto para piano y orquesta
Largo non troppo - Allegro agitato
Molto lento
Allegro

Solista: MARIA TERESA RODRIGUEZ

CHAVEZ — "Sinfonía India"

Programa de la OFUNAM, 1972

lucionando a fin de ser más perfecta, más explícita en este siglo XX. Pero, en la medida que la hacemos así, paradójicamente, nos damos cuenta de sus enormes limitaciones. Y aquí es donde entra la creatividad del intérprete, que se convierte no sólo en recreador sino en creador. Claro que esos márgenes de libertad difieren mucho, según la época. En Haendel o en Bach, son menores las indicaciones que ayudan al ejecutante a proyectar una imagen musical. En Bartók, Stravinsky o Prokofiev son muchísimo mayores; los parámetros fijos y las indicaciones de articulación y de matices, incluso de metrónomos que los compositores dan para la mejor recreación de su música, cambian según los años, pero desde luego la imaginación del intérprete-creador es fundamental para que la música se vuelva tal, *exista en el tiempo.* Por eso enfatizo su importancia no como el virtuoso, no como la persona que es capaz de dominar un instrumento o una garganta *per se,* sino por la capacidad que tiene para expresar lo que la música se supone tiene que decir. El intérprete está asumiendo la voz del compositor ante el público y su compromiso es total, no es parcial, no puede decir: "esto es lo que el compositor escribió y no es culpa mía". La actitud debe ser: "esto es lo que el compositor hizo y es absoluta y total mi responsabilidad que los oyentes lo sientan y lo vivan como es". Eso es lo que hace difícil o conflictivo el papel del intérprete.

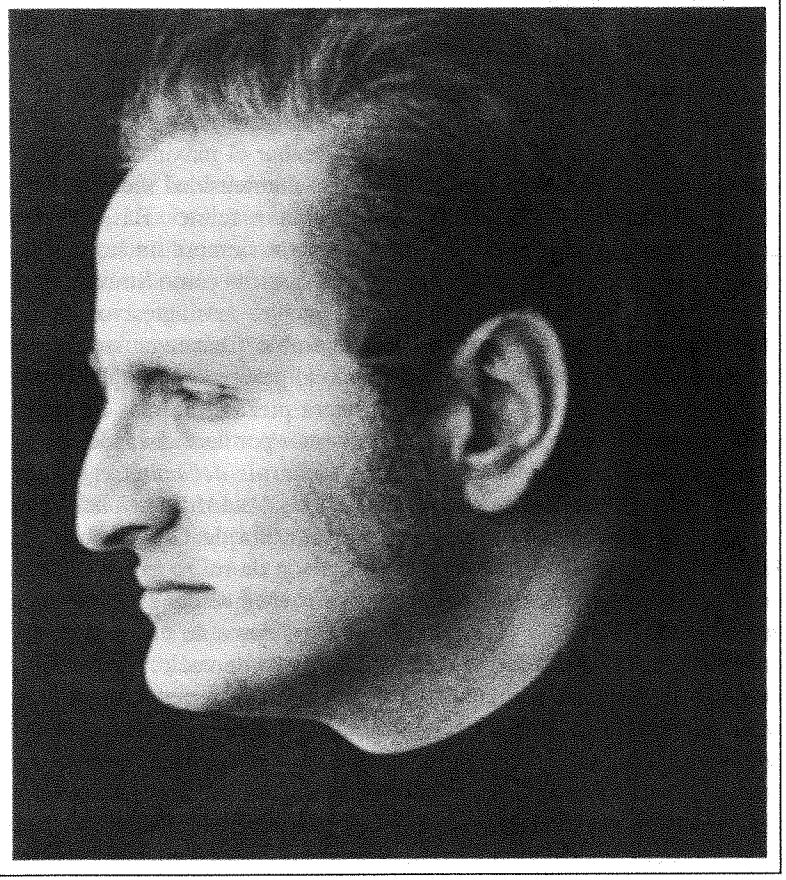
—Pero ¿se trata de ser fiel al espíritu del autor?

—Yo creo que ése es el gran conflicto, no saber si se ha sido fiel, si se ha quedado bien o mal con él. Uno debe, por encima de todas las cosas, no traicionarse, y en eso tienen mucho que ver las modas interpretativas. Porque en la música hay modas, al igual que en el vestir. No se toca hoy día a Mozart como se hacía en 1920 o no se ejecutaba a Bach en 1880 de la misma forma que se interpreta ahora. Hoy vemos un renacimiento de los instrumentos antiguos. Hay muchos grupos europeos que están tratando de grabar las obras de los compositores anteriores a Mozart con los instrumentos originales, y eso es motivo de polémica. La pregunta es: ¿qué preferimos: tocar algunas de las notas que producen los cornos —en una sinfonía de Mozart— ligeramente desafinadas, como se supone que las tuvo que haber oído él y se considera que es parte del color mozartiano, o aprovechar todo el caudal tecnológico de los últimos 150 años para producir una mayor pureza de afinación y técnica en general? ¿Cuál es la respuesta? Son disyuntivas muy difíciles.

—Usted, ¿por cuál se inclina?

—Yo creo que el movimiento que pugna por restablecer los instrumentos originales de las épocas de ciertos compositores es digno de atención pero, en definitiva, me parece que su interés será más bien documental, musicológico, pero que tenemos que aprovechar plenamente la tecnología; les estamos haciendo un favor a los compositores tratando de tocarlos lo mejor que es humanamente posible.

—¿Cómo integra un programa? Decía que un director debe llevar al público de la mano...



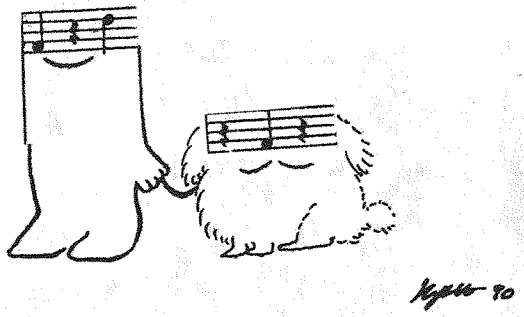
Eduardo Mata, 1972.

—El profesional siempre va adelante del público, eso es inevitable. Un buen programa musical se integra de la misma manera que un menú. No se deben mezclar dos tipos de carne, como se pueden combinar dos variedades de pescado. Los programas son actualmente muchísimo más cortos de lo que eran en el siglo pasado, pero básicamente parten del mismo esquema: hay un aperitivo, uno o dos platos fuertes, una ensalada y a veces un postre. Toda proporción guardada, en la confección de un programa inteligente, a menos que sea antológica, debe haber un principio similar, en el cual la densidad o el interés de la música que se va a escuchar sea muy variado. La capacidad de atención del público actualmente está muy reducida, entre otras cosas, por la periodización o fragmentación del tiempo propiciada por los medios de comunicación, concretamente la radio y la televisión; la gente está acostumbrada a medias horas, cuartos de hora y, máximo, una hora. Es muy difícil mantener la atención del oyente por lapsos mayores con obras de gran peso, es por eso que cuando se incluyen sinfonías de Bruckner o de Mahler no se toca nada más, aunque la duración misma de las obras justificara plenamente incluir otras cosas; no se hace porque se trata de aprovechar el máximo posible de concentración del público en favor de esas obras de alta densidad musical. Hay piezas que son como el postre, otras que siempre son platos fuertes. Básicamente en los programas como director sinfónico trato de darle siempre un lugar a la música del siglo XX, a veces representada por grandes clásicos como Stravinsky o Hindemith; o con compositores que se expresan en lenguajes más agresivos, como pueden ser Penderecki, Ligeti, John Cage, George Crumb o Chávez en sus últimas obras. Intento siempre que haya variedad en cuanto al peso y la época de las obras. No sigo un criterio cronológico, a veces la primera pieza es la más reciente y la última quizá la más distante de nosotros, me guío más por las densidades musicales.

—Después de dirigir cerca de cien orquestas del mundo, ¿en retrospectiva, cómo ve su experiencia con las orquestas de la UNAM y de Guadalajara?

—Nunca podré ignorar que tanto la orquesta de Guadalajara como la de la UNAM fueron fundamentales en la formación de mi repertorio. Tan sólo por eso estaría yo eternamente agradecido a las personas que me dieron la oportunidad, en ese momento, de poder practicar. El gran problema de un director de orquesta es hacerse director, es como un piloto con las horas de vuelo: se contabiliza el tiempo de uno y de otro, en términos de la práctica y la experiencia, y esa sólo puede adquirirse teniendo un instrumento en las manos. Ambas orquestas fueron mis primeras prácticas importantísimas y también las oportunidades iniciales para enfrentarme con la responsabilidad ante un público al que pude llevar de la mano, mostrarle el repertorio y enseñarle nuevos caminos. La experiencia de trabajar con un grupo humano, siempre deja grandes enseñanzas. Yo me hice director en esas dos orquestas; sin ellas no sería lo que soy ahora.

EDUARDO MATA EN LA ÓPERA



EDUARDO LIZALDE

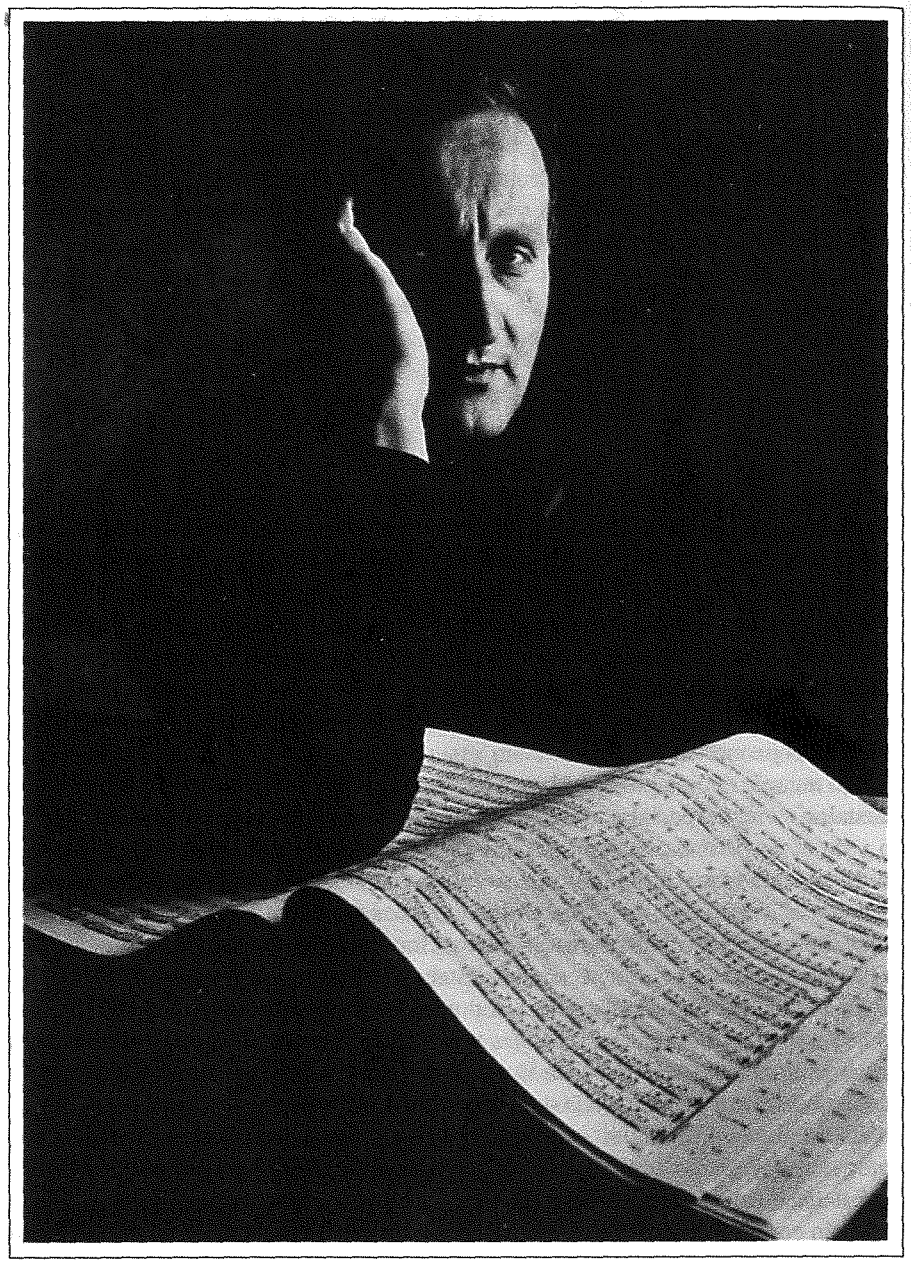
Todos hemos lamentado la violenta e infortunada desaparición de Eduardo Mata, que había realizado una brillante carrera musical en México y en el extranjero, y a quien restaban muchos años de prometedora labor.

De su talento, su consistente información y formación musical, de su precocidad y su energía creativa se ha hablado ya extensamente, y con sobrada autoridad lo han hecho condiscípulos y amigos suyos de también gran talento, como el compositor Mario Lavista, que convivió con él en la cátedra del maestro Carlos Chávez, en los años juveniles.

Pero aunque dedicó principalmente sus esfuerzos a la dirección de conjuntos orquestales, y muy especialmente a la difusión de la música contemporánea de México y de otros países, también se ocupó tempranamente de la ópera: ya en 1964, a los 22 años de edad, dirigía una primera *Aída* en el Palacio de Bellas Artes, y desde 1966, en el Teatro Iris, una *Carmen* (con jóvenes cantantes mexicanos: Belén Amparán, Salvador Novoa, Roberto Bañuelas, Hortensia Cervantes) y en el Teatro Degollado de Guadalajara (cuya orquesta estaba a su cargo), destacadas funciones de *Lucía*, en las que Plácido Domingo, a punto de convertirse en grande estrella, actuaba junto al barítono Sherrill Milnes y la soprano Ernestina Garfias, que también cantaron con él en un *Barbero* de Rossini, montado el 16 de septiembre del mismo año, bajo la dirección de escena de Carlos Díaz Du-Pond.

Volvió al teatro de Bellas Artes en 1971 para dirigir unos *Cuentos de Hoffmann*, como después, en 1981, *El castillo de barba azul* de Bartok y el estreno en México de *Il prigionero* de Luigi Dallapicola.

Algún comentarista recogía las declaraciones hechas por Mata (con motivo de su



Eduardo Mata.

ingreso al Colegio Nacional en 1984) contra los flacos servicios hechos por los medios, y especialmente por la TV, a la música clásica y a la música moderna de gran calidad, transmitiendo música ramplona, degradando incluso a los valores vernáculos y confundiéndolo todo en un discurso comercial caótico, mediocre y sin sentido. Pero peor que nunca anda la televisión en estos años (y es oportuno advertirlo ahora) porque ni siquiera los dos canales cultos que nos quedan (el casi invisible 22, de escasa audiencia popular) y el canal 11, de cobertura también limitada en el país, se ocupan de difundir las grabaciones consumadas en el Palacio de Bellas Artes y en otros foros, y mucho menos las numerosas grabaciones en video (y en audio) que se han hecho de la ópera. Suelen transmitirse por el 22, y por el 11 (fragmentariamente en los últimos tiempos), videos y discos láser por los que se cubre a las empresas productoras la necesaria cuota de algunos miles de dólares, pero nadie se ocupa de transmitir nuestros propios videos, entre los que cuentan muchos dignos de ser difundidos (aunque habría que difundirlos todos). La audiencia potencial de los aficionados a la ópera es grande en el campo de la TV, y si no

> Si Mata quisiera, sería el mejor preparado de mis continuadores.
>
> **Carlos Chávez,** citado por Jaime García Terrés

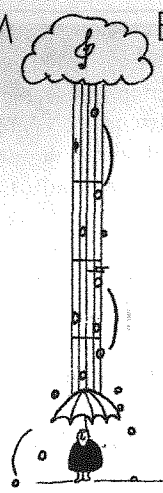
se transmiten las producciones locales, jamás se conseguirán patrocinios, ni se promoverá la imagen de nuestros músicos y artistas, ni se obtendrán recursos económicos para retribuirlos en su momento con las regalías a las que se tiene derecho y las que con ellos se pacten. En todo el mundo, la transmisión de los espectáculos a través de las redes abiertas de TV, incluidos los sistemas que se apoyan en señales de satélites, han beneficiado a la música y a los artistas.

¿Por qué no se transmiten por la TV tantas recientes dignas, brillantes a veces producciones como *Montezuma*, *La Clemenza di Tito*, *El Holandés Errante*, *Cosi fan tutte*, *Fausto* (el último con De la Mora y Justino Díaz), *Elektra, Salomé, Ariadna en Naxos*, etcétera, etcétera, que ya están subtituladas?

De las funciones dirigidas por Eduardo Mata, muchas de ellas se transmitieron por televisión en varias ocasiones, como la propia ópera de Dallapicola, la de Bartok, el *Fidelio* de Beethoven en dos distintas versiones de 1982 y 1983, o el notable *Falstaff* con Guillermo Sarabia (del mismo año '83), que con tanto entusiasmo vimos montar a Mata en el foro del Palacio de Bellas Artes, como el escénicamente desafortunado *Don Giovanni*.

Bien está despedir a nuestros artistas y músicos en el honroso gran velatorio de nuestro teatro nacional, pero mejor será ocuparse de difundir sistemáticamente la obra impresa y grabada que nos heredan.

IN MEMORIAM EDUARDO MATA



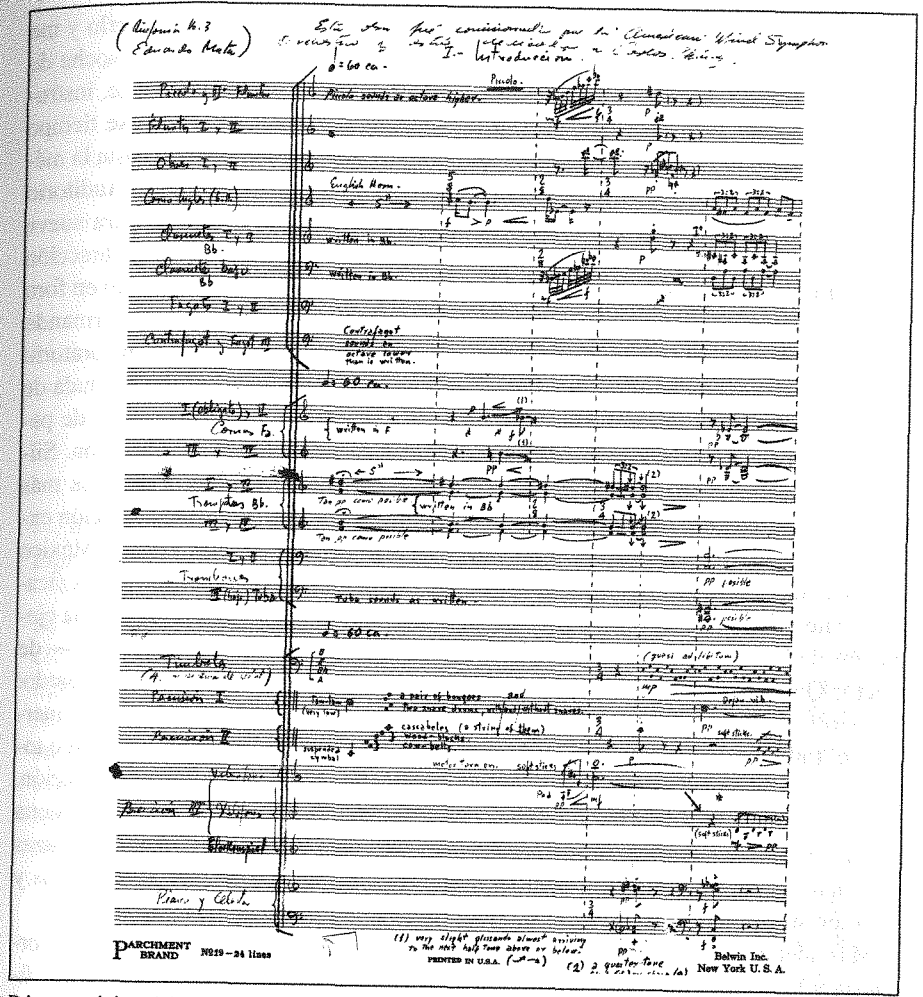
MARIO KURI-ALDANA

Si fatalista como soy diera rienda suelta a la superstición, libre paso al atavismo, acabaría afirmando que algo se traen los Hados contra nuestra ya de por sí muy zarandeada música de concierto. No me faltarían razones; del año pasado a la fecha la caprichosa Parca viene arreando macizo y se ha llevado entre las espuelas una desconsiderada cantidad de mis colegas y compañeros. Han muerto uno tras otro ('pasado a mejor vida' dicen corazones amables, despistados; yo no lo creo) Blas Galindo, Carlos Jiménez Mabarak, Armando Lavalle, Manuel Enríquez y —el más reciente— Eduardo Mata.

Conocí a Eduardo Mata cuando recién empezaba sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música; vivaz y amiguero, enérgico y entusiasta, hacía ronda en particular con dos de sus compañeros de estudios, Héctor Quintanar y José Antonio Alcaraz; les llamaban los Tres Mosqueteros y con los tres hice buena amistad. Ya en aquel entonces resaltaba claro que aún más que por la composición Eduardo se sentía irresistiblemente atraído por la dirección de orquesta.

Decía mi maestro Juan D. Tercero que la buena disposición rítmica es asunto genético, que se tiene o no, y Eduardo la tenía en grado notabilísimo (lo comprobé jubiloso años más tarde cuando ya al frente de la Orquesta Sinfónica de la UNAM Eduardo dirigió y posteriormente grabó mis *Xilofonías* logrando, *rara avis,* una interpretación enteramente de acuerdo a mis esperanzas).

Urgido por su firme deseo de ejercitarse en el pódium y no habiendo orquestas a la mano, Eduardo dio con la idea de dirigir minigrupos; así fue que hizo sus pininos y acumuló incontables horas de vuelo dirigiendo tríos, cuartetos, quintetos... Del resto se encargaron a la par su buena fortuna y su fuerte personalidad. Ingresó



Primera página del manuscrito de la Sinfonía No. 3 para orquesta de alientos y corno obligato de Eduardo Mata, 1967.

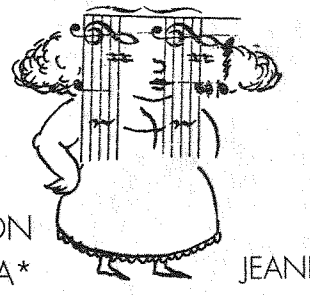
al Taller de Composición de Carlos Chávez y de ahí pasó —a los 21, 22 años, ¡inaudito!— a hacerse cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, en ese tiempo la segunda del país. Por mi parte tuve que ausentarme dos años (1963 y 1964): se me hizo verdad un sueño dorado y obtuve una beca para ir a estudiar al Instituto di Tella, en Buenos Aires, con Ginastera, Malipiero, Messiaen y otras eminencias musicales. A mi regreso supe que Eduardo seguía su carrera vertigino-

sa y era ya el Director de las Actividades Musicales en la UNAM. Fui a verlo y me respaldó abiertamente; me encargó una obra para cuerdas y la estrenó en noche de gala, con el rector Barros Sierra presente (esta obra creció y años más tarde, instrumentada ya para gran orquesta, pasó a ser mi *Sinfonía Poética*). Todo ese tiempo Eduardo estuvo muy cerca de nosotros los compositores; se compenetró hasta la médula con nuestras partituras y luego las interpretó espléndidamente. En el Auditorio de Medicina estrenó muchas de nuestras obras, entre ellas mi Concierto para nueve instrumentos que dirigió Armando Zayas, colaborando con Eduardo en la dirección de la OFUNAM. También con Eduardo al timón, Casa del Lago se convirtió en foro de estreno para nuestras obras (ahí, con Alicia Urreta programando y Armando Zayas dirigiendo, Margarita González y Claudio Obregón estrenaron mi oratorio profano *Del color de la esperanza*). Con todo y esto, por si quedara alguna duda de su capacidad y dedicación, Eduardo Mata se dio tiempo para hacer derroche de paciencia, talento y energía en la aridez tradicional de los estudios de grabación. Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Blas Galindo, Jiménez-Mabarak y muchos más quedaron así, gracias a Eduardo, disponibles universalmente en su interpretación excepcional, a la vez apasionada y meticulosa. El primer disco de Voz Viva de México —producido y dirigido por Eduardo— lo dedicó íntegro a los compositores mexicanos contemporáneos; ahí están para nuestro regocijo y deleite su excelentísima ejecución de mis *Xilofonías,* dos Tríos —uno de cuerdas y otro para maderas— de Héctor Quintanar y Joaquín Gutiérrez Heras, y una bella obra del mismo Eduardo: *Aires sobre un tema del siglo XVI.* Porque aún si aparentemente absorto y a la merced del torbellino de actividades que siempre lo envolvió, en ese tiempo Eduardo todavía se las ingeniaba para robarle horas a la noche y dedicarlas a la composición. La obra que nos hereda a mí y a todos, parca en cantidad, es verdaderamente buena música, hermosa y compleja; sus *Improvisaciones* y su Sonata para piano, sus *Aires* y *Canciones,* su Sinfonía para corno y orquesta de vientos, cada una de sus obras y todas en su conjunto dan más que sobrado lustre a su calidad de compositor.

Más adelante (hablo de años) Eduardo prefirió definitivamente la dirección de orquesta y la composición quedó relegada a un segundo plano. Eduardo aceptó ser director titular de la Orquesta Sinfónica de Dallas; allá residió largo tiempo. Perdimos contacto. Luego viajó a Europa y fue director huésped con las principales orquestas del viejo mundo. Se dice fácil, pero cuento con una mano y me sobran dedos para enlistar los mexicanos que han cosechado elogios y ovaciones en Berlín, París y Londres. Ya sólo nos vimos ocasionalmente, entre viajes; sabía yo de sus éxitos y me alegraban porque siempre lo consideré mi compatriota, mi colega y mi amigo, pero nuestra colaboración irremediablemente quedó en puntos suspensivos...

Descanse en paz el gran músico mexicano que fue Eduardo Mata.

LA EXPERIENCIA EN DALLAS Y LA RIQUEZA ARTÍSTICA LATINOAMERICANA



ENTREVISTA CON EDUARDO MATA*

JEANNINE WAGAR

Traducción de Juan Arturo Brennan

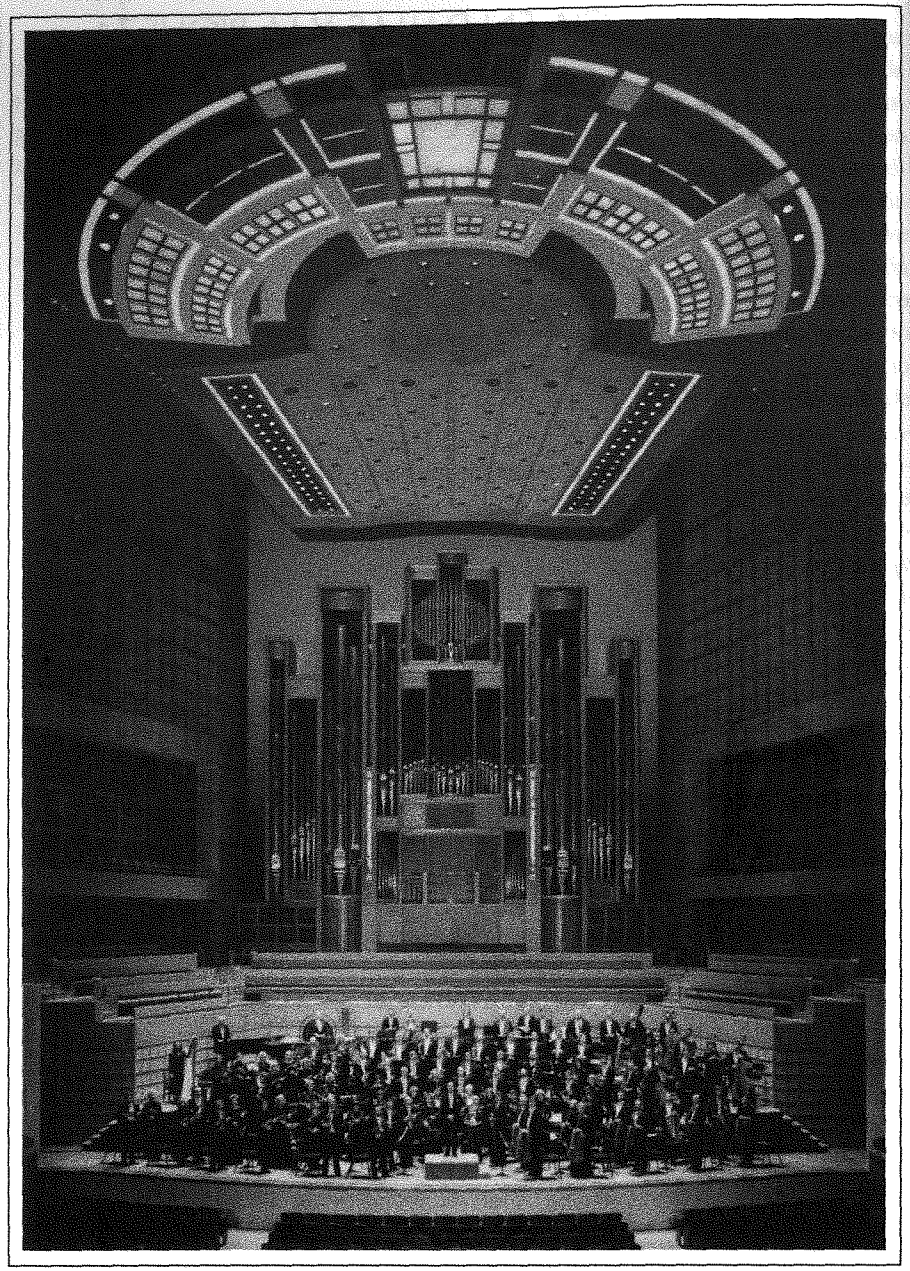
—La Sinfónica de Dallas tiene un sonido maravilloso. ¿Qué ha hecho usted para lograrlo?

—El sonido básico de los alientos ya estaba ahí cuando yo llegué. Casi ninguno de los músicos ha cambiado desde que fui nombrado director musical, con excepción del primer corno, la trompeta co-principal y el piccolo, a quienes yo traje. Necesitaba trabajar con ellos en cuestiones de fraseo, balance y estilo. Mi problema real eran las cuerdas. La orquesta llevaba apenas dos años de revivida después de su colapso en 1974, cuando fui nombrado director musical. La sección de cuerdas estaba drásticamente diezmada. Me ha llevado ocho años conseguir al concertino apropiado y a la mayoría de los principales que yo quería. Tuve que trabajar realmente duro en esto antes de obtener resultados tangibles.

—¿Cómo trabajó con ellos para obtener el sonido que quería?

—Para empezar, mi actual concertino y yo tenemos un excelente *rapport.* Trabajamos con anticipación las arcadas. Él entiende muy bien mis ideas. También incorporamos a los demás principales en este proceso y tratamos de llegar a los ensayos con ideas claras sobre cómo vamos a abordar las cosas. Trabajamos no sólo en las arcadas, sino también en las digitaciones y otros aspectos. El hacer esto con anticipación nos permite tener ensayos de gran concentración. De vez en cuando tenemos también ensayos seccionales. Más allá de esto, fue cuestión de unificar los conceptos de sonido de acuerdo a los diferentes estilos y épocas.

* Tomado de *Conductors in Conversation, Interviews with Jeannine Wagar,* G.K. Hall and Co., Boston, Massachusetts, 1991. Título de la redacción de *Pauta.*



Mata al frente de la Orquesta Sinfónica de Dallas en la Sala Morton H. Meyerson, cuya construcción él impulsó y supervisó, 1990.

Mata durante la construcción de la Sala Meyerson, en Dallas, 1989.

—*¿Dirige usted los ensayos seccionales?*

—Superviso los ensayos seccionales y de vez en cuando los dirijo personalmente. Es un trabajo acumulativo, semana tras semana, tratando siempre de ir en la misma dirección. Les digo las mismas cosas que muchos directores dicen todo el tiempo: "¿Cuál es la dirección de las frases? ¿A dónde queremos llegar?" Para mí, la semántica de la música es de la mayor importancia. Me pregunto, y les pregunto a mis músicos: "¿Qué está tratando de decir la música? ¿Cuál es el significado real de las melodías, los intervalos y las modulaciones?" Siempre comparto mis ideas con la orquesta para que podamos ir en la misma dirección. Una cosa que puedo decir es que la Sinfónica de Dallas es una orquesta muy feliz. Para ser un ensamble sinfónico estadunidense de importancia, en eso somos bastante excepcionales. Uno se encuentra a muchas personas frustradas y amargadas entre los músicos de las orquestas de los Estados Unidos. Han estado tocando el repertorio convencional durante años y ya no les interesa seguirlo tocando. Estoy seguro de que hay algunos músicos en Dallas que sienten lo mismo, pero afortunadamente son minoría.

—*¿Cómo cree usted que fue capaz de crear esta feliz situación?*

—En realidad no lo sé. Lo que sí sé es que tenemos la clase de disciplina musical que me interesa, y de algún modo la orquesta se enorgullece de hacer las cosas bien. No perdemos el tiempo. Los problemas técnicos son solucionados en su mayoría por los músicos mismos, de modo que podemos concentrar todo el tiempo disponible de ensayos en problemas musicales y de balance. Creo que los músicos aprecian la

utilización eficiente del tiempo, siempre que los resultados artísticos sean plausibles.

Mi mayor felicidad es el tipo de ensayo en el que podemos abordar sólo cuestiones de color, significado, balance, etc. No pretendemos tener un sonido distintivo en el sentido en que lo tienen la Orquesta de Filadelfia o la Sinfónica de Chicago. Queremos la flexibilidad de poder adaptarnos a los sonidos requeridos por cada compositor y/o estilo. En ese sentido, tenemos mucho camino por recorrer con la música del período clásico. Nuestra vieja sala de conciertos del Fair Park no era buena para hacer música que requiriera intimidad y calidez. Los ensambles menores siempre estaban en desventaja ahí. Ha sido mucho más fácil construir el sonido lujoso y romántico que requiere una sinfonía de Chaikovski o Rajmaninov que el tipo de enfoque y sonido que se necesita para Bach, Mozart o Haydn.

—¿Cuáles son sus puntos de vista sobre las investigaciones que se están haciendo respecto a las interpretaciones históricamente auténticas?

—No me hago muchas ilusiones respecto a tratar de reproducir lo que supuestamente es el sonido auténtico del siglo XVIII tardío, por varias razones. Nuestro la es diferente. En general es más alto de lo que era el la de ellos. Nuestros instrumentos de aliento son muy diferentes; hemos progresado en el diseño para poder obtener más sonido de estos instrumentos, pero al hacerlo hemos cambiado el color básico y el potencial de proyección sonora. En su conjunto esto modifica la paleta sonora de la orquesta y la perspectiva del balance. Por ello no es realista el tratar de obtener el sonido del siglo XVIII con instrumentos modernos. Lo que me interesa más que el sonido "auténtico" es la articulación, el fraseo, la transparencia, el carácter y, por supuesto, los *tempi*. Las texturas polifónicas representan el mayor reto en términos de articulación.

—¿Cómo lograría usted esta clase de claridad polifónica?

—A través de la articulación y el fraseo, yo sigo el principio de la caída natural del sonido, opuesto al concepto sostenuto tan típico del siglo XIX. Al trazar el fraseo y la articulación con el concepto de la "caída del sonido" en mente, uno crea los vacíos naturales o "valles" que permiten que "otras" cosas sean escuchadas. Al abordar estas ideas, uno debe tener en cuenta tradiciones orales que aún están vivas en las músicas vocales e instrumentales de origen vernáculo.

—¿Retocaría usted la orquestación de una obra?

—Bueno, tenemos que ser tan fieles como sea posible a las intenciones originales del compositor. Pero aún debemos tomar decisiones personales, y esa es un área muy peligrosa. Por ejemplo, muchos directores retocan las trompetas en el inicio del cuarto movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven. Reescriben la parte de modo que las trompetas toquen el arpegio descendente completo con los violines. Eso no está en el original, por supuesto. En el original, las trompetas tocan sólo la tónica y la dominante en esa gran monstruosidad de acorde. Esto crea un sentido de

lucha que es inherente a la textura de ese maravilloso inicio. Es obvio que Beethoven tenía en mente ese conflicto armónico y ese sentido de lucha. Algunos directores de principios del siglo XX tenían la costumbre de "clarificar" pasajes como este. Querían oír con claridad el diseño melódico, pero al reescribir la línea de las trompetas, la lucha ya no existía. El conflicto quedaba eliminado, destruyendo la intención original de Beethoven. Ese es un ejemplo clásico. Hay muchos otros como éste. Es claro que el argumento puede darse desde el otro lado, alegando que en verdad estamos realizando las intenciones originales del compositor si uno está convencido de que lo que Beethoven quería era la claridad de la línea melódica más que la tremenda lucha que precede al recitativo.

—¿Dónde marca usted el límite?

—Todo esto se convierte en un asunto de conciencia y de sentido de responsabilidad por parte del intérprete. Uno esperaría de ese intérprete información y experiencia de primera para tomar las decisiones finales.

En México, dirijo un grupo experimental de alrededor de doce instrumentistas. Estamos profundamente interesados en las prácticas de ejecución del período barroco. Acabamos de grabar los Conciertos de Brandenburgo, estamos trabajando las Suites de Bach, y música de Mozart y Pergolesi. Usamos cuerdas de tripa, arcos barrocos, un la más bajo y un pequeño órgano portativo y/o clavecín en el continuo. Sin embargo, buscamos algo más que simplemente tratar de duplicar el sonido original de los instrumentos. Nuestros experimentos tienen que ver con el fraseo, la articulación, los *tempi* y, sobre todo, el carácter. Exploramos a fondo la semántica de la música. Para nosotros, la realización de un bajo continuo es más importante que el instrumento en el que se toca.

—¿Cuál es su aproximación al estudio de partituras?

—Yo estudié con Carlos Chávez, quien nos enseñó la posibilidad de analizar partituras exhaustivamente. Pocas veces utilizaba las técnicas tradicionales de análisis formal, a las que consideraba juegos de niños. "Cualquiera puede ver dónde termina la exposición y comienza el desarrollo". Chávez utilizaba el análisis anatómico y morfológico relacionado con la densidad y la importancia del material utilizado; el análisis "motívico" era fascinante ya que nos permitía estar concientes de todas las transformaciones rítmicas, interválicas y armónicas, y de la utilización de la más pequeña célula de material musical reconocible: el motivo. Sobra decir que las disecciones armónicas de Chávez eran totales, incluyendo por supuesto las connotaciones psicológicas de los acordes, las secuencias y las modulaciones. Las reglas no tenían un valor a priori, sino siempre a posteriori, una vez que sabíamos a dónde quería llegar el compositor o, más simplemente, cuál era su lenguaje y su idiosincrasia. En esencia, lo que hacíamos en este tipo de análisis era pasar por los mismos procesos mecánicos por los que habían pasado los compositores al dar

forma y estructura a su música. Claro que esto estaba orientado hacia la carrera de composición. Pronto me di cuenta de que no había mejor manera de aprender partituras. La capacidad de colocarse como intérprete en el interior de la partitura, y no frente a ella, significó una enorme diferencia. Es claro que este tipo de estudio de partituras a través del análisis lleva mucho tiempo. Para cuando yo había terminado de trabajar en el análisis de una obra, casi la tenía memorizada.

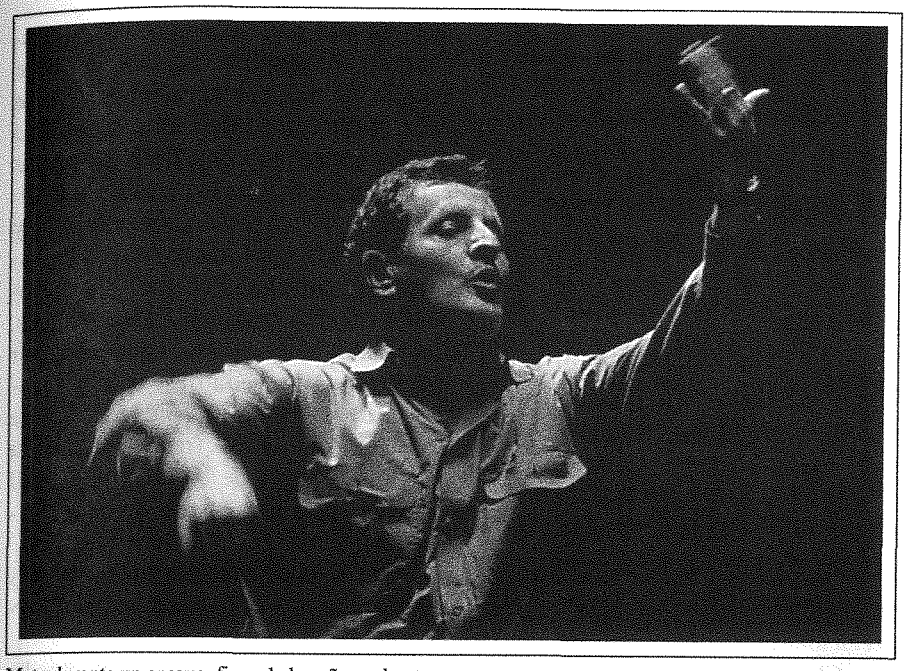
Sergiu Celibidache, el famoso director rumano que en la actualidad es director musical de la Filarmónica de Munich, trabaja con una fantástica atención al detalle, al balance orquestal y a la afinación. En muchos aspectos, él es un modelo a seguir. Sin embargo, tiene la idea de que toda la música, la gran música, "existe" aun antes de que el compositor la capture de su mente y la ponga sobre papel. Por ello, como intérprete, Celibidache parece asumir el privilegio de saber lo que la música exige en términos de interpretación y de realización en el tiempo, a veces en abierta contradicción con las instrucciones específicas escritas por el compositor en la partitura, como si el compositor fuera solamente un "traductor" o un "medium" que nos relata esos sonidos. En otras palabras, Celibidache parece responder a las leyes internas de una partitura determinada, deduciendo los *tempi*, el balance, el fraseo, etc., a partir del carácter de la música. Esta premisa, obviamente, estimula la imaginación y la autoridad del intérprete, dando por hecho una gran cultura, una gran experiencia, un formidable oído interno y una intuición musical de primera clase. Suena como Dios, ¿no es así? Si bien respeto el enfoque de Celibidache, yo pienso en la partitura como la creación genuina de la mente de un individuo, que de algún modo refleja la fragilidad humana intentando alcanzar el cielo, revelando cimas poéticas de belleza, e incluso fealdad, pero siempre humana, siempre el resultado de una mente terrenal inteligente que comparte con nosotros una esencia poética en sonidos. Por ello prefiero, e intento, estar dentro de la mente del compositor cuando abordo una interpretación.

—Esta clase de estudio detallado lleva un largo tiempo. ¿Qué piensa usted de los directores que aprenden partituras de la noche a la mañana?

—No hay misterio alguno en leer y aprender una partitura de la noche a la mañana, en un sentido puramente mecánico. El problema real es asumir la partitura como propia, conociendo no solo su morfología y sus características exteriores, sino sus secretos más recónditos y su significado global. A veces uno debe esperar años antes de interpretar una pieza, y a veces es verdaderamente cuestión de años. Siempre estoy trabajando en partituras nuevas, pero me preocupan más aquellas que ya creo conocer.

—¿Estudia usted ante el piano?

—Casi siempre, a menos que esté estudiando una obra que ha estado en mi oído interno durante muchos años, como una sinfonía de Brahms. A veces puede ser un

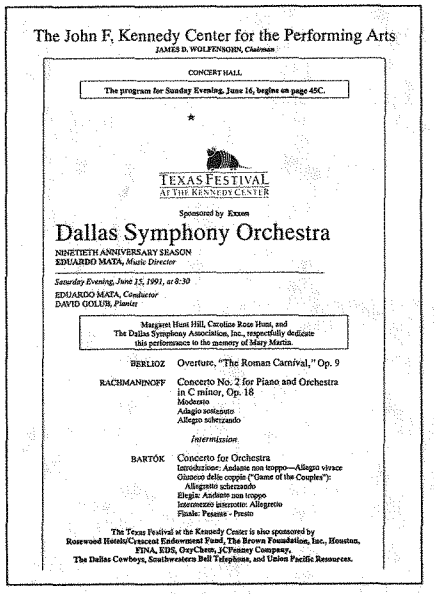


Mata durante un ensayo, fines de los años ochenta.

muy buen ejercicio el escuchar todas las interpretaciones (en vivo o grabadas) de una pieza a las que uno pueda tener acceso, incluyendo aquellas de gente que uno admira, y las de gente que a uno no le interesa. Es muy instructivo el oír cómo diferentes intérpretes han abordado ciertos problemas. Después de haber escuchado numerosas interpretaciones, mi mente se aclara y se enfoca sobre mis propios conceptos. Uno no puede ignorar el hecho de que hay muchos músicos maravillosos por ahí que han sufrido por los mismos problemas que uno. En esos casos, es bueno escuchar lo que otros han hecho. Es peligroso, sin embargo, sobre todo para una persona sin experiencia, el tratar de aprender a través de grabaciones. Las idiosincrasias de una interpretación particular tienden a quedar en el subconsciente, y esto hace muy difícil discernir qué es la genuina intuición y qué es el antecedente subconsciente.

—¿Puede usted hablar un poco más de la técnica de ensayo?

—Mis ensayos son callados y profesionales. En el primer ensayo intento tocar de corrido la pieza. Dirijo grandes secciones de una obra para darle a la orquesta un sentido de dirección. Tienen que saber cuál es el material importante. Esto es muy práctico, en especial en partituras que son complicadas desde el punto de vista de la textura orquestal. Es importante que la orquesta sepa qué es lo que se debe oír. Una



The John F. Kennedy Center for the Performing Arts
JAMES D. WOLFENSOHN, *Chairman*

CONCERT HALL

The program for Sunday Evening, June 16, begins on page 48C.

*

TEXAS FESTIVAL
AT THE KENNEDY CENTER

Sponsored by Exxon

Dallas Symphony Orchestra
NINETIETH ANNIVERSARY SEASON
EDUARDO MATA, *Music Director*

Saturday Evening, June 15, 1991, at 8:30

EDUARDO MATA, *Conductor*
DAVID GOLUB, *Pianist*

Margaret Hunt Hill, Caroline Rose Hunt, and
The Dallas Symphony Association, Inc., respectfully dedicate
this performance to the memory of Mary Martin.

BERLIOZ Overture, "The Roman Carnival," Op. 9

RACHMANINOFF Concerto No. 2 for Piano and Orchestra
in C minor, Op. 18
Moderato
Adagio sostenuto
Allegro scherzando

Intermission

BARTÓK Concerto for Orchestra
Introduzione: Andante non troppo—Allegro vivace
Giuoco delle coppie ("Game of the Couples"):
Allegretto scherzando
Elegia: Andante non troppo
Intermezzo interrotto: Allegretto
Finale: Pesante - Presto

The Texas Festival at the Kennedy Center is also sponsored by
Rosewood Hotels/Crescent Endowment Fund, The Brown Foundation, Inc., Houston,
FINA, EDS, OxyChem, JCPenney Company,
The Dallas Cowboys, Southwestern Bell Telephone, and Union Pacific Resources.

vez que este proceso está completo, trabajamos los detalles. Es en este punto cuando los músicos ya saben de qué se trata la obra y pueden trabajar en ella desde un nivel superior. Debo compartir el conocimiento y las imágenes con la orquesta. A veces diseccionamos todo y luego, si todo lo demás ha fracasado, hacemos seccionales. Podemos pasar cincuenta minutos ensayando dos compases. Ensayamos hasta que todos entiendan por qué la forma de cierta frase debe ser realizada de un modo determinado, dónde está el clímax de una frase, y cuál es la cantidad correcta de color instrumental necesario para una mezcla orquestal verosímil.

—Esa debe ser la razón por la que hay tal claridad y profundidad en sus interpretaciones. ¿Ensaya usted con tanto detalle cuando es director huésped?

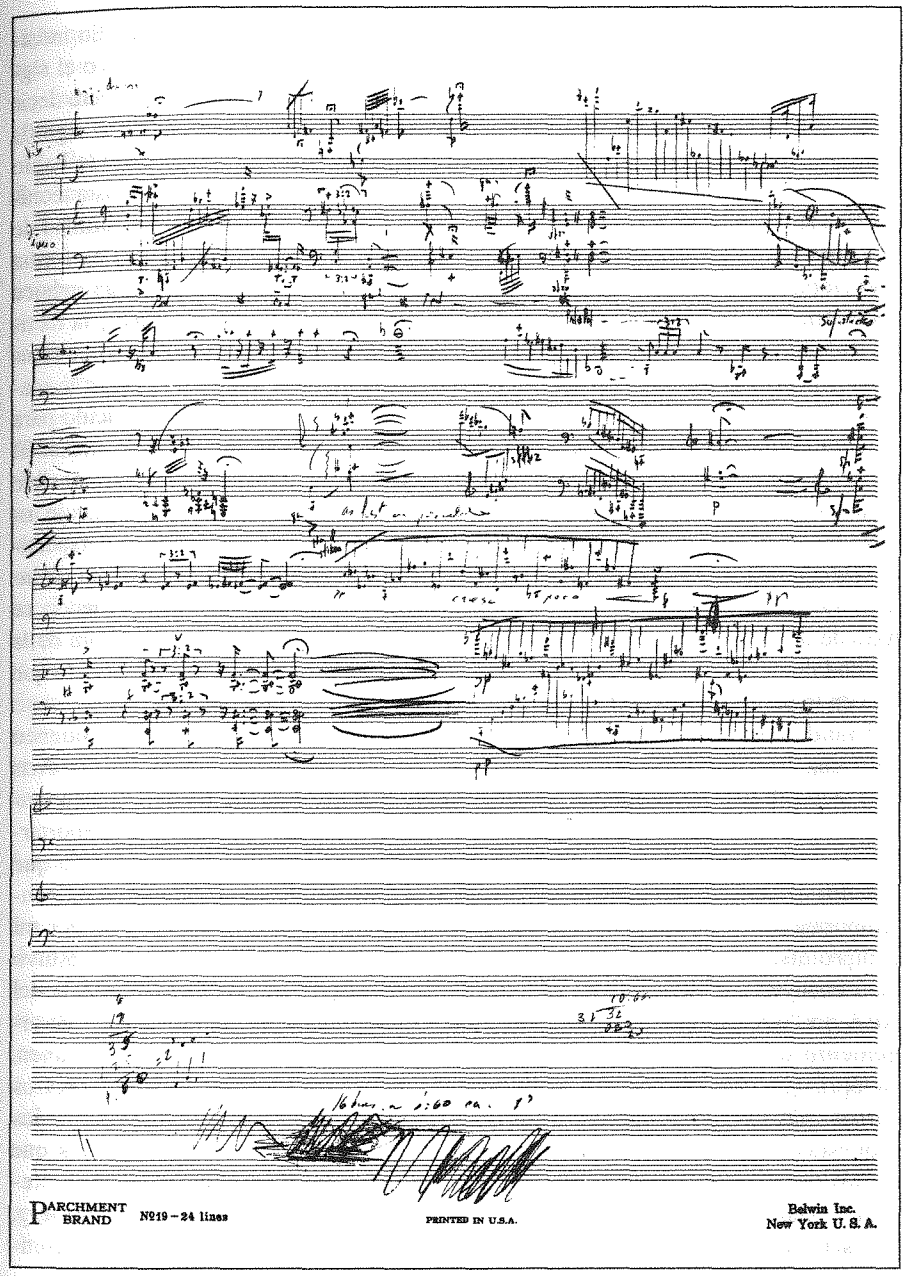
—Claro, si lo puedo hacer. Cada vez limito más mis apariciones como huésped a orquestas donde este enfoque es posible. Sin embargo, no siempre puedo darme el lujo del tiempo de ensayos que tengo en Dallas; ello orienta mi técnica de ensayo en otras direcciones.

—¿Cuántos ensayos tiene en Dallas para cada concierto?

—Eso varía según el tipo de programa. Para un programa difícil, podemos tener seis o siete ensayos. Para un programa típico del siglo XIX, son tres o cuatro. Con la Orquesta de Cámara de Saint Paul, por ejemplo, puedo ensayar con la misma concentración, con la misma clase de atención al detalle, la misma unidad de propósito que tengo en Dallas. Adoro esa orquesta. Tienen una gran cohesión y un enfoque unitario. Los dirigiré otra vez en marzo de 1990.

—Ahí estaré. ¿Cuál es su criterio en la programación en interpretación de obras del siglo XX?

—Esa es una pregunta muy difícil. Creo que el factor guía para mí al juzgar una partitura nueva es decidir hasta qué punto un compositor está ofreciendo algo "nuevo" para mí, para la orquesta y para el público. Cuando digo "nuevo", no me refiero necesariamente a nuevo en términos absolutos, sino nuevo en el sentido de que el lenguaje esté arreglado en formas nuevas para sugerir sentimientos y emociones específicos. Es lo mismo en la poesía. Lo importante es cómo el poeta combina



Bocetos de Eduardo Mata para su Sinfonía No. 3.

las mismas palabras para producir imágenes poéticas en distintas formas. En música, me fijo en el lenguaje que habla un compositor. "¿Cuál es la semántica o el significado de su estilo?" Cuando se habla de palabras, es muy claro lo que quiere decir la semántica. En la música, en cambio, la semántica es lo que yo llamaría el significado interno de intervalos, frases, ritmos o pulsos armónicos. Así que cuando hablo de "nuevo" no necesariamente tiene que ser innovador desde el punto de vista técnico. Si además de todo es innovador, qué bueno. Pero aún considero la posibilidad de una obra nueva aunque esté escrita en compás de 4/4, con armonía tonal y en forma tradicional. Ahora usted me pregunta, "¿Puede usted juzgar una pieza de música contemporánea?" Probablemente no. Puedo juzgar lo práctico de una idea y la factibilidad del medio para la cual fue escrita. Puedo juzgar el profesionalismo del compositor para expresarse en términos prácticos e inteligibles. Digo esto porque la realización de la notación es de extrema importancia. A veces el mayor obstáculo para un compositor es escribir en una forma clara e inteligible lo que tiene en mente. El compositor debe tener la habilidad de escribirlo todo de la manera más clara posible para los intérpretes. Pero juzgar la calidad de una pieza de música en un lenguaje innovador es otro asunto que lleva tiempo, y es la única manera de adquirir perspectiva. En algunas instancias, sin embargo, he visto partituras que he reconocido de inmediato como obras maestras. Pero con mayor frecuencia, sobre todo cuando se trata de las obras de compositores jóvenes, uno no tiene una percepción clara de la calidad de una pieza. Uno tiene que realizar de la manera más precisa posible lo que está en la partitura, y desear que la pieza avance sobre sus propios méritos.

Uno de los grandes problemas de nuestro tiempo es que muchas obras obtienen sólo una interpretación -su estreno- y ya. El National Endowment for the Arts está siempre tras las orquestas de los Estados Unidos tratando de que toquen tantas obras de compositores estadunidenses como sea posible. No parece importarles si son bien interpretadas. El NEA nos redujo sustancialmente el subsidio que nos dio el año pasado porque no tocamos suficientes obras estadunidenses contemporáneas. Si no tocamos suficientes obras diferentes, es precisamente por mi compromiso con la música contemporánea. Lo que tocamos, sin embargo, estuvo bien ensayado y bien tocado. Muchas otras orquestas que reciben subsidios del NEA no "interpretan" partituras contemporáneas, simplemente las "leen". Mi argumento es que por supuesto que es importante tocar música contemporánea, siempre que uno sea honesto respecto a la calidad de la interpretación. Nosotros damos más tiempo de ensayo a las obras contemporáneas que la mayoría de las orquestas importantes de los Estados Unidos. Puedo darle ejemplos en los que hemos tenido que posponer interpretaciones por falta de tiempo de ensayo. Recuerdo haber programado la *Música para el teatro mágico* de George Rochberg. La escritura de la pieza es tan compleja que no nos fue suficiente el tiempo de ensayo que se había programado un año antes de conocer la obra. Me llevé la partitura a casa e incluso reescribí un par de cosas para simplificar la realización. La segunda vez, tuvimos suficiente tiempo, tocamos la obra muy bien, y me sentí orgulloso del resultado. Hemos hecho cosas similares por otros compositores.

—Usted es también compositor. ¿Percibe usted un conflicto entre sus carreras de compositor y director?

—Hasta el momento no. He sido muy feliz dirigiendo en estos años. Me gusta estar en medio de los problemas de interpretación, pero tengo planeado volver a la composición. Creo que pudo sacar provecho de mi experiencia como director y poner esa experiencia a trabajar en mi beneficio propio. De hecho estoy listo para hacerlo. Estoy planeando tomar algo de tiempo para componer después de 1992.

—¿Por qué vino usted a los Estados Unidos? ¿Aceptaría otro puesto en México?

—La razón por la que estoy en los Estados Unidos es simplemente porque como director/intérprete tengo la posibilidad de construir el instrumento de mis sueños. Hay una crisis de moral en las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos y, con pocas excepciones, uno encuentra un sentimiento de frustración y desilusión entre los músicos. Espero poder contribuir a cambiar esta tendencia y construir un instrumento que me haga sentir orgulloso. No creo que aceptaría otro puesto en México en el futuro cercano, en especial un puesto de tiempo completo. Como están las cosas, ya tengo una gran carga de trabajo allá. Soy miembro vitalicio de El Colegio Nacional, donde doy conferencias regularmente. Soy asesor de la Universidad Nacional Autónoma de México en asuntos musicales y también dirijo mi grupo de cámara llamado Solistas de México. Asesoro al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en asuntos relativos al sistema nacional de orquestas juveniles y estoy en las mesas directivas de otras organizaciones artísticas y de promoción.

—¿Cree usted que esta desilusión en las orquestas estadunidenses está muy difundida?

—Por desgracia sí. Mucho de esto tiene que ver con el sistema. Estamos encerrados en un hábito poco saludable de tocar un programa diferente cada semana y obligarnos a tocar estos conciertos con sólo tres o cuatro ensayos. Este sistema no fomenta el mejor nivel de interpretación ni la constante exploración de nuevo repertorio. La razón por la que hacemos esto, claro, es para hacer que las orquestas sean económicamente viables. Creo que tenemos que usar la imaginación para encontrar otras formas de resolver los problemas financieros. Creo que la redistribución del tiempo de ensayo es una de las formas en que podemos tratar de superar este problema. Necesitamos dar a los músicos la oportunidad de ser serios y profundos respecto a algo. Más allá de eso, es cuestión de ejercitar la imaginación en programar, empaquetar y promover nuestro producto, siempre con la intención subliminal de ampliar los horizontes de nuestro público. Siento cada vez más que los

Foto: Mario Lavista

A punto de volar: Mata, Consuelo Carredano y, agachada, Maricarmen Cirici, Dallas, 1989.

músicos mismos deben involucrarse en actividades de música de cámara al interior de los programas de las orquestas. También deben ser utilizados como solistas, y deberían poder aportar puntos de vista sobre las actividades en las que están directamente involucrados.

—Creo que usted ha sido capaz de lograr algo de eso aquí en Dallas. Los conciertos que le he oído dirigir han sido profundos en varios niveles y los músicos parecen estar inusualmente comprometidos.

—Me alegro que dé esa impresión, pero aún estamos lejos de las metas que he descrito antes. Lo más importante es revivir, entre los jóvenes, la viabilidad de nuestra profesión, la clase de compromiso "mesiánico" con nuestra profesión que impulsa a los grandes solistas a ser lo que son. Veo que ese nuevo idealismo está resurgiendo en algunas partes de Europa, particularmente en Alemania Occidental y en ciertos lugares del norte de Europa. La Filarmónica de Viena, la Filarmónica de Berlín y la Orquesta del Concertgebouw aún son tres de las mejores orquestas del mundo. Si bien las dos últimas han tenido su cuota de músicos importados, principalmente del Japón, la mayor parte del personal nuevo de esas tres orquestas proviene de sus respectivos países de origen. El orgullo y el honor de ser miembro de una de esas orquestas es todavía la más importante motivación para los músicos de esos países. Claro que esto conlleva un status y una gran satisfacción musical. Veo que esto ocurre cada vez con menor frecuencia en los Estados Unidos. El cinismo y la determinación de hacer dinero parecen ser la regla entre los músicos de las orquestas de los Estados Unidos, con las honrosas excepciones del caso.

—¿Ve usted la posibilidad de que esta clase de motivación se dé en México?

—Aún no, por desgracia. Tenemos todos los ingredientes para ser una potencia musical. Tenemos talento e inclinación musical en los estratos básicos de la población. Tenemos públicos. De hecho, la demanda es mucho mayor que la oferta. Lo que no tenemos es un sistema educativo viable para aprovechar el abundante talento musical que hay en México. No tenemos, tampoco, una idea clara de lo que somos o de lo que queremos ser, y por ello no hay idea de las políticas que deben ser implementadas para llevarnos en esa dirección. Los planes de estudio de nuestros diversos conservatorios y academias de música están modelados sobre las escuelas francesas de principios del siglo XX. Los gobiernos federal y estatal subvencionan a las organizaciones artísticas, pero ignoran los cimientos resquebrajados de nuestro sistema educativo. Es una gran tragedia. México ha sido una importante fuerza mundial en literatura y las artes visuales, y pudo haber sido también una potencia musical si los esfuerzos pioneros de Carlos Chávez en los treinta, cuarenta y cincuenta se hubieran solidificado en un ambiente político más maduro, capaz de garantizar la continuidad. En verdad me siento muy frustrado por todo lo que podría ocurrir, pero no ocurre, en México.

—Bueno, creo que eso es comprensible. Creo que usted en realidad está contribuyendo a la situación cultural de México desde aquí. Usted está programando muchas obras latinoamericanas y haciendo en Dallas programas especiales de radio sobre música de América Latina para su transmisión nacional. Eso ayuda mucho.

—En México no lo ven así, pero eso no es lo que importa.

—Usted ha programado muchas obras mexicanas de los inicios del siglo XX. ¿Por qué no está programando música más reciente?

—Pertenezco a una generación de compositores que sintió el impacto de las nacientes escuelas y tendencias europeas que llegaron a este lado del Atlántico al final de los cincuenta y al inicio de los sesenta. Mi frustración personal me alejó de la composición. Durante un tiempo, sentí que era importante establecer para los públicos ajenos a México la identidad de una música mexicana que es distintiva, poderosa, original. Es como establecer una plataforma para construir sobre ella. Soy muy cercano a la música de Chávez y Revueltas, los más grandes compositores mexicanos, porque además de calidad y atractivo, tienen algo que falta, con escasas excepciones, en la música que se compone hoy en México: identidad. Esto no tiene nada que ver con la calidad de algunas obras que están surgiendo de las plumas de compositores importantes de la generación que hoy tiene entre cuarenta y sesenta años de edad. Simplemente encuentro que el impacto de la música de la generación previa (no sólo en México, sino en toda América Latina) es mayor a los oídos de un público internacional que está buscando un lenguaje distintivo y original. Mi tendencia tiene también que ver con mis frustraciones personales en la exploración de los lenguajes serialistas y post-serialistas. La ausencia total de tonalidad y de patrones rítmicos convencionales nos alejó, como alejó a muchos otros, de algunas de las tendencias más naturales e idiosincráticas cercanas a nuestro ambiente y a nuestras influencias inmediatas. Sin embargo, he dirigido obras mexicanas contemporáneas en ocasiones específicas, aunque no con tanta frecuencia como he tocado a Chávez y a Revueltas. Ahora es el momento de interpretar obras de la más reciente generación de compositores como Mario Lavista.

—¿Programa usted más música latinoamericana del siglo XX que otros tipos de música de este siglo?

—No; trato de lograr un equilibrio. Personalmente creo que, en cierto sentido, la música latinoamericana se encuentra en una etapa temprana de desarrollo. Nuestra literatura y nuestras artes visuales son más poderosas y están más desarrolladas que nuestras expresiones musicales. Hasta antes del siglo XX, la mejor música de nuestros países y la más importante influencia en nuestros compositores ha sido nuestro folklore regional. Fue en los treinta y los cuarenta que la música de concierto comenzó a tener una personalidad distintiva en América Latina.

—¿Hay escuelas o tendencias particulares en la música de Latinoamérica?

En la Sala Meyerson.

—No creo que las tendencias locales o escuelas nacionales en América Latina sean tan importantes como la inmensa cantidad de elementos similares que compartimos en nuestra cultura común al sur del Río Bravo. Nuestra gran herencia común, las avanzadas civilizaciones nativas y la influencia hispánica, junto con la geografía, nos hicieron muy similares. Esto es particularmente claro en la literatura. El movimiento literario conocido como el boom latinoamericano es reconocido en todo el mundo como una de las corrientes más innovadoras, vitales y poderosas. Las grandes figuras literarias como Rulfo, Vargas Llosa y García Márquez tienen mucho más en común, en lo que se refiere al idioma, que las diferencias relativamente menores que surgen de sus diversas nacionalidades. El concepto del "realismo mágico" que se asocia de cerca a nuestra literatura está presente en todo el continente. El "realismo mágico" es más que una moda literaria, es nuestra manera de ver el mundo; es la expresión glorificada de nuestra coexistencia cotidiana con lo paranormal, lo parapsicológico, y la estrecha relación del hombre con su ambiente, lleno de sucesos inexplicables. En el mundo predominantemente anglosajón, el "realismo mágico" puede tener valor sólo como ficción, y ahí puede uno encontrar el gran abismo de incomprensión entre nuestros mundos básicamente diferentes. Cualquier narrador popular que nos podamos encontrar en un pequeño pueblo de México, de Perú, o en las montañas de Bolivia, es un potencial trovador de las gestas del inframundo, como si fueran —porque lo son— hechos de nuestra vida cotidiana.

—Siempre me ha fascinado este tema. De hecho, escribí mi tesis de doctorado en la Universidad de Stanford sobre esto. Intenté, a través del análisis técnico de obras de tres compositores mexicanos del siglo XX (Mario Lavista, Alicia Urreta y Manuel Enríquez), encontrar razones musicales para lo que yo percibía como una percepción mágica de la realidad en su música. Claro, el análisis fracasa cuando uno habla de estas cosas.

—Ese es el supremo misterio del arte. No se puede poner en palabras. Se puede oír en una sinfonía de Candelario Huízar, en las obras de Villa-Lobos, y por supuesto que todavía se escucha en la vasta tradición folklórica de Iberoamérica.

—¿Cómo se siente viviendo en los Estados Unidos, donde la mayoría de la gente tiene una escasa percepción de esta realidad?

—Si ese abismo existe con la mayoría de la población anglosajona, no existe con el indio nativo de los Estados Unidos, ni con una gran parte de la población negra, ni con cualquier otro grupo que no le haya dado la espalda a la naturaleza, a la tradición y a la sabiduría popular. Lo más cerca que se ha llegado a este mundo en los Estados Unidos es a través de las obras de Carlos Castaneda. ¿Lo conoce?

—Por supuesto; he leído todos sus libros.

—La gente piensa que sus obras son muy originales, quizá por las razones equivocadas. Se preguntan si se trata del trabajo de un antropólogo serio o es simplemente el producto de un gran escritor de ficción. Creo que la explicación es obvia.

—Creo que el equivalente occidental de este mundo se encuentra en ciertos tipos de psicoanálisis, tales como el análisis jungiano. Creo que este es el paralelo occidental.

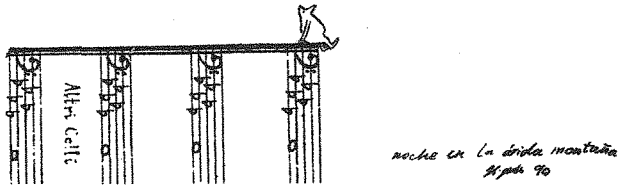
—Puede ser que tenga razón, pero Jung es algo a lo que nos aproximamos en una forma académica y/o intelectual, mientras que en América Latina la convivencia con la magia y la percepción de la realidad subconsciente está en la vida cotidiana. La ficción y la realidad están inexorablemente entrelazadas, y como tales, surgen del escritor y del poeta.

—¿No cree usted que las culturas europeas, norteamericanas y nórdicas están volviendo los ojos hacia visiones alternativas del mundo tales como el realismo mágico? Si tal es el caso, América Latina tiene mucho qué ofrecernos.

—El arte es esencialmente una invención del hombre. La forma en que nuestro ambiente natural, nuestro mundo, nos condicionan para expresar la belleza, es relevante para nuestra originalidad. Estamos descubriendo apenas que somos descendientes de civilizaciones que sabían más del mundo y de la misión del hombre en el planeta, de lo que sabemos nosotros hoy. No tenían tecnología como la conocemos ahora, pero tenían una mayor sabiduría. Hace algunos años, fui con mi esposa a Cancún después de una larga gira europea de conciertos. Rentamos un auto y fuimos a Cobá, que es uno de los sitios mayas más grandes descubiertos hasta ahora, aunque la mayor parte está todavía sepultada bajo la selva. La ciudad tiene pasos a desnivel y un sofisticado sistema hidráulico. Cuando me paré en la cima de una de las pirámides, tuve una extraña sensación: "Estoy en el centro del mundo". Esta gente sabía de qué se trataba el mundo y por qué el hombre estaba en este planeta. En esta antigua ciudad no se sentía para nada la decadencia. Se sentía tan viva, palpitante, tan vital y trascendente... Observando los detalles arquitectónicos, uno se da cuenta de que todo está en cercana relación con la naturaleza y en una exquisita armonía con el cosmos. Esta es una componente vital de nuestra herencia.

La fusión del español con el indio forjó y estimuló un tipo distinto de percepción del mundo, que es lo que hace diferente y original a nuestra cultura. Uno puede darse cuenta de ello, por ejemplo, escuchando a los nativos de las selvas mesoamericanas tocar y cantar su música folklórica. En el fondo de esa música, uno puede detectar quizá un himno gregoriano. Eso es el sincretismo por excelencia. En ese sentido, América Latina tiene mucho qué ofrecerle al mundo. Es probable que nuestra mejor música de concierto esté todavía en el futuro. Pero la creación de esa música sucederá sólo si estamos conscientes de la necesidad de estar unificados, una vez que identifiquemos y asumamos esa maravillosa comunidad de herencia que tenemos, y reconozcamos las sólidas bases ya construidas por nuestros padres y nuestros ancestros: Villa-Lobos, Chávez, Revueltas, Estévez, Ginastera, Orbón y muchos otros.

LOS LÍMITES DE LA AUTENTICIDAD



ROBERTO KOLB

A Eduardo Mata

Recientemente me tocó escuchar por la radio una versión de la sexta sinfonía, *Pastoral,* de Beethoven, ejecutada en copias de instrumentos originales de la época, con una orquesta dirigida por John Eliot Gardiner. Me surgieron varias inquietudes.

El rescate de las músicas del pasado con instrumentos originales, recurriendo a documentos e iconografía antiguos como punto de partida para la reconstrucción de su sonido y estilo de ejecución, tomó la forma de un movimiento que se originó pocos años después de la Segunda Guerra Mundial.

Cuando hablamos de este movimiento, pensamos por lo común en la música del Barroco y los periodos previos: el Renacimiento y la Edad Media. En épocas más recientes se ha incorporado, también, la reinterpretación del Clasicismo, en buena medida gracias a los esfuerzos de agrupaciones como la Orquesta del siglo XVIII que fundara Frans Bruggen. (En México fue Eduardo Mata quien nos introdujo a un concepto distinto de entender y ejecutar a Mozart).

La primera pregunta que me hice al escuchar la "Sexta de Gardiner" fue, si el público común, no especializado ni preocupado del todo por aspectos formales de la interpretación, percibiría efectivamente las diferencias entre esta y otras versiones tradicionales. Y es que la diferencia entre la interpretación históricamente informada de una obra del Clasicismo tardío no contrasta tanto con las versiones a las que estamos habituados, como sucede en el caso de la música barroca y la de periodos previos. La versión de una obra del Barroco o el Renacimiento que busca ser históricamente fiel a lo que se supone fue su sonido original, difiere de manera muy sustancial y claramente perceptible de las versiones de la misma música como se ejecutaba antes de la Segunda Guerra Mundial. Respecto a la música de estos

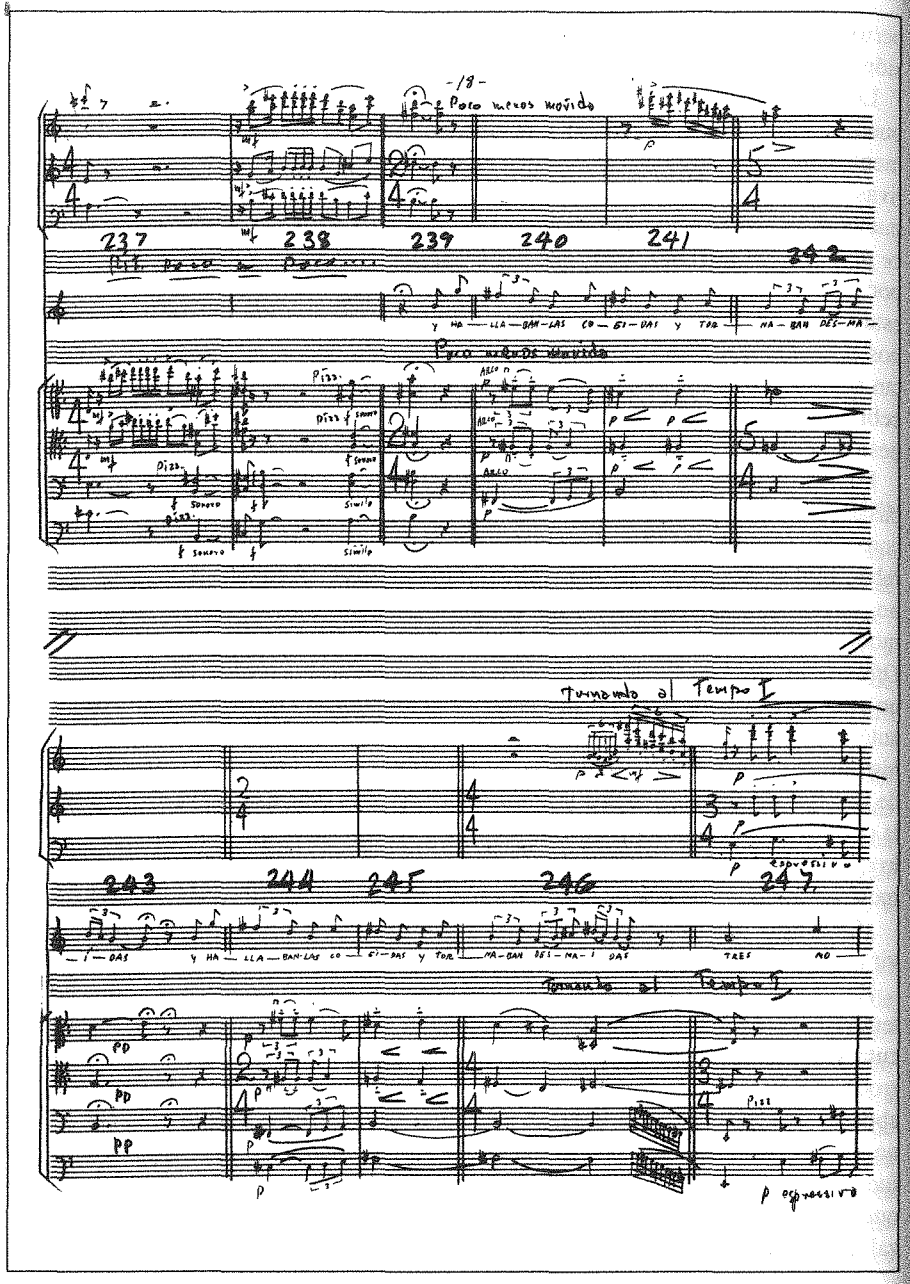
periodos está entonces plenamente justificado el esfuerzo por acercarse a una versión más auténtica de las mismas en su interpretación y consecuente ejecución.

Lo que llamamos *performance practice* o *Auffuhrungspraxis* y que en español se puede traducir como el estudio y la aplicación de los tratados, partituras o instrumentos antiguos para derivar de éstos hipótesis acerca de las costumbres interpretativas de los periodos o estilos musicales de la antigüedad, no es una preocupación nueva, ni se aplica sólo a la música previa al siglo XVIII. El estudio del *performance practice* fue iniciado, antes que por los intérpretes, por los musicólogos, quienes por cierto, ven con distancia escéptica lo logrado por los instrumentos suscritos a esta corriente. *Performance practice* es igualmente aplicable y justificado cuando nos preguntamos cómo querría Silvestre Revueltas que se ejecutaran sus violines, tan reminiscentes de los mariachis en *Ocho por radio,* o si Gustav Mahler es concebible sin *vibrato,* sobre todo porque sabemos que efectivamente su orquesta vienesa no utilizaba dicho efecto cuando se estrenó su sinfonía.

Por otra parte, a los intentos por rescatar y restaurar auténticamente las músicas del pasado se contrapusieron totalmente las opiniones de compositores y pensadores como Anton Webern, Theodor Adorno y Carl Dahthaus, por ejemplo. Ellos consideraban fútil el intento de transponer una cultura musical del pasado al contexto moderno, cuyos oyentes eran otros muy distintos y experimentarían dicha música de un modo también distinto. Webern incluso hizo una reelaboración del "Ricercar" de la *Ofrenda musical* de Bach con la intención de actualizarlo para el público moderno: un afán muy distinto al de quienes pretenden desentrañar y revivir al Bach "original y auténtico". Adorno hablaba de este experimento como una contribución al desarrollo histórico de la música. No se trataba, según Dahthaus, de una falsificación de Bach ni de una transferencia mecánica y artificial de una obra del pasado al presente, sino de la oportunidad para hacer progresar y ampliar un conocimiento histórico. Más allá de lo que se piensa de la validez de estos planteamientos, valga este recordatorio, para mostrarnos la complejidad y los alcances del estudio del *performance practice.*

¿Cuál debe ser entonces el sentido de nuestros esfuerzos por desentrañar y revivir el pasado para los escuchas de hoy y cuáles son los límites de esta tarea?

Resulta útil —y hasta divertido— recordar los dolores de parto del empeño autenticista de los años cincuenta en su rebelión contra las formas en que solían ejecutarse hasta ese momento las músicas de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. El purismo dogmático permeaba intensamente al joven movimiento. Al abordar una música del pasado, su actitud se caracterizaba mucho más por lo que no estaba permitido que por lo que sí. El conocimiento musicológico que de las fuentes y tratados de la antigüedad tenían los músicos era muy pobre. Las reglas que implícita o explícitamente se impusieron a las nuevas ejecuciones se caracterizaban por la autocensura y las prohibiciones:



Página del manuscrito de *Aires sobre un tema del siglo XVI*, 1964.

- Prohibido el vibrato;
- Prohibidas las fluctuaciones del *tempo*;
- Prohibidas las ligaduras, donde no estuvieran especificadas en el "Urtext";
- Prohibido el uso de la dinámica, cuando no apareciera explícitamente señalada en el manuscrito;
- Prohibido utilizar ediciones que no constara que fueran "Urtext";

La música era ejecutada y grabada despojándola de los recursos de expresividad románticos, pero sin suplirlos por otros. El resultado fue, casi siempre, una interpretación seca y poco imaginativa, carente de pasión liberada, como sucede con frecuencia con cualquier expresión de puritanismo.

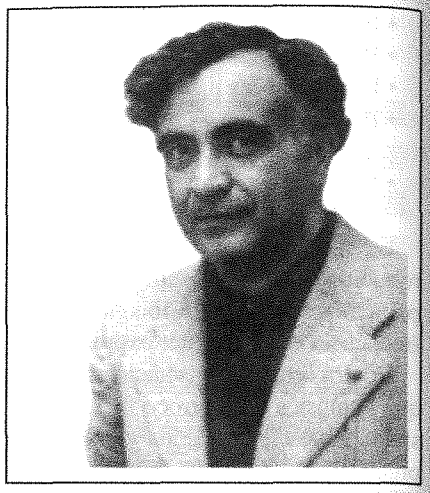
Contra estas circunstancias se rebeló la siguiente generación. No podíamos creer que la música del Barroco fuera tan árida. Había que descubrir los medios de expresividad que dieran cabida y conducto a nuestra entidad musical y creatividad interpretativa. Construimos copias de los instrumentos del Barroco y periodos anteriores e iniciamos un accidentado camino para aprender a tocarlos. Luchamos por abandonar los dogmas heredados sobre *tempo,* dinámica, agógica y articulación y buscamos los medios interpretativos que correspondiesen a la música antigua, para hacerle justicia y darle sentido. Se conocieron, tradujeron y editaron importantes tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII, que estaban ahora al alcance de todos. Su lectura era obligatoria. Se escribieron numerosos libros sobre el *performance practice* de estilos del pasado. Se estaba tendiendo un puente entre el conocimiento de los musicólogos y la puesta en práctica de este conocimiento por parte de los instrumentos. Sin embargo, aún entonces subsistían prejuicios y prohibiciones, si bien eran otros:

- Prohibido utilizar instrumentos que no fueran copias fidedignas de instrumentos originales. (Aunque con frecuencia la calidad de dichas copias no fuera aún la mejor o que en muchos casos no los domináramos).
- Prohibido tocar en afinación que no fuera 415 vibraciones por segundo para el "la". (No importaba que en el Barroco —y con más razón en el Renacimiento y en la Edad Media— ni remotamente hubiera uniformidad en cuanto a afinación de instrumentos).
- Prohibido utilizar ediciones de música que no estuvieran preparadas por músicos, musicólogos o editoriales considerados "aceptables" por el movimiento.
- Prohibido gustar de las interpretaciones de artistas que no fueran los "gurúes" de nuestro movimiento.

Tal vez este tipo de dogmas, que ahora nos parecen ingenuos o superados, eran necesarios para dar unidad al movimiento.

Al parecer no era la música la que ocupaba el primer plano de la atención del músi-

co y su oyente, sino su representación. Cada concierto estaba rodeado de un aura de "autenticidad". Y el grado de "autenticidad" era utilizado como criterio principal de evaluación. Era común que se expusieran a la vista del público, antes o después del concierto, los instrumentos que se utilizarían. Su origen, año de construcción y autor aparecían rigurosamente en los programas de mano. En casos extremos, los músicos llegaron incluso a utilizar ropa de la época. Esta exhibición de parafernalia "antigua" pretendía dar legitimidad histórica a la ejecución. A veces la música parecía ser meramente un vehículo necesario para experimentar con dicha legitimidad. Calidad, flexibilidad y creatividad de ejecución así como el valor intrínseco de la música interpretada parecían venir en segundo término de importancia. Estábamos aprendiendo a expresarnos en un nuevo idioma y, como sucede en estos casos, nuestros primeros intentos eran torpes y sonaban falsos.



Concierto-conferencia en homenaje a Carlos Chávez. El Colegio Nacional, 1994.

Aún así, con respecto a la generación de postguerra, se había logrado un avance enorme e irreversible en el acercamiento a las músicas antiguas.

Pero fue apenas la siguiente generación la que cosechó el producto de estos esfuerzos, aprendió de nuestros tropiezos y dominó por completo el nuevo (viejo) lenguaje; la que pudo soltar toda inhibición emotiva y lograr hacer nuevamente música cual debe, con pasión y entrega artística, sin que el escrúpulo autenticista e intelectual pudiera, ya, frenar la creatividad interpretativa. Lo que de "auténtico" se podía rescatar, estaba ya rescatado y tan integrado al quehacer instrumental que era ya parte del discurso musical cotidiano. Paradójicamente, se había logrado importar una cultura del pasado y transformarla en un lenguaje moderno, aceptado por intérpretes y público. Esta generación había aprendido a decir el poema sin pensar en la sintaxis de los versos que lo componen. El uso de instrumentos originales o sus copias no era más conquista sino hábito. Su utilización es actualmente tan común que ya no puede ni debe ser aprovechada como artificio de la mercadotecnia de las compañías disqueras. En Europa las agrupaciones especializadas son ya muchas y sus conciertos son tan ordinarios y frecuentes como los de las orquestas tradicionales. El repertorio del Renacimiento y del Barroco ha conquistado un sitio permanente y esperado dentro de las programaciones de música.

Después de cuarenta años, el movimiento por la comprensión históricamente responsable de la música antigua parece haber llegado a su madurez.

Y sin embargo en el trasfondo persisten aún dudas:

¿Es "históricamente auténtico" lo que estamos haciendo?

¿Y si no fuera totalmente "auténtico", en que medida sí lo es?

¿O, si sólo fuera parcialmente "auténtico", invalida ello nuestra ejecución de la música antigua?

¿Logramos reproducir el estilo del pasado o creamos uno nuevo, basado en preceptos del pasado? ¿Si es así, sería válido este nuevo estilo?

Para nadie es un secreto que la notación de la música del periodo barroco nos dice poco acerca de lo que probablemente fue su ejecución antaño. Los valiosos instructivos escritos en aquel entonces sobre la ejecución viva y real de la notación, no sólo demuestran la diferencia entre lo escrito y lo sonado: nos sugieren también que incluso los músicos de entonces tenían dificultades para implementar dichas partituras, y, además de consultar dichos tratados, tenían que complementar con su propia imaginación, instinto y hábito interpretativo las insuficiencias de las notaciones.

Los tratados nos sirven hoy día para tratar de adivinar los sonidos del pasado. Su estudio nos ha permitido desarrollar, tras unos cuarenta años de esfuerzo, una nueva estética musical que podemos suponer bastante cercana a la realidad sonora de una ejecución de la época.

En cuanto a la articulación, se ha logrado una diferenciación más sutil que la reinante en el ambiente sinfónico contemporáneo, que ayuda sensiblemente a clarificar el discurso musical del Barroco.

Hemos encontrado formas distintas de utilizar la dinámica como medio de expresión. Una especie de microdinámica, aplicada a motivos pequeños, *grupettos* y notas individuales, ha suplantado la dinámica de largas líneas, tan atípicas de la prosodia musical barroca.

Hemos reformado el uso del *vibrato*, aplicándolo en forma más selectiva, no ya como parte inherente al sonido, de modo que no se entorpece o borra la transparen-

> La responsabilidad del intérprete se convierte entonces en una forma de creación. Cada versión o interpretación de una obra musical es fundamentalmente diferente no sólo de la de otro intérprete, sino de las anteriores del mismo. Gracias a esta dinámica, la música viva nos ofrece el inapreciable obsequio de lo nuevo, para bien o para mal. Por supuesto que no todos los intérpretes tienen el mismo nivel de integridad y conciencia de su papel creador. Hay dos tipos de ellos: los que sirven a la música y los que se sirven de ella.
>
> **Eduardo Mata**, 1982

Eduardo Mata, Consuelo Carredano e Ignacio Toscano, Tepoztlán, 1991. Foto: Mario Lavista.

cia de articulación y la diferenciación entre notas de peso y notas de paso.

Sustituimos el *rubato de tempo,* habitual en la música del siglo XIX y XX, por un *rubato* aplicado al *interior* de motivos melódicos, que nos permitió clarificar y diferenciar los elementos de prosodia musical.

El descubrimiento del (difícilmente traducible) *"Affakt"* nos proporcionó un cauce para poder vertir nuestra emoción musical.

Hemos reaprendido el arte de la ornamentación, sin el cual el Barroco no sería Barroco.

Hemos aprendido a tocar los instrumentos de la época, algunos tan radicalmente distintos a sus versiones actuales que ha sido necesario instituir carreras completas y planes de estudio nuevos en los conservatorios, valorizando dichos instrumentos por sí mismos y no como anexos antiguos o primitivos de sus parientes contemporáneos. El aprendizaje de los instrumentos antiguos nos ha sugerido y revelado mucho acerca de la probable ejecución de la música del pasado.

Todos estos avances se hicieron en nombre de la "autenticidad" histórica.

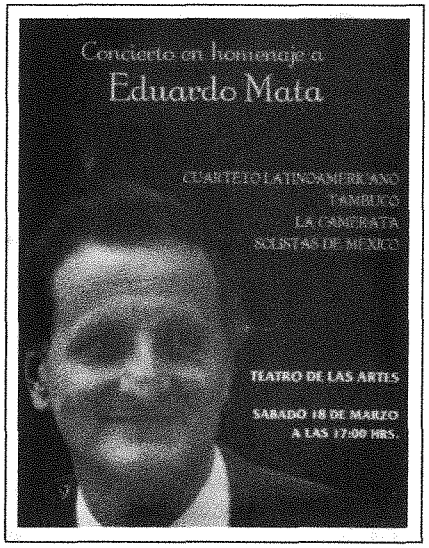
Pero me parece que a este triunfalismo debe anteponerse un ejercicio de humildad.

Los tratados que nos dejaron pedagogos famosos como Quantz y Leopold Mozart son en apariencia explícitos y muy precisos. Aun así, muchos de los más relevantes intérpretes de la música del pasado admiten sin rodeos que sus interpretaciones son en gran medida especulativas y producto de su inventiva e instinto musical.

Nikolaus Harnoncourt, como pocos, ha sabido extraer de la música misma conclusiones acerca de su mejor ejecución que no podían derivarse de los textos de los antiguos pedagogos. Así entendido, la pretensión de "autenticidad" puede resultar arrogante y deshonesta.

Aun hoy así, los logros de la restauración históricamente responsable de las músicas antiguas contrastan con la opinión de muchos musicólogos.

Nicholas Temperley, por mencionar sólo uno, sostiene que no existen documentos que permitan justificar muchos de los hábitos de ejecución, que él considera parte de una moda interpretativa contemporánea de la música del Barroco. Entre estos hábitos sin aparente sustento musicológico menciona, por ejemplo:



Eduardo Mata. México, marzo, 1995.

- La relajación de cada sonido, después de ser articulado;
- El uso selectivo del *vibrato*, concebido como ornamento ocasional del sonido, cuando Geminiani, por ejemplo, prescribía el uso del vibrado "siempre que se pudiera, incluso en notas cortas, como medio para dar sentido y expresividad a maderas y metales";
- El "sobrepunteo" de las oberturas francesas, cuando parece haber sido introducido apenas hacia finales del siglo XVIII;
- El desuso del *ritardando* romántico al final de un movimiento, que se tiende a suplir actualmente por una leve y fresca cesura antes del acorde final, cuando no existen pruebas documentales que justifiquen esta práctica.

En opinión de Temperley no es posible ejecutar una obra del pasado basándose estricta y exclusivamente en hechos históricos establecidos y bien documentados. En consecuencia, cualquier forma actual de interpretación de la música del pasado es inevitablemente ecléctica y debe ser asumida como tal, en lugar de buscar la aprobación musicológica para legitimar la ejecución. "Adoptar la autenticidad como criterio último llevaría a la conclusión de que la música medieval, por ejemplo, no se podría ejecutar del todo, dada la carencia de información histórica suficiente".

El movimiento por la recuperación históricamente responsable de la música anti-

Eduardo Mata con el Cuarteto Tambuco. Foto tomada el jueves 27 de octubre de 1994. Cabina de grabación, Sala Nezahualcoyotl, al concluir la última sesión de grabación que realizara Eduardo Mata. Al frente: Israel Moreno (músico invitado), Ricardo Gallardo (Cuarteto Tambuco), Eduardo Mata (Director), Iván Manzanilla (Cuarteto Tambuco), Rodrigo Álvarez (músico invitado). Al fondo: Alfredo Bringas y Raúl Tudón (Cuarteto Tambuco), David H. Walters (productor Dorian Recordings).

gua contiene un elemento peligrosamente destructivo, cuando intenta descalificar, en nombre de la pretendida autenticidad, interpretaciones que no utilizan, por ejemplo, instrumentos de la época. Ya abundan los pianistas que temen tocar el *Clavecin bien temperado* en público, a pesar de que el piano cuenta con todas las características que permitirían hacer justicia a la obra de Bach. "El siguiente paso sería prohibir al pianista de hoy interpretar la obra de Mozart, Beethoven o incluso Chopin en un Steinway contemporáneo, dadas sus diferencias con los pianos que aquellos usaron en vida" (Temperley). ¿Debemos en adelante prohibir a las orquestas sinfónicas del mundo la ejecución de las sinfonías de Beethoven porque John Eliot Gardiner ya las grabó con instrumentos originales al frente de su "Orchestre Révolutionnaire et Romantique"?

Evidentemente no. "Una gran obra de arte (musical) da cabida a interpretaciones distintas, sin que por ello se altere necesariamente su contenido" (Hans Engel). Para conocer bien y poder develar la esencia de una obra musical, es necesario, sí, adentrarnos en el estudio de los usos y costumbres de ejecución de la época a la cual pertenece dicha obra. Pero el estudio del *performance practice* es sólo una herramienta formal que puede acercarnos a dicha esencia musical, y no debe ser confundida con ésta.

Recuerdo cómo Eduardo Mata era capaz de sentir intensamente y adentrarse en la música de Bach y Mozart. No contaba con instrumentos de la época ni suficientes músicos que los hubiesen podido tocar con la maestría requerida. Y, sin embargo, intuyo que eran ésas interpretaciones probablemente más "auténticas" que muchas otras, ejecutadas en cuerdas de tripa y encabezadas por eruditos de la música antigua. El conocimiento y empleo estricto de los hábitos instrumentales de una época contribuyen decididamente a subrayar el contenido artístico de una obra, pero no pueden garantizar la profundidad y unicidad de una interpretación, ni mucho menos la inspiración, que puede transformarla en una experiencia musical inolvidable. El afán de "autenticidad interpretativa" puede bien distraernos de la esencia de una obra musical. La interpretación puede y debe derivarse de la música misma, además de los manuscritos, tratados e iconografía que la acompañan. En el caso de Bach y Mozart, Eduardo Mata era capaz de intuir el *performance practice*, partiendo de la partitura misma, más que de los manuscritos y documentos históricos circundantes (aunque éstos no le eran desconocidos).

El término "autenticidad" referido a la ejecución de música antigua, debería ser usado hoy en día con mucha reserva. Antes que el afán autenticista, está siempre la supremacía de la música misma y de su interpretación personalizada, única, creativa y emotiva. La función vigente y principal de la rehabilitación de los viejos usos interpretativos es la de reforzar la esencia artística de una obra musical. Pero después de estudiar lo estudiable acerca del pasado, es hora de sacudirse la imagen de la respetabilidad científico-musicológica y volver a ser, antes que nada, artistas.

EDUARDO MATA EN *PAUTA*:

Núm. 6: "En pos del lenguaje", entrevista de Mario Lavista y Leonora Saavedra a Eduardo Mata sobre su obra composicional.
Núm. 12: Eduardo Mata, "La música en México (Discurso de ingreso a El Colegio Nacional)".
Núm. 12: Jaime García Terrés, "La música en el centro. Respuesta a Eduardo Mata en su ingreso a El Colegio Nacional".
Núms. 19, 20, 21: Eduardo Mata, "Julián Orbón: hacia una música latinoamericana".
Núm. 47-48: "Dieciséis años: una retrospectiva y planes para el futuro", entrevista de Juan Arturo Brennan a Eduardo Mata sobre su trabajo en Dallas y sus proyectos en México.
Reseñas discográficas de Juan Arturo Brennan y otras notas.

ATANÁS DALCHEV

CINCO POEMAS

Traducción directa del búlgaro de Reynol Pérez

MEDIODIA

La habitación y yo: dos en la sombra
frente al patio deslumbrante del verano.
El aire tiembla como una llama.
Refulge la blanca pared de enfrente.
Allí está cantando una mujer,
con una canción lava la ventana blanca;
la melodía es armoniosa como ella
y voluptuosamente fatigada como su carne.

Duerme profundo el mediodía.
Sobre él, de ningún lado llegan la brisa y el viento.
Los labios se secan, se seca mi sangre.
La joven mujer sigue cantando: sacudida
por su mano, la ventana
brilla turbulenta frente al sol
inundando de rayos la sombra de mi cuarto.

1929

RELATO

Las ventanas cerradas y negras
y negra y cerrada la puerta
y en la puerta el letrero:
"El dueño partió a América".
Pero yo soy el único dueño de esta casa
en donde nadie habita;
mas yo no he partido a ningún sitio
y hasta aquí de ningún sitio he regresado.
Jamás salgo de casa,
mis únicas visitas son los años;
pero muchas veces se tornaron amarillos los jardines
y yo tal vez no soy ya el mismo.
Hace mucho tiempo que todos los libros se leyeron
y se dejaron atrás todos los senderos del recuerdo:
pareciera que hace cien años
hablo sólo con los retratos.
Día y noche, día y noche el reloj
acuna su sol de metal.
A veces me miro en el espejo
para no estar siempre solo.
Por la pared trepan lentamente
hasta consumirse en el techo mis días:
sin un amor siquiera, sin suceso alguno
mi vida sin dejar rastro pasa.
¡Como si jamás hubiera yo vivido
y mi existencia fuera una burda invención!
Si alguien por azar entrara en casa
allí a nadie ha de encontrar;
verá tan sólo los polvosos retratos,
el espejo pérfido y vacío
y en la puerta el letrero amarillento:
"El dueño partió a América".

1925

44, AVENUE DU MAINE*

2

Siempre este patio y de los tres lados
ocho hileras de ventanas
sin vislumbrar jamás en ellas
niños o mujeres

Mas hoy desde temprano cayeron las tinieblas,
súbitamente empezó a lloviznar
y alguien entró: se detuvo en mitad del patio
con un violín y un impermeable.

Y se desbordó una canción antigua,
monótona como la lluvia,
se esparció hasta los techos
y se cortó de pronto.

Él paró. En todas las ventanas
se habían apostado llorosas mujeres
y sobre las losas del patio
llovían palabras y dinero:

—Tú, seas quien seas, un vagabundo
o un muchacho invidente,
¿por qué viniste a recordarnos
nuestra parte cruel?

Callados trabajamos día y noche
en espera de días luminosos,
pero los días se marchan y nosotros
¿cuándo empezaremos a vivir?

1928

**En francés en el original.*

MUERTE

El espacio arde en el mediodía.
Enmudecen de calor las hojas.
La ventana permanece abierta de par en par
y en la habitación él está muriéndose.

¿Qué es lo que está viendo? Sueña
claros, sombras, árboles
y le parece que entreoye
la voz de sus recuerdos.

En ese instante bajo un árbol un organillo
empieza a desprender su música
y del umbral de la infinita noche
lo devuelve a la vida luminosa.

¡Cuánta herrumbre en la sombra
del humo bajo el rayo del sol!
El día arde implacable,
los rojos tejados se incendian.

Pero sus sueños no cesan
de llamarlo y lo atraen de nuevo
y pareciera que brotan fuentes
de la vieja caja resonante.

El organillo suena despreocupado
en el calor ardiente y tenso.
Él yace frío e inmóvil
y ya no puede oírlo.

1935

LOS TRASPATIOS

A Borís Avramov

No me agradan las fachadas austeras:
son hipócritas y rígidas;
mas por lo mismo ¡me cautiva intensamente
el prodigio de los traspatios!

Aquí, unos sobre otros hasta los tejados,
se alínean balcones de hierro
con jaulas pendiendo de las paredes
semejantes a las de los zoológicos.

Desde el amanecer, e incluso hasta muy entrada la noche,
todos los días flota en el aire un griterío,
canciones, risa e ininterrumpido parloteo;
cantan chiquillos y pájaros.

Día con día, hasta caer la oscuridad,
trajinan aquí mujeres rubicundas
con los brazos desnudos hasta el codo
y blusas con el pecho descubierto:

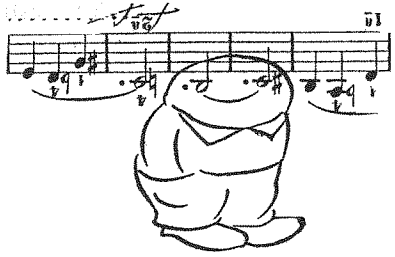
ora exprimen a dos manos el lavado,
la cintura inclinada en un tris de quebrársela
y en el patio pareciera que del cielo
cayeran espesas gotas cargadas de tormenta;
ora tienden su ropa interior ante la mirada
del vecino, sin avergonzarse,
y con esa ropa interior, semejante a un barco
el balcón se dispone a zarpar.

Hay fiesta en esas pequeñas preocupaciones
y a veces hay también salvas
en el golpe de los sacudidores estruendosos,
en los polvorientos disparos de la alfombra.

Quizá porque se halla de espaldas al mundo
aquí la vida se descubre enteramente
con su empecinada constancia,
feliz en su insensatez.

1965

AUTENTICIDAD SIN FOLKLORE:
EL COMPOSITOR VENEZOLANO ALFREDO DEL MÓNACO



MONIKA FÜRST-HEIDTMANN

Traducción de Juan Arturo Brennan

Solentiname es el título de una obra instrumental compuesta por Alfredo del Mónaco. El nombre se refiere a una comuna en Nicaragua, establecida en una pequeña isla en el lago del mismo nombre. Ahí, los miembros de la comunidad llevan una vida de humildad, fraternidad y autenticidad, bajo el liderazgo del poeta y político nicaragüense Ernesto Cardenal. El espíritu religioso y ascético que impera en la comunidad puede haber hallado su reflejo en el lenguaje ciertamente arcaico pero siempre transparente de la pieza. De modo similar, el unísono, del que diversos instrumentos se apartan para luego volver a él, es concebido por Del Mónaco como un símbolo musical de los conceptos de unidad, calidad y simplicidad propios de la comuna, donde la simplicidad sirve como elemento de balance ante la complejidad. Algunos elementos de la obra, en particular los glissandi y los matices microtonales de color instrumental suenan como si hubieran sido generados en equipo electrónico. Esto no es sorprendente ya que la obra, escrita entre 1972 y 1973, fue la primera composición de Del Mónaco para instrumentos convencionales, después de varios años de intensos estudios en el medio electroacústico.

Nacido en Caracas en 1938 en la familia del conocido tenor italiano, Alfredo del Mónaco recibió una educación musical tradicional. Simultáneamente con sus estudios de piano con Moisés Moleiro en el Conservatorio de Caracas, estudió composición con el italiano Primo Casale. Además, obtuvo un título en leyes, ya que era inconcebible en Venezuela, durante los años cincuenta y sesenta, que alguien se

Publicado originalmente en *New Music World Magazine,* WNMM, c/o Musik Texte, Köln, 1993. Cedido a *Pauta* por la autora.

ganara la vida como compositor. Así, de modo análogo a muchos otros compositores de América Latina, Del Mónaco siguió primero una carrera académica.

> Ejercí como abogado durante casi diez años, durante los cuales continué mi educación musical y escribí mis primeras composiciones. Más tarde logré una posición financiera que me permitió dejar la profesión legal y dedicarme por entero a la composición y retomar mis estudios filosóficos sobre el arte y la sociedad, uno de mis principales intereses hasta la fecha.

Por ese entonces Venezuela recién se había liberado del nacionalismo musical que había dominado a América Latina desde los años veinte, en un intento de deshacerse de las cadenas del dominio cultural europeo incorporando elementos musicales folklóricos en el ámbito de la música de concierto. No fue sino hasta los cincuenta que Venezuela se abrió de nuevo a las corrientes musicales internacionales o globales. Después de que Rhazés Hernández López, primer compositor dodecafónico venezolano, y el escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier, residente en Venezuela, habían presentado a los oyentes locales las modernas técnicas musicales de Europa y los Estados Unidos (la Radio Nacional transmitió música electrónica por primera vez en 1961), los tres festivales realizados en Caracas entre 1954 y 1966 fueron fundamentales como catalizadores del primer encuentro con la nueva música. Fue el tercero de estos festivales el que cambió decisivamente la vida de Alfredo del Mónaco.

> Siempre estuve muy interesado en la música del siglo XX y me sentía atraído por Stravinski, Schoenberg y la música electrónica desde temprana edad. Me fascinaban los nuevos timbres y la posibilidad de realizar obras directamente en la grabadora magnetofónica. Durante este tiempo también me interesaban los parámetros del sonido y la estructura del timbre. Y cuando músicos de todo el mundo convergieron en Caracas para asistir al Tercer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea en 1966 aprendí muchas cosas nuevas. Mi entusiasmo fue tal que decidí unirme a la iniciativa de fundar el primer centro de música electrónica en Venezuela.

Instalado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes y dirigido por el compositor chileno, ex-alumno de Boris Blacher, José Vicente Asuar, el Estudio de Fonología Musical tuvo una existencia breve a pesar de estar bien equipado. Si bien Alfredo del Mónaco se vio obligado a buscar otras oportunidades, logró crear las primeras dos obras venezolanas de música electrónica. Una de ellas, el Estudio electrónico No. 1, fue escuchada en la Semana Internacional de Música Experimental durante el Festival de Berlín. En 1967 Del Mónaco colaboró brevemente con Josef Tal en el Instituto Electrónico de la Universidad Hebrea de Jerusalén. En 1969 Del Mónaco aceptó una invitación de Mario Davidovsky y Vladimir Ussachevsky para ir a Nueva York y trabajar en el Centro Electrónico de Columbia-Princeton, donde permaneció hasta 1975 y donde fue el primer compositor latinoa-

Alfredo del Mónaco, Francisco Curt-Lange, Carmen Téllez y Mario Lavista en el Centro Rómulo Gallegos, Caracas, Venezuela, 1992.

mericano en obtener un doctorado, en 1974. Su reputación internacional pronto quedó establecida, a través de encargos y ejecuciones de su música, no sólo en los Estados Unidos sino también en festivales europeos, así como grabaciones y coreografías sobre casi todas sus piezas electrónicas para danza y ballet. Por ejemplo, su Estudio electrónico No. 2 fue ejecutado en 1970 para señalar el décimo aniversario de la inauguración del Centro Electrónico en la Universidad de Columbia. A pesar de su timbre y su longitud, cuidadosamente calculados y balanceados, esta pieza aún suena espontánea y alegre, casi temeraria.

En contraste, el tercer Estudio electrónico, que al igual que el primero fue creado en Nueva York, es constructivista y rígidamente formalista. Toda la actividad musical se deriva de doce notas a las que se sobreponen clusters. Aunque no es estrictamente dodecafónica, la obra es esencialmente serial en su estructura. Con la excepción de la obra coral *La noche de las alegorías,* por la que recibió el Premio Nacional de Música en 1968, Alfredo del Mónaco no compuso música dodecafónica, y muy pronto rompió con el serialismo. Los enfoques doctrinarios siempre le fueron ajenos. Después de un breve encuentro con la música por computadora, pronto la dejó, por considerarla demasiado aséptica. En cambio, regresó a los instrumentos tradicionales, aunque su interés en la música electrónica dejó en él una clara huella.

> Todas mis obras instrumentales posteriores a 1970 reflejan la influencia de la música electrónica, ya sea en los timbres, en los glissandi, en la aproximación (o distanciamiento) al unísono. Hay además algunas digitaciones específicas o técnicas instrumentales que producen sonidos parecidos a la música electrónica.

Inicialmente, Alfredo del Mónaco compuso una serie de obras en las que combinó los instrumentos convencionales con los medios electroacústicos. Títulos tales como *Dualismos* o *Alternancias* subrayaban su preocupación con la relación interactiva entre ambos medios, que finalmente resultaba en que el oyente era incapaz de identificar las fuentes sonoras. De modo análogo, su pieza *Syntagma A,* escrita en 1972 para el trombonista estadunidense James Fulkerson, implica un intercambio similar de roles entre las fuentes sonoras. Aquí, Del Mónaco hace que el trombón produzca el eco con flutter y los multifónicos, mismos que ocasionalmente combina con la voz del instrumentista.

El clima artístico interdisciplinario, innovador y estimulante de Nueva York puso a Alfredo del Mónaco en contacto con toda una gama de temas, debates y corrientes artísticas. Le interesó particularmente el asunto del arte conceptual, que en su opinión podía elevar nuestros niveles de percepción. Su Cuarteto para voces representa un intento en esta dirección.

Todos los músicos participantes describen lo que van a interpretar. Y sin embargo no cantan, sino que simplemente leen la partitura a ser ejecutada. Es un proceso

imaginativo cuyo concepto es comunicado sin el medio acústico; una situación simbólica, bastante abstracta y en ocasiones divertida.

Otro tema clave en esta época, y que fue objeto de numerosos debates entre la Nueva Izquierda con la que Alfredo del Mónaco se identificaba de modo cercano, fue la llamada música testimonial. Esto implica grabar con un micrófono sonidos y ruidos concretos o reales del mundo que nos rodea y procesarlos electrónicamente utilizando técnicas como el corte abrupto o el fade out.

La música electrónica también puede hacer destacar los conflictos sociales cuando la ideología y la tecnología trabajan juntas. Procesar el material recogido en la calle para el medio electroacústico es análogo a transportar los conflictos sociales de una nación a la sala de conciertos.

Aunque está basada en materiales recogidos en ciudades venezolanas, *Trópicos*, creada en Nueva York entre 1972 y 1973, es un ejemplo de esta música documental. Del Mónaco utiliza elementos vocales y ruidos del más variado tipo y origen: escenas de mercado y sermones, ruidos urbanos, carreras de caballos, discursos de políticos y ataques guerrilleros, juegos de canasta o dominó y radionovelas románticas. La yuxtaposición de estos elementos produce una especie de retrato acústico de la vida venezolana, con un claro subtexto socio-cultural.

> Todo ello ha sido visto u oído por mí. No he inventado nada. Hasta las transformaciones están derivadas del mismo material. Uno podría llamarlo un juego de collages, y sin embargo corresponde a nuestra realidad. Los eventos son extraídos de su ámbito natural y ahora asumen el carácter de símbolos.

Después de haber pasado casi diez años en el Centro de Música Electrónica de Columbia en Nueva York, Alfredo del Mónaco regresó a Venezuela en 1977 después de un breve viaje de estudio por Alemania. El auge petrolero, que había envuelto al país al inicio de los setenta, había comenzado a afectar la vida cultural. Por ejemplo, después de un largo receso, el Festival de Música Latinoamericana Contemporánea fue realizado de nuevo, esta vez en la ciudad de Maracaibo. De mayor significación fueron las becas otorgadas por la Fundación Ayacucho, mismas que permitieron a casi la totalidad de la joven generación de compositores y ejecutantes venezolanos hacer viajes de estudio al extranjero, a Europa y los Estados Unidos. Cuando estos jóvenes músicos relativamente bien educados regresaron a Venezuela al inicio de los ochenta como compositores, ejecutantes o maestros, su presencia sirvió para revitalizar la vida musical de Caracas, impulsándola a una variedad de senderos creativos. Desde entonces, Venezuela ha sido anfitriona de un espectro cosmopolita de los más recientes estilos musicales, que van desde Boston, la ciudad inglesa de York, París, Düsseldorf, hasta Moscú.

Las oportunidades para ejecutar y difundir la música contemporánea también au-

Alfredo del Mónaco, Alberto Villalpando, Juan Helguera, Campos Parsi y Mario Lavista, Puerto Rico, 1989.

mentaron considerablemente. Además de una orquesta nacional juvenil, fueron fundados varios ensambles musicales profesionales durante los años de fundación de Venezuela, de 1975 a 1985. Entre ellos se encontraba la Orquesta Sinfónica Municipal, agrupación orquestal de Caracas, que se fundó en 1977 a iniciativa de Del Mónaco. Desde el principio, la música nueva ocupó un lugar prominente en los programas de concierto de la nueva orquesta y muchos compositores venezolanos recibieron encargos para obras nuevas. El período de 1982 a 1987 fue testigo de un número sin precedente de estrenos mundiales bajo la dirección de Alfredo Rugeles, quien había estudiado composición y dirección de orquesta en Alemania Occidental. A pesar de la escasez de músicos locales especializados en la ejecución de música nueva, Venezuela cuenta con una gran riqueza de excelentes instrumentistas, tales como el flautista Luis Julio Toro, quien estudió en París, el oboísta Jaime Martínez y el guitarrista Rubén Riera, quienes son capaces y están dispuestos a interpretar música contemporánea. Aún cuando los caraqueños, como la mayor parte de la gente alrededor del mundo, prefieren los conciertos, recitales y óperas tradicionales, en años recientes ha surgido un público joven, abierto y sin prejuicios, concentrado en las universidades y preparado para aceptar obras novedosas y difíciles. En retrospectiva, éste fue un período lleno de esperanza y optimismo para la música contemporánea.

Al interior del amplio espectro de la música venezolana descrito arriba, Alfredo del Mónaco ha garantizado la continuidad de la música moderna. Figura paterna para la joven generación de compositores, Del Mónaco representa también el esla-

bón entre las vanguardias de América Latina y los Estados Unidos de los años sesenta. Y así como sus iniciativas han estimulado la vida musical de su país en el pasado (fue fundador, por ejemplo, de la sección venezolana de la ISCM en 1969), en la actualidad sigue siendo un líder en el ámbito de la música contemporánea.

Al desarrollar su lenguaje de sonido instrumental con la ayuda de la música electrónica, Del Mónaco ha mantenido un alto grado de continuidad en su estilo composicional. Aunque la influencia de Béla Bartók, Alban Berg, la escuela polaca, Luciano Berio, así como la de Xenakis y Bohuslav Martinu son claramente discernibles en su música, tales influencias han sido integradas desde tiempo atrás en un estilo característico e individual. Tan ausentes de su música están las concesiones al gusto de las masas y las fuerzas del mercado, como las referencias a la música folklórica venezolana.

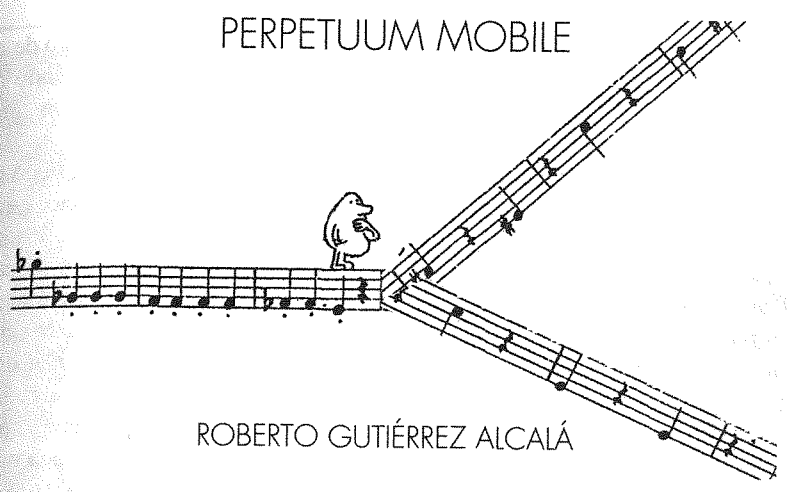
> Creo en la expresión auténtica, pero no en el material auténtico. Por ejemplo, nunca he usado un ritmo autóctono. Naturalmente, estoy consciente de que han habido manifestaciones nacionales y auténticas. Pero estas tenían su razón de ser al interior de los movimientos nacionalistas de los treinta. Sin embargo, cuando un compositor de hoy utiliza un poco de color nativo, se pierde la autenticidad. Creo más en la espontaneidad del inconsciente, que se basa más en la experiencia cultural del país propio, sin expresar directamente los elementos exóticos.

A pesar de su título asociativo-sugestivo, la obra orquestal *Tupac Amaru,* que fue escrita para el Festival de Maracaibo de 1977, no contiene elementos autóctonos ni folklóricos, aunque el unísono prolongado pudiera conjurar imágenes de las alturas andinas, aunque los sonidos multifónicos pudieran sugerir los sonidos de la selva, aunque los solos de metales parezcan melodiosos cantos de aves y los brillantes pasajes de las cuerdas evoquen destellos de luz tropical. Sin embargo, el punto de partida de Del Mónaco es muy diferente.

Tupac Amaru fue el último de los incas, y al mismo tiempo, probablemente el primero en defender la identidad cultural de su pueblo. La obra no es un homenaje a él sino a su lucha contra la opresión.

Tupac Amaru, la más conocida, interpretada y aclamada internacionalmente de las obras del compositor venezolano, consta de seis breves secciones que se tocan sin interrupción y que contienen muchas características de su producción temprana. Del Mónaco ha añadido recientemente una nueva sección central. Los solos se intercambian con las secciones orquestales, la tranquilidad se intercambia con la actividad. Y a pesar de estos colores en conflicto, la obra es homogénea y completa en sí misma, impresión que es reforzada por la manera en la que la pieza se aparta del unísono y luego vuelve a él. Este es un elemento característico de estilo que ya había aparecido en *Solentiname,* y que es integral en el sentido global de la unidad en el lenguaje musical de Del Mónaco.

PERPETUUM MOBILE



ROBERTO GUTIÉRREZ ALCALÁ

A Salvador Elizondo

Detrás de una colina, el palacio surgió, imponente, frente a mis ojos. Un largo camino de piedra me condujo al portón principal. Con una aldaba en forma de mano lo golpeé hasta que salió una figura espigada: era mi buen amigo el extravagante conde von Wieck.

Hacía uno o dos años que no tenía noticias de él. Nos habíamos conocido en uno de los tugurios a los que solía acudir cuando la soledad me dolía. Quizá fue a finales de 1976. Entre grandes sorbos de cerveza me dijo con su cristalino acento alemán que era conde y que estaba perdidamente enamorado de una de las prostitutas más solicitadas de ese sitio. La incivil carcajada que le espeté en el rostro debió de ofenderlo; sin embargo, nada me reprochó. Un día después confirmé que no mentía: un periódico publicó una fotografía suya y una breve nota en la que se afirmaba que "...luego de visitar los lugares más interesantes de nuestra metrópoli, el conde von Wieck partirá mañana rumbo a Alaska." En la noche de ese mismo día, antes que se encerrara con "su amada" en uno de los cuartuchos del fondo, nos juramos amistad eterna...

Al saludarlo me alarmó su palidez excesiva. Así se lo hice saber. Para tranquilizarme, él arguyó que se debía a la falta de luz solar. Yo no ignoraba que la vida nocturna del conde von Wieck era en verdad intensa, pero de todos modos no quedé satisfecho con sus palabras. Más que alegre desvelo, había en su semblante la oscura inquietud de una preocupación. De eso no tuve la menor duda.

Esa primera noche me acosté temprano. El viaje había sido largo y cansado. El conde así lo supuso; por eso, luego de rememorar algunas anécdotas de nuestra di-

sipada vida en común, me sugirió que fuera a dormir. Él mismo se encargó de mostrarme mi habitación. Con un lacónico *auf wiedersehen* que quedó flotando en el aire como polvo visto a trasluz, se despidió mientras la amplia escalera de mármol que conducía a la planta baja lo devoraba lentamente.

Cuando me disponía a meterme en la cama, un leve murmullo musical llegó hasta mí. Era una polca alegre y saltarina que parecía provenir del mismo palacio. Le puse cierta atención unos instantes; luego, como es mi costumbre, me taponé los oídos con unos pedacitos de algodón. El silencio que se hizo y la tibia blandura del almohadón en el que reposaba mi cabeza me ayudaron a conciliar rápidamente el sueño.

A la mañana siguiente me desperté con la extraña sensación de no saber dónde me encontraba. Tan profundamente había dormido. El candil que colgaba debajo del abovedado techo de la pieza me ubicó de inmediato. Al quitarme los algodones, lo primero que escuché, no sin sorpresa, fue la misma polca de la noche anterior. Entonces pensé que el conde von Wieck seguramente había organizado una más de sus singulares francachelas que se prolongaban hasta el otro día. Sin embargo, conforme transcurrieron las horas, deseché aquella hipótesis: la jocosa danza se repetía sin interrupción una y otra vez...

Durante todo el día, el conde von Wieck no apareció por ningún lado. Su mayordomo, un hombre todavía joven que cojeaba de la pierna izquierda, aseguró no saber dónde podría hallarse. Cuando le pregunté qué significaba la invariable polca que se oía desde mi habitación, palideció de súbito y se retiró balbuceando una servil disculpa.

Después de recorrer el palacio y descubrir la aparentemente inexpugnable puerta detrás de la cual aquella música tenía su origen, me resigné a esperar en la biblioteca al conde von Wieck. Cuando se presentó, ya había anochecido. Una voz cavernosa brotó de su garganta:

—Te debo una disculpa...

—No importa, hombre.

La mirada extraviada del conde von Wieck me demostró que su pensamiento estaba en *otra* parte.

—He hojeado varios libros —dije—. Sólo primeras ediciones, ¿verdad?

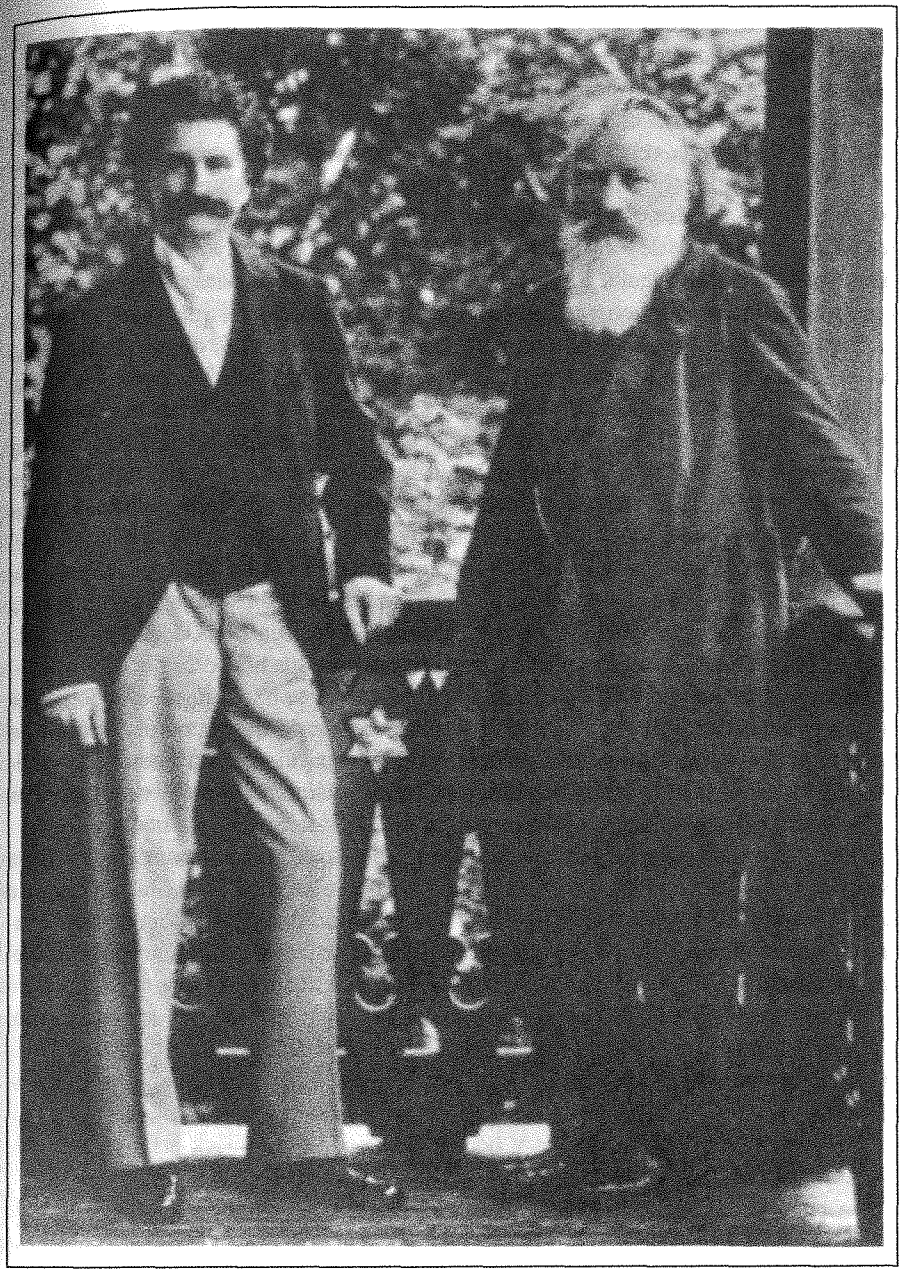
—Sí... —musitó.

—Víctor, desde ayer te noto preocupado. ¿Tiene algo que ver esa música que se repite y no cesa ni un segundo?

—Y no cesará nunca —agregó él.

—No comprendo.

—Siéntate y pon atención —dijo con un tono de voz enérgico y decidido—. En realidad te invité a mi palacio para revelarte un secreto que ya no quiero ni puedo ocultar. La soledad me ha hecho tanto daño...



Johann Strauss y Johannes Brahms.

—Pero no estás solo. Tu mayordomo...

—Apenas me cruzo con Siegfried en este laberinto de habitaciones, pasillos y escaleras —atajó—. Los dos evitamos encontrarnos. No hace mucho que él también lo sabe *todo*. Sin duda no tardará en largarse..., o quizás... —El conde von Wieck se dirigió a la ventana— Pero ésa es otra historia... El origen de *todo* se remonta a finales del siglo pasado. Johann Strauss, hijo, el célebre músico austriaco, había compuesto años antes una juguetona polca a la que bautizó irresponsablemente con el nombre de *Perpetuum mobile*. Lleva el opus 257 y un subtítulo aterrador: "Una broma musical". Strauss concibió esa obra de manera infinita, es decir, compuso unos cuantos acordes que tuvieran la propiedad de formar una especie de circunferencia sonora. No en vano, la teoría del eterno retorno, de Nietzsche, estaba en boga en aquel entonces. Ahora bien, dicha concepción infinita era sólo teórica, pues en la práctica, el director de orquesta, al cabo de dos o tres repeticiones, dejaba la batuta a un lado del atril, se volteaba en dirección del público y gritaba con evidente placer: "¡Etcétera!" Aún hoy se sigue haciendo este juego en las salas de concierto de todo el mundo, sin considerar las consecuencias que puede acarrear.

"Poco después de la muerte de Strauss, en junio de 1899, se organizó en este palacio una fiesta en la que se tocaría su *Perpetuum mobile*. Un legajo que por pura casualidad tuve en mi poder cuando conocí la Biblioteca del Congreso, en Washington, hace ya quince años, refiere minuciosamente los hechos.

"Según aquellos papeles clasificados como secretos, hacia la medianoche, los músicos empezaron a interpretar la vivaz polca. Y ocurrió que ya no pudieron, o no quisieron, interrumpirla *jamás*. Los invitados y los sirvientes huyeron despavoridos... Al mes, el dueño del palacio, un tal conde de Umbría, decidió venderlo. Dos años después murió en un hospital psiquiátrico de Baviera.

"Parece que el nuevo dueño, un rico empresario norteamericano de apellido Smith, vivió encerrado aquí mucho tiempo. A nadie recibía. Hasta la fecha no se sabe a ciencia cierta qué fue de él. Hace cinco meses al fin pude ponerme en contacto con uno de sus hijos. Le propuse comprarle el palacio. Para mi sorpresa, accedió de inmediato."

El conde von Wieck se limpió unas gotas de sudor que le corrían por la cara. Luego me pidió que me levantara y lo siguiera. Atravesamos varios salones y nos plantamos frente a la puerta fatal. El conde von Wieck introdujo una llave en la cerradura, y la abrió. Yo permanecía callado. Entramos.

La habitación estaba a oscuras y hedía... El conde von Wieck accionó un interruptor y se iluminó. Nunca olvidaré lo que vi entonces.

Un grupo de veinte músicos, aproximadamente, formaba un hemiciclo en uno de los rincones de aquel salón. Sus vestiduras lucían sumamente sucias y desgastadas. La

mayoría de ellos rezumaba tedio por todos los poros; en cambio, cuatro o cinco sonreían al tiempo que tocaban sus respectivos instrumentos. A los pies del primer violín advertí un montículo de huesos casi consumidos. Horrorizado, aparté la mirada.

—Mientras no dejen sus instrumentos, estos músicos no envejecerán ni sentirán hambre ni sed ni cansancio. Como ya te habrás dado cuenta, ha habido algunos claudicadores. Casi instantáneamente se transforman en cadáveres putrefactos o en un montón de huesos, todo depende del tiempo transcurrido desde que empezaron a buscar la vida eterna. Dichos casos, por supuesto, no son frecuentes, pues la perspectiva poco halagüeña de morir fulminado si se deja de tocar, robustece el instinto de conservación. —El conde von Wieck movió la cabeza—. Ésos que sonríen sólo llevan unos cuantos años tocando. Ocupan los lugares de los que decidieron claudicar. Aún conservan la enjundia y el entusiasmo de los que emprenden una aventura. Pero en veinte o treinta años, a más tardar, sin duda se apreciará en sus rostros el desencanto y la terrible aburrición que exhiben los restantes... —El conde suspiró largamente—. Debo confesarte algo: desde que vivo aquí paso la mayor parte del tiempo en este salón. La atracción que ejerce sobre mí es irresistible, aun cuando me deprima la sola idea de vivir por los siglos de los siglos bajo tales circunstancias. Mujeres, viajes, diversiones, todo lo he postergado para concentrar mi interés en este reducido espacio eterno...

El conde von Wieck se mesó el cabello y dio unos pasos al frente. Yo creí que volvería a tomar la palabra; sin embargo, se quedó observando a los músicos, que, en ese preciso momento, comenzaban a tocar, por enésima vez, las primeras notas de la polca... Fue entonces cuando estuve a punto de decirle que vendiera el palacio, que se distrajera..., en fin, que olvidara aquel infierno, pero al verlo tan absorto comprendí que de nada serviría: él ya sabía qué hacer...

Al día siguiente abandoné el lugar y me reintegré a mi mundo cotidiano: intenté enamorarme de nuevo, exhumé viejas nostalgias, me emborraché concienzudamente...

No obstante, al poco tiempo regresé, preocupado por la suerte de mi amigo. Desde esa segunda vez lo visito regularmente para comprobar, no sin tristeza, que aún persigue la vida eterna con una viola entre las manos.

Creo que la obra que más me interesa entre las que se han escrito en este siglo es *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez, partitura serial en que el serialismo no es evidente y por tanto el lenguaje del compositor transcurre con naturalidad.

Eduardo Mata (1962; entrevista de Juan Vicente Melo recogida en su libro *Notas sin música*, FCE, 1990)

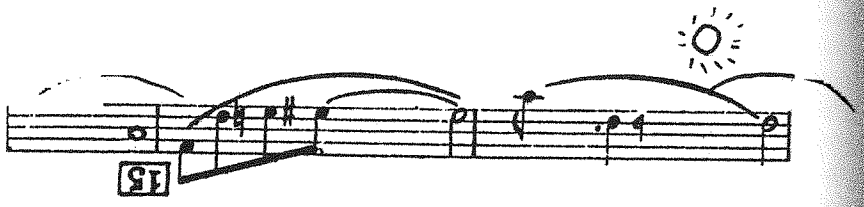
ANTONIO DELTORO

VECINOS

En el piso de abajo el sufrimiento se extiende como el polvo,
resbala por los mosaicos, araña las paredes,
se escuchan gritos, lloros, los vecinos pelean.
Descanso en los puntos suspensivos del polvo que danza con la luz y oigo un concierto;
me distraigo del dolor que me rodea
en el regazo de la luz que se trenza con el polvo:
¿En el piso de abajo, entre el sufrimiento, el polvo juega con la luz?
Departamentos: el suelo de uno es el reverso del techo de otro,
las patas robustas de un sillón dejan caer su bovino sopor
en el envés de donde cuelga una lámpara.
Contigüidades, promiscuidades, distancias...
mientras yo escucho a Mozart los vecinos pelean:
imagino a Mozart y a su vecino; mientras uno compone
el otro se desgarra o vegeta ignorando
que a sus pies nace un manantial de vigilia:
¿Es el pesado sillón que desconoce la agilidad de la lámpara?
¿Quién sabe del vecino de Mozart?

¿Qué sabe el vecino de Mozart?
¿Qué sabe Mozart de su vecino?
(A la intemperie somos lo que el prójimo quiere,
a salvo de sus miradas creaciones de las paredes).
Departamentos: el tiempo que los acoje se llama mientras
y en este mientras cuantos tiempos diversos conviven.
Yo trato de escapar del tiempo de mis vecinos concentrándome
en la maravilla menuda del polvo y en la danza de notas.
Departamentos: como las aceras de una calle,
paralelas y opuestas, uno en la luz, otro en la sombra.
Una noche sufrí interminablemente
mientras en el piso de abajo todo dormía.

LA CREACIÓN MUSICAL COMO IMAGEN DEL MUNDO ENTRE EL PENSAMIENTO LÓGICO Y EL PENSAMIENTO MÁGICO*



TOMÁS MARCO

Señores Académicos:

Comparezco hoy ante el pleno de esta Institución en solemne sesión pública para la lectura del estatutario discurso que transmutará mi condición actual de Académico Electo en la de Académico Numerario. Y lo hago con la natural perplejidad de alguien que, habiendo asistido a bastantes de estos actos desde la comodidad y el anonimato del público, se convierte, de repente, en protagonista de algo que nunca había pensado experimentar desde ese punto de vista tan especial.

Siempre había considerado estas sesiones como algo particularmente impresionante, incluso como asistente, por la belleza del lugar, la precisión y solemnidad del ceremonial y la bien cuidada etiqueta que desarrollan, llevando el acto a un estadio de formalización que revela externamente el grado de importancia intrínseca que el hecho tiene. No otra función tuvieron en origen las más elaboradas y formales etiquetas ceremoniales desde el imperio clásico chino a la corte de los Austrias.[1] Y ello es enormemente positivo siempre que la normativa no se convierta en un fin en sí misma, olvidando a qué hace alusión o que sea sólo una cáscara sustitutiva de la relación humana, cosas que en ningún momento ocurren en esta Casa. Y por eso, creedme si os digo que, el hecho de que en el mundo de hoy puedan pervivir ceremonias como ésta, dice mucho en favor de cosas que algunos creen definitiva y desgraciadamente perdidas.

Lo que ya nunca hubiera imaginado es convertirme en el motivo de tal ceremonial. No porque haya sido en algún momento —ni siquiera en la más virulenta juventud— un antiacadémico militante, sino porque no me hubiera imaginado ser llamado a formar parte de esta Institución pese a que, en algunos momentos, ilustres miembros de la misma me lo auguraban. Recuerdo así, que el inolvidable Federico Sopeña me decía siempre que sería académico a los cincuenta años e incluso señalaba el sillón que ocuparía. En lo primero, acertó plenamente, ya que esa edad tenía al ser elegido. En lo segundo, afortunadamente, no se cumplió la profecía puesto que no ha sido necesario ningún fallecimiento para la elección. Mi estirpe académica comienza ahora, lo que naturalmente no me exime de sentirme agradecido heredero de cuantos grandes músicos me han precedido en esta Institución. También nuestro actual director, el querido amigo Ramón González de Amezúa, a quien tanto debo en relación al hecho de comparecer hoy ante ustedes, me lo vaticinó en más de una ocasión. Es evidente que tenían más fe que yo. Mi agradecimiento a ambos. También, y en primer lugar, a Don Antón García Abril, Don Cristóbal Halffter y Don Carmelo Alonso Bernaola que me hicieron el honor de presentar mi candidatura a esta Academia. Y a Don Luis de Pablo y Don Antonio Iglesias que me han acompañado ante este estrado. Y a los restantes miembros de la Sección de Música. Y a todos y cada uno de los académicos con cuya aquiescencia y benevolencia he sido elegido. No me corresponde a mí juzgar los méritos que tenga para ello, de tal manera que les ahorraré un despliegue de falsa modestia —aunque se ha dicho que la falsa es la única forma de modestia realmente tolerable[2]— porque no quiero ofender a los señores académicos suponiendo que me han elegido sin ningún mérito. Alguno tendré, digo yo, cuando lo han hecho. Pero tampoco puedo hacer mía la célebre anécdota de Unamuno[3] ya que no soy tan insensato como para no saber que existen otros muchos con méritos iguales o mayores a los míos. Por ello considero un honor y un maravilloso regalo el favor que me hacéis y a ello sólo puedo corresponder diciendo de corazón: "Gracias. Muchas gracias."

Quiero agradecer también su presencia a todos los que, quitando un rato al ocio de un día festivo, han venido a acompañarme en este trance con el agravante de tener que oírme un discurso y hasta el estreno de una obra. Agradezco a Presenta-

* Discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (7 de noviembre de 1993)

1 Una verdadera etiqueta no es un ceremonial sin objeto sino una representación social del mundo de cada civilización e incluso cuando se convierte en un código sin aparente referencia a sus orígenes, conserva un valor de metalenguaje formal.

2 Oscar Wilde.

3 Con motivo de la concesión de la Cruz de Alfonso XII por parte de Alfonso XIII, don Miguel dio las gracias al Rey por la concesión de una "distinción tan merecida". Un poco extrañado, don Alfonso le dijo: "Otros a los que se la he otorgado dijeron que era inmerecida". "También ellos tenían razón", contestó don Miguel.

ción Ríos el arte con que ha acompañado la entrada solemne y a Polina Kotliarskaia y Francisco Comesaña el esfuerzo y cariño que han puesto en el montaje de la nueva obra. Y comprometerme ante los señores Académicos a que lo único que pueden esperar de mí en esta nueva etapa es trabajo y entrega. Sé que me habéis hecho un alto honor, pero un honor que no sólo quedará en las tarjetas de visita. Yo no he sabido hacer en la vida otra cosa que trabajar. Y a eso es a lo que vengo aquí. No esperéis que la Academia sea para mí sólo un laurel. Y como el que avisa no es traidor, ya sabéis que vengo a trabajar. A trabajar y a aprender, pues todos y cada uno de los Académicos pueden enseñarme mucho y yo tengo muchísimo que aprender. Ya sé que en el mundo de hoy no es ya posible saber de todo, lo que no me negarán que es una verdadera lástima. Por eso quiero aprender todo lo que me sea posible. Y habiendo escogido un tema de discurso que hace alusión a las artes y a las ciencias, desgraciadamente tan alejadas desde que no se puede saber de todo, quiero ponerlo, como la propia obra que para la ocasión he escrito, bajo la advocación del gran Leonardo que sí pudo compaginarlas de la manera más completa, variada y genial posible[4]. Ya sé que nunca podré parecerme a él ni de lejos. Ello me da mucha envidia, una envidia sana que es la base de la emulación. Y sin emulación no hay trabajo, aprendizaje ni posiblemente vida. Tampoco sin guía. Y todos los viajes iniciáticos lo tienen y el que me apresto a emprender lo es. Todo un Dante escogió a Virgilio; no era mala compañía. Yo, sin pretender parecerme al Alighieri, también escojo el mío. Y es que antes de acceder a los misterios, el neófito debe ser iniciado pasando las pruebas. Ya que de música se trata, recordemos *La flauta mágica* y abordemos el sendero con el ánimo de un Tamino pero también con la sencillez de un Papageno, pues de la mezcla de ambos nace la sabiduría. Y de eso sabía bastante nuestro paisano don Miguel de Cervantes. Pero antes de dar el primer paso, permítanme, señores Académicos, que les diga una vez más: "Muchas gracias".

[4] Pese a su extraordinaria intuición artística, Leonardo da Vinci dejó también escrito lo siguiente: "No existen conocimientos más elevados o más bajos sino una ciencia única que emana de la experimentación".

Una mentalidad de especialistas, cada vez más dañina y cada vez más periclitada pero constante,[5] se empeña en separar el campo de las artes del campo de las ciencias, hecho del que únicamente perjuicios se derivan para todos. Situación que es relativamente nueva en la cultura occidental y que para su fortuna no conocieron los griegos ni los menospreciados medievales y que se va afianzando a partir del siglo XVIII. Para la música en particular, esta situación es perniciosa pues es quizá el arte que más cercano está de las ciencias y éstas fueron excluidas *de facto* del mundo de la cultura. En realidad, la propia música, y más aún en nuestro país, corre siempre graves riesgos de ser eliminada, o cuando menos olvidada, en ese ámbito. Se da la paradoja de que en un mundo que ha perdido la vieja y útil distinción entre cultura y civilización, y que tiende a considerar cualquier cosa dentro de la cultura,[6] en el mundo de la creación artística la cultura tiende a confundirse únicamente con literatura. Más allá de ello, el concepto de arte parece quedar reservado a las artes plásticas. De esta manera la música acaba por no ser cultura ni arte. Y tampoco es estrictamente ciencia aunque comparta con ella muchas tribulaciones. ¿Qué es entonces la música? No son definiciones lo que le faltan. De manera provisional y a los efectos de que este discurso pueda servir para completarla cuando lo concluya, aventuraré la mía: la música es un punto de encuentro (sonoro) entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico.

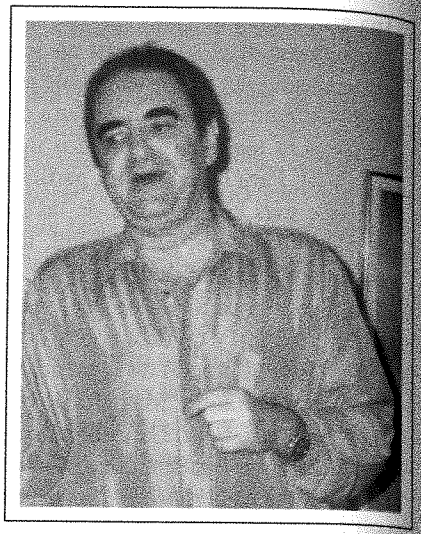
Desde el principio de los tiempos, la aproximación del hombre a la naturaleza y al mundo ha sido un intento de comprenderlo, explicarlo y actuar sobre él. Esto es: tener en cada momento una imagen del mundo. Y no otra cosa es lo que nos ofrece en cada instante cualquier arte o cualquier ciencia. Para ello ha contado el hombre con dos métodos hoy ferozmente enfrentados pero que en otros tiempos tuvieron límites mucho más difusos, hasta el punto de derivar en muchos casos uno del otro. Estos son el pensamiento lógico y el pensamiento mágico. El primero es en realidad el método científico, ya que éste no es sólo, como se tiende a pensar, el método experimental sino que infiere las cosas de sus antecedentes por sus pasos naturales.[7] En cambio, el pensamiento mágico, que hunde sus raíces en otros sectores igualmente profundos y connaturales al hombre, aunque hoy parezcan menos aceptados, necesita un contacto con el mundo de carácter más psicológico o analógico que salta la cade-

[5] "La propia eminencia de un especialista le hace más peligroso" (Alexis Carrel, *El hombre, ese desconocido*).

[6] La auténtica inflación y banalización de la palabra cultura deberá obligar a no muy largo plazo a utilizar un término nuevo para lo que hasta ahora entendíamos por tal. La incorrecta aplicación del término no sólo es un mal uso lingüístico sino que afecta gravemente al hecho de la cultura misma y de los valores que ella sustenta.

[7] El confundir el método científico con el método experimental es un error relativamente moderno que nunca ha sido verdadero pues lo experimental ha coexistido siempre en la ciencia con la especulación teórica. De hecho, incluso un Albert Einstein experimentó muy poco a lo largo de su vida.

na metodológica de las causas y efectos. Es por ello que el arte ha apelado siempre a lo mágico, puesto que no tiene más remedio que contar con la intuición y lo psicológico, que es lo que transcurre por los reinos de lo inefable y que cuenta con algo tan indefinible pero tan imprescindible, por mucho que se haya abusado de ello, como es la inspiración.[8]



Tomás Marco, Madrid, 1994.

La música es, en sus más altas manifestaciones, creación artística. Ello implica previamente que es un medio de expresión y un medio de comunicación. Por consiguiente es también un medio de conocimiento y, como todo conocimiento, ofrece una imagen del mundo. La imagen del mundo que tiene el hombre cambia continuamente y se origina en muchos factores, por lo que no podría decirse, con total honestidad, que sólo la ciencia ofrece la imagen del mundo en cada momento, por más que pueda ser una de las guías principales. Un científico verdadero como era Jung ya nos advirtió sobre los mecanismos inconscientes, colectivos y arquetípicos de nuestra mente. No perdamos de vista que los resultados de la ciencia no sólo cambian en el tiempo sino que, incluso algo que era legítimamente ciencia puede convertirse con el tiempo en mito, como lo pueden demostrar desde el sistema ptolomeico[9] a la alquimia. La ciencia aprende de sus errores y procede tanto por la posibilidad de *falsabilidad* de las teorías como por los cambios de paradigma, pues no voy a ser yo quien va a mediar entre Popper y Kuhn[10]. También procede por la mezcla de la experimentación y la inferencia lógica y deductiva y, mal que les pese a algunos de sus adeptos, opera con un elevado grado de inspiración aunque la llamemos sólo intuición.

[8] En el mismo sentido, la intuición ha jugado un papel decisivo en el campo científico en más de un momento. Incluso se ha pasado del "Dios no juega a los dados" de Einstein al "Dios no sólo juega a los dados sino que a veces los arroja donde no pueden verse" de Stephen Hawkins. Norman Mermin asegura que "el experimento EPR (Einstein-Podolsky-Rosen) está tan cercano a la magia como a cualquier fenómeno físico conocido". Dicho experimento implica que si la mecánica cuántica es completa, los resultados a que conduce son acausales.

[9] Independientemente de su veracidad, el sistema copernicano no sustituyó al ptolomeico porque fuera más cierto sino porque representaba mejor el espíritu de su época.

[10] Con la mirada de un profano las diferencias entre Popper y Kuhn parecen salvables en una síntesis pues son más metodológicas, y sobre todo teóricas, que otra cosa.

Las relaciones entre ciencia y música parecen más evidentes que en otras artes aunque no creo que en ninguna pudieran excluirse. Otro ejemplo de arte y ciencia sería la arquitectura, tan ilustremente representada en esta Academia, aunque no fuera más que por su propia tecnología. Y no olvidemos que en la raíz etimológica, la *techné* griega designaba precisamente al arte.

La base físico-matemática de la música es real, y únicamente se puede perder de vista porque el lenguaje, o la jerga peculiar, de la música no es sino una traducción de los lenguajes físicos y matemáticos a un ámbito particular. Un músico puede creer que no sabe nada de esas ciencias pero las utiliza en su lenguaje armónico, tímbrico y contrapuntístico de cada día. En realidad procede, por usar un símil en boga, como un ordenador al que utilizamos según nuestro lenguaje, pero que opera traduciéndolo al suyo propio que permanece arcano, por lo general, para el usuario, lo que no le impide servirse de él. También el músico cuando usa el complejo lenguaje de la ciencia musical resulta incomprensible para el profano hasta que no existe la traducción sonora de la obra y entonces sólo lo es a través de las sensaciones físicas y su traducción intelectual y sensorial.

En prácticamente todas las culturas hay una correlación mágico-científica entre el nacimiento de las matemáticas, entendidas sobre todo como número, y el de la música. No olvidemos que hasta que se convierte con los griegos en geometría y luego con los árabes en álgebra, la matemática es ante todo número, incluso número mágico. Ya lo decía Isidoro, el santo hispalense: "Quita a las cosas el número y perecerán". El ejemplo más difundido es el del griego Pitágoras, tan estudioso del monocordio como de los números y para quien no había discrepancia entre el científico y el místico que se encarnaban en su persona[11]. Pero podríamos hablar del origen de la música hindú[12] o de la relación mítica entre lo sacro y la matemática en el nacimiento de los *Liu* chinos[13]. Lo cierto es que la visión científica del mundo grecorromano, siempre escindida entre el idealismo platónico y la lógica aristotélica, se corresponde muy exactamente con su visión musical y esa correspondencia no sólo no es extraña sino absolutamente necesaria y repetible en todas las épocas. Veamos, si no, cómo el pensamiento religioso medieval impregna tanto a la ciencia

[11] Según Pitágoras, "el número es el que rige las formas y las ideas y es la causa de los dioses y los demonios".

[12] En el fondo de la cosmología hindú existe una consideración del mundo como unidad vibratoria. En el *Vedanta* el sistema de concordancias musicales se extiende al ritmo de las estaciones, los puntos cardinales y todos los fenómenos naturales e incluso sociales. Incluso en el período más clásico y avanzado, cada *raga* tiene su significación psicológica pero también cosmológica.

[13] El nacimiento de los doce Liu y de sus cinco modos, que dan origen a sesenta tonos, tiene una base matemática muy parecida a la pitagórica y otra mística no lejana de la mentalidad de la música hindú, por muy diferentes que sean sonoramente ambas culturas.

como a la música de su tiempo. No es que les impida progresar, ya que nadie puede negar el valor de la música del medievo ni hoy se cuestiona ya la ciencia de la época, sino que una sociedad teocrática impone sus reglas del juego y si la ciencia no puede circunloquiar a la teología tampoco la música se hace para el placer del oído humano como bien lo demuestra la célebre decretal de Juan XXII[14]. Pero no por citado deja de ser menos cierto el hecho de que en el *Quadrivium* medieval figuraban juntas la música y la matemática. La crisis religiosa del Renacimiento, con la irrupción del humanismo, obedece a un cambio de paradigma que si en la ciencia tiene a Copérnico, Galileo o Kepler[15] como precursores, en la música los tiene igualmente en los maestros de la generación de Monteverdi. Unos y otros sólo preparan un cambio radical que se produce ya en el Barroco con el paradigma newtoniano.

Para los amantes de las analogías resultará muy claro que una construcción tan compleja y ordenada como es la armonía tonal-funcional se corresponde con el paradigma newtoniano y la ley de la gravitación universal. Pero no es tanto una analogía o una consecuencia sino una correspondencia que deriva de una única o primordial imagen del mundo, que no tiene más remedio que aplicarse a todo, sea cosmología o música. Y de esta misma manera el pensamiento no sólo newtoniano sino también el cartesiano están presentes en la música de su momento.

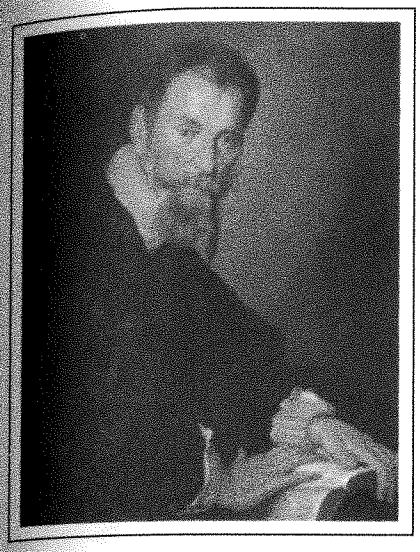
La tecnología y el mecanicismo acaban reflejando el desarrollo de la música instrumental frente al predominio vocal hasta el Renacimiento.[16] Lo cual favorecerá al aspecto de materia abstracta que la música tiene frente a la materia literaria de otras artes. Bach lo atestigua. Lo que no impide que a partir de Kant, que creía tener implantada en su interior la ley moral como si de un *chip* se tratara,[17] y del irracionalismo alemán posterior, la música no inicie otro proceso de contenido literario en el Romanticismo. Romanticismo que no equivale, como corrientemente se cree, a todo el siglo XIX, sino a un período muy estricto y temprano del mismo, pues en una segunda etapa hay una revolución científica e industrial que se reflejará especialmente en la música de un segundo romanticismo o romanticismo burgués y en los propios nacionalismos.

[14] En realidad subraya la función litúrgica de la música y su realidad al servicio del culto divino y no del gusto o elplacer humanos.

[15] El concepto de *Harmonices Mundus* y de la armonía de las esferas propugnado por Kepler no está lejos de la unidad de vibración hindú. También creía en los arquetipos, como lo demuestra su afirmación de que "sin duda los arquetipos de estas figuras existen en la mente de Dios creador y comparten su eternidad".

[16] El compromiso entre necesidad estética y desarrollo tecnológico está ilustrado maravillosamente a lo largo de la historia. Uno de los ejemplos más flagrantes es el del final del Renacimiento, en el que una necesidad estética de expansión de la música instrumental y el desarrollo de las escuelas de constructores de violines se dan la mano. Igual podría ocurrir con el desarrollo del piano de concierto a lo largo del XIX, más concretamente a lo largo de la carrera de Liszt, en el que cambio estético y tecnológico se van entrelazando inextricablemente. Y no digamos nada entre la aparición de una necesidad estética de la música electroacústica y el desarrollo paralelo de la cinta magnética y los generadores artificiales de sonido.

[17] En la *Crítica de la razón práctica* afirma solemnemente lo siguiente: "Dos cosas llenan la mente de respeto y admiración renovados y crecientes: los cielos estrellados que hay por encima de mí y la ley moral que llevo dentro".



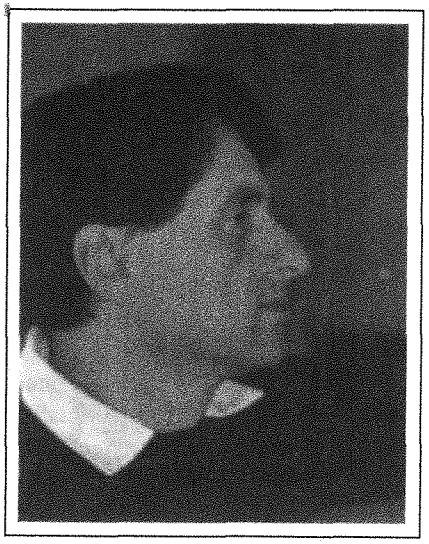
Claudio Monteverdi

Galileo Galilei

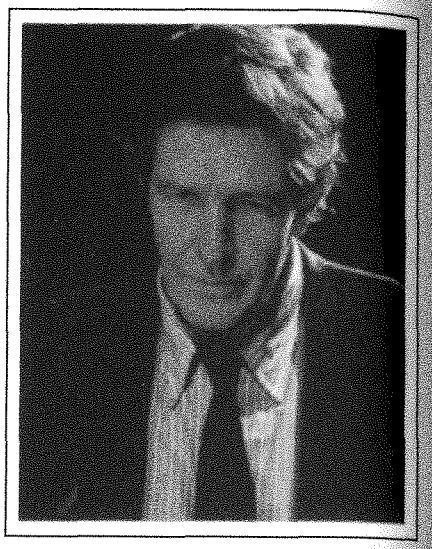
No deja de ser sintomático que al final del siglo XIX, y cada una por su lado, al menos aparentemente, tanto la física como la música creyeran que habían acabado su evolución y sólo les quedaban cuestiones de detalle.[18] En realidad era así contemplado desde sus puntos de vista y resulta imposible incluso desde hoy adivinarles una salida desde aquella concepción. Ambas, sin embargo, se encontraban al borde de verdaderas revoluciones que casi no es necesario mencionar. Y aunque no sea muy útil señalarles correspondencias exactas, el mundo de la relatividad y de la física cuántica sale de una especulación y de una experiencia humana que no es distinta de la que producen la atonalidad, el dodecafonismo o el serialismo. Más tarde, la física subatómica y los *quarks* tienen mucho que ver con el azar *cagiano,*[19]

[18] James Clerk Maxwell llega a decir: "Dentro de pocos años se habrán estimado con mayor o menor precisión todas las constantes físicas importantes, de tal modo que a los hombres de ciencia no les quedará más ocupación que añadir decimales a esas medidas".

[19] Jacques Monod acaba su célebre libro *El azar y la necesidad* de la siguiente, casi apocalíptica, manera: "Se ha roto la antigua alianza: el hombre sabe al fin que está solo en el universo inmenso e



Iannis Xenakis



John Cage

mientras que los procesos estadísticos en la ciencia o el mundo de los ordenadores están relacionados con posiciones estocásticas de raíz *xenakiana*. Por ello no es de extrañar que la nueva física del caos haya atraído a algunos músicos, entre los que me cuento, a un posible y totalmente nuevo replanteamiento de las relaciones entre música y ciencia, incluso sin tener que afectar al concepto de belleza.[20] Pero a la física del caos tendremos que volver más adelante, pues nuestro discurso no tiene más remedio en este momento que abrir un nuevo campo de especulaciones.

Describir la música sólo desde sus correlaciones con la ciencia no es incorrecto pero sí limitado, al menos desde el objetivo que aquí me he propuesto. La música es también un lenguaje expresivo y comunicativo que nace y se dirige a y desde las raíces más profundas del hombre a través de los sentidos, el del oído fundamentalmente, y de la propia mente. Por hacer un guiño al mentor que invoqué para este periplo: "L'arte è cosa mentale". Es quizá por ello que se ha planteado para la música y para todo arte la pregunta de su utilidad, cosa que la ciencia teórica o verdaderamente creativa también ha conocido y que no merece más respuesta que la que Faraday diera a Gladstone[21]. Porque ante la utilidad de los mercachifles o los políticos está la utilidad del hombre en su dignidad como ser humano que también refleja la frase de Eliot.[22]

Por muy paradójico que pudiera parecer, es a través de su posibilidad utilitaria como la música recibe buena parte de sus aportaciones del pensamiento mágico. Poderes curativos, aplicaciones bélicas, incidencias en las ceremonias religiosas, capacidades hipnóticas, usos lúdicos y toda clase de utilidades se le han dado a la música e incluso se le continúan dando hasta nuestros días. Pero además, en su calidad única de música, siempre ha estado conectada con el pensamiento mágico, que comparte con el pensamiento científico una profunda creencia en el orden básico del mundo[23]; es en la metodología y en la manera de obtener conclusiones en lo que difieren. No hay que recurrir al mundo fundamentalmente mágico de las culturas chamánicas. Las más elevadas culturas del planeta tienen en sus orígenes musicales un aspecto místico y mágico que afecta a la manera de producirse la música, a sus reglas y a sus significados. Una y otra vez, en recurrencias temporales, la teoría *degli affetti*, que tanto éxito tiene en el prebarroco, aparece tanto en los significados expresivos de los modos griegos, después de los eclesiásticos, como en la mística de las tonalidades en el sistema armónico tonal-funcional o en la fundamental creencia en los efectos psicológicos de la música que tenían los románticos. Porque, no seamos ingenuos y caigamos en la tentación de pensar que todo eso afecta únicamente a las músicas aplicadas, también lo hace y mucho a la música considerada como una creación pura. Y es que, aunque no nos cansemos de defender los aspectos científicos de la música, la verdad es que la música no se queda sólo en una investigación empírica y lógicamente mensurable. Cierto que cristaliza en una forma sensible, forma que es importantísima porque es a la vez su contenido, ya que la identificación de Lévi-Strauss es aún más perentoria en la música. Y es que esa forma sensible es comunicable y es abstracta: se integra de lleno en el universo de los valores. Y los valores, como ya afirmó un distinguido filósofo de la *Gestalt*, no *son* sino que *valen*. Posiblemente esto es lo que ha irritado tanto a algunos filósofos en relación con la música. Se irritó Platón en su aburrida *República* sin artistas. Se irritaron los enciclopedistas, que la emprendieron con Rameau, y se

indiferente, de donde ha surgido por azar. Ni su deber ni su destino están escritos en ninguna parte. Puede escoger entre el reino o las tinieblas". La idea arranca incluso de tan lejos como Demócrito de Abdera, cuando afirma que "todo lo que existe en el universo es producto del azar y la necesidad", frase que impresionó tanto a Monod como para tomar el título de su libro.

20 En *Icon and Idea*, Herbert Read nos da una hermosa visión del caos y la belleza cuando dice: "La belleza no es el ideal de la humanidad que a menudo pensamos hoy, sino que nació como medida; como reducción del caos de las apariencias a la precisión de los símbolos lineales. Simetría, equilibrio, división armónica, medición del intervalo: eran sus características abstractas".

21 Gladstone, entonces ministro de Hacienda, preguntó a Faraday sobre si la electricidad tenía alguna aplicación práctica. El científico se limitó a contestar: "Un día, señor, podrá usted gravarla con impuestos".

22 Dice Eliot: "Pocas cosas de las que pueden ocurrirle a una nación son tan importantes como crear una nueva forma de verso".

23 "Ciencia y magia tienen en común la fe en el orden como principio de todas las cosas. Difieren en lo que constituye sus raíces" (Sir James Frazer, *La rama dorada*).

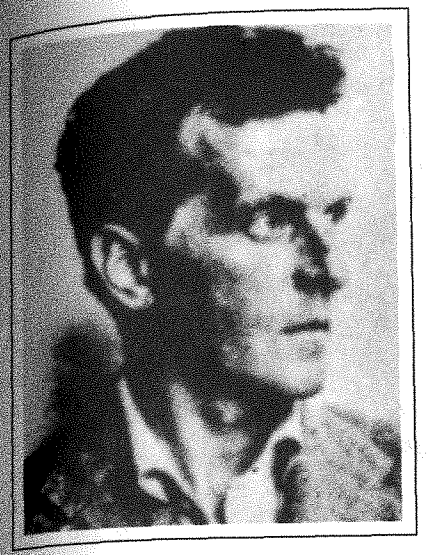
han irritado los marxistas como Lukacs[24] que se esfuerzan en la neta distinción entre la forma y el contenido, algo que saben explicar en la literatura, pero se les escapa por completo en la música. El propio Wittgenstein, que situaba los límites del mundo en los límites del lenguaje, no acababa de comprender que por su naturaleza, el lenguaje de la música es un meta-lenguaje. Ni siquiera basta del todo ser un filósofo músico como Adorno, cuya filosofía de la historia apunta hacia una sociología del arte. Adorno creía que a través de las obras musicales se descubren el tipo de sociedades que las producen. Unos años más tarde, Carl Dalhaus opina exactamente lo contrario, que a través de las sociedades se conocen las obras que producen. Adorno en su *Sociología de la música* no analiza las audiencias por clases sociales sino por comportamientos. Esto es un logro pero lleva a una lógica implacable que no consigue tanto una síntesis como una tautología, ya que las opiniones del autor acaban por ser inverificables[25], como la que liga el bitematismo de la forma sonata beethoveniana con las íntimas contradicciones del capitalismo naciente. Una bella metáfora, sin duda, pero no es científica sino absolutamente mágica como pensamiento, algo que mi viejo maestro don Theodor no hubiera sospechado. Tenía una gran capacidad de reflexión, pero no era ajeno a su propio momento histórico como el *Angelus Novus*[26] de su amigo Walter Benjamin. Por eso se equivocó tan clamorosamente con Stravinski. Y es que una progresión estética sólo se da cuando es refutable, igual que ocurre con la teoría sobre la ciencia de Popper, porque no se puede pensar que una forma por su sola ubicación temporal sea progresiva sobre otra.

Pero volvamos al problema de los valores, insoslayable en cualquier planteamiento estético, que es el principal escollo para un planteamiento exclusivamente científico de la música. ¿Qué es lo que confiere valor a la obra musical más allá de su configuración estructural? Ahí caemos de lleno en el pensamiento mágico, puesto que la diferenciación del valor está precisamente en todo lo exterior a esa configuración estructural que, no obstante, es imprescindible para que tales elementos externos se den. Eso es lo que hace, por citar un ejemplo manido, que una obra de Mozart sea superior a otra de Salieri compuesta de la misma irreprochable manera. Es eso tan absolutamente mágico y acientífico que llamamos talento, o mejor, genio.

[24] György Lukacs ha llegado ha afirmar que "la naturaleza es una categoría social" (en *Historia y conciencia de clases*).

[25] Sólo una mente tan clara como la del matemático Gödel percibe ese fenómeno cuando afirma: "Es imposible demostrar la consistencia de un sistema deductivo usando razonamientos susceptibles de ser representados dentro de ese mismo sistema". Aunque es evidente que Gödel se refiere a un sistema lógico-matemático, creo que el razonamiento es pertinente (y urgente) trasladarlo a las ciencias sociales.

26 El ejemplo del *Angelus Novus* de Benjamin se refiere a la filosofía de la historia y usa como símil un cuadro con ese título de Paul Klee, en el que un ángel mira hacia atrás pero es arrastrado hacia adelante por un fuerte vendaval (el viento de la historia).



Wittgenstein

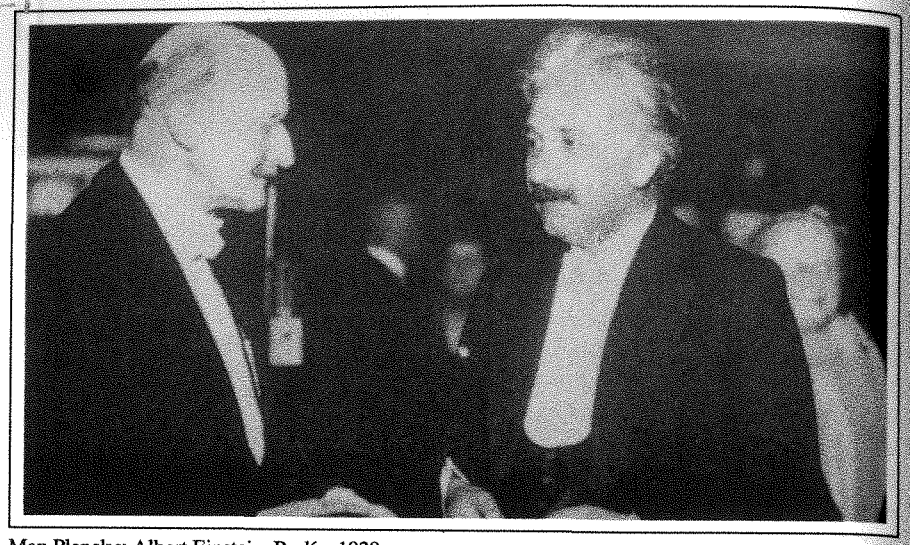
Eliot

Si de algo puede servir mi experiencia personal como compositor, no puedo cuando menos de confesar que por muy estructurada y pensada al milímetro que esté una obra, ella misma va conduciendo al autor hacia puntos en los que antes no había pensado. Componer es un proceso muy consciente pero, al propio tiempo, totalmente intuitivo. Todos los compositores, creo, tenemos la experiencia de que, después de un arduo trabajo, de repente y sin que nos demos cuenta, pues entonces cesa de inmediato, nuestros mejores momentos son aquellos en los que dejamos de componer nosotros, es *ELLO* lo que compone. Y para eso no hace falta recurrir a Dios ni a las Musas sino a las potencias creativas de la mente[27] y la sensibilidad humanas que, hoy por hoy, pertenecen de lleno al pensamiento mágico aunque se cimenten en el pensamiento lógico[28].

Tal vez debiera justificar por qué creo que la música es el arte en que se da con más crudeza el punto de encuentro entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico. Opino que tiene que ver con el hecho de que la música es fundamentalmente tiempo, y el tiempo es precisamente la base de ambos pensamientos. De

[27] Y ello sin necesidad de ser tan drástico como José Manuel Rodríguez Delgado cuando afirma que "la mente surge cuando, por medios naturales, los símbolos dan forma a las neuronas" (*Brain and Mind*).

[28] "Y como la imaginación produce formas de objetos desconocidos, la pluma del poeta los metamorfosea y les asigna una morada etérea y un nombre" (William Shakespeare), *El sueño de una noche de verano*).



Max Planck y Albert Einstein, Berlín, 1929.

todas maneras, y aunque pueda parecer paradójico, es el pensamiento mágico el que antes y con mayor gusto trabajó conscientemente con el tiempo. El pensamiento lógico pareció prescindir de él en las ciencias cuando Aristóteles declaró que "el tiempo es simplemente la medida del movimiento". Concepto que ha llegado casi sin variaciones hasta después de Einstein y hasta que la macrofísica y la microfísica empezaron a volverse locas con la indeterminación, la estadística y hasta los fallos en el sacrosanto principio de causalidad. Hoy, el saber o al menos percibir qué sea el tiempo, se ha convertido en un problema crucial de la ciencia.

Para lo que nos interesa, en el aspecto musical, el tiempo adopta varios aspectos. No es el menos importante el tiempo lineal corrientemente percibido, aunque sea el más claro. Pero hay también el tiempo interno y el externo, el físico y el psicológico, y muy especialmente la percepción del tiempo. Porque musicalmente el tiempo no es sólo instante sino que se configura como forma a través de la memoria humana. Sin la facultad de la memoria, la música no puede existir. No ignoro que hay quien defiende una música como objeto fuera del tiempo[29]. También en sentido contrario, quien tiene un concepto de la música sólo como proceso más o menos aleatorio. Es como el carrolliano *Gato de Chesire* que poseía una sonrisa; a no ser que fuera la sonrisa la que poseyera al gato. Pero el tiempo para mí no es ni una ni

[29] La aspiración de Iannis Xenakis, al menos en los inicios de su carrera, era hacer de la música una estructura fuera del tiempo.

otra cosa sino el medio articulador de la forma, esto es, del espacio sonoro. Llegar a la música como espacio implica partir de la música como tiempo y por consiguiente investigar en los mecanismos de la percepción temporal. Prácticamente es lo que he hecho a lo largo de toda mi producción, eso sí, desde los más variados puntos de vista.

En definitiva, la música o la composición musical no consisten en otra cosa que en pertrecharse lo más ampliamente posible para un viaje hacia el misterio, algunos de cuyos más pálidos tesoros conseguiremos arrancar si hay suerte y tenacidad. Por eso nunca nos cansaremos de repetir que el compositor debe dominar cuanto más mejor la ciencia tanto de la música como en general. Por eso debe cultivar sin desmayo su intuición, su capacidad creativa y su sensibilidad. A estas alturas resulta ocioso y hasta pernicioso hablar de compositores de gran talento y mala formación o de otros muy sabios, pero sin talento. Una y ora cosa son tan complementarias como imprescindibles, y en el caso de que alguna vez tal dicotomía fuera posible, ya no lo es en un mundo que tiene todo menos inocencia. No hay que dar sólo testimonio del mundo, sin duda una noble función de las artes, sino una imagen del mismo.

Vuelvo ahora a la física del caos que ha revolucionado los últimos años de las ciencias llamadas naturales y que creo muy útil para la creación artística que, de hecho, ya la aprovecha, pues algunas de sus consecuencias, como las fractales, se emplean ampliamente en música electroacústica. Y es útil, no sólo porque irrumpe en el apacible mundo de la ciencia clásica, incluyendo a Einstein y Planck en él, como el elefante en la cristalería, sino porque de golpe y porrazo se reencuentra con muchos elementos del pensamiento mágico. Cuando Lorentz nos dice que el aleteo de una mariposa en Hong Kong puede producir dos meses después una tormenta en Nueva York, nos describe uno de los hechos de la ciencia actual con apariencias plenamente mágicas. Y es útil porque nos ofrece una imagen del mundo, lo que, como ya he dicho, es un objetivo, a mi juicio, del arte y por consiguiente de la música. Imagen no necesariamente desordenada, aunque puede que sí de un nuevo orden, ya que caos no equivale a desorden sino a impredectibilidad.

Por poner un ejemplo propio, mi hasta ahora última sinfonía, la sexta, se titula *Imago Mundi* y muy deliberadamente se basa en elementos de la física del caos, desde el concepto de atractor, hasta configuraciones derivadas de la lluvia, las mareas, la lógica de los fluidos, etcétera. Con todas las mutaciones de época y estilo, y por supuesto sin ningún ánimo de comparar cualitativamente, el planteamiento no es distinto del de otra sinfonía sexta, la *Pastoral* de Beethoven, que da una visión de la naturaleza, una imagen del mundo. Lo único que ocurre es que la visión de la naturaleza beethoveniana corresponde a la filosofía, más que a la ciencia de la *Aufklärung*, y la mía a otro concepto de la naturaleza muy distinto, de tal suerte que cam-

Harold Gramatges, Delfín Colomé, Tomás Marco, Mario Lavista, Marlos Nobre, Gustavo Becerra y Ramón Barce. Sentada, la señora Colomé.

bia las formas sensibles resultantes de la misma manera que pasamos de la fenomenología considerada como psicología descriptiva a la fenomenología trascendental para acabar en una fenomenología fenomenológica, valga la tautología, aunque sólo sea porque acaba con la filosofía como reino de las significaciones. Y es que, si ya no es posible un arte que prescinda de la física (¿es que alguna vez lo ha habido?), ya no hay una filosofía que prescinda de la física porque la filosofía *ES* hoy la física[30]. La música no prescinde así del pensamiento científico o lógico como no prescinde del pensamiento mágico: "Buda, padre de los dioses, reside tan cómodamente en los circuitos de un ordenador digital o en el engranaje de un mecanismo de transmisión, como en la cumbre de una montaña o en los pétalos de una flor"[31].

Es ahora como la vieja serpiente Ouroboros, que reposa en el fondo de todas las ciencias y de todas las magias, cuando volvemos al principio de mi discurso, donde aventuraba una definición de la música como un punto de encuentro (sonoro) entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico. Después del periplo iniciático podríamos completar la definición diciendo que la música es un punto de encuentro

[30] El propio Max Born dejó escrito en su *Autobiografía*: "Ahora estoy convencido de que la física teórica es la verdadera filosofía".

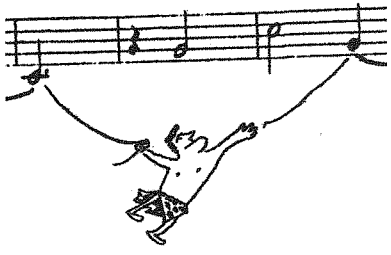
[31] Robert Pirsig, *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*.

(sonoro) entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico capaz de obtener una forma sensible en el tiempo que crea un espacio comunicable como imagen del mundo. Puede parecer complicado, pero no otra cosa son obras como la *Misa del Papa Marcelo*, el *Arte de la fuga*, la *Sonata "Hammerklavier"*, el *Concierto para clave y cinco instrumentos* y *Le marteau sans maître*, amén de todas las demás obras, maestras o fallidas, que los verdaderos compositores han creado. En definitiva, y como en cualquier otro proceso de comunicación, es el receptor el que acaba haciendo suyo el mensaje, se convierte en él. La música realmente sois vosotros mismos. "Vosotros sois la música mientras la música suena". Eliot dixit[32].

Ahora, tras haber recorrido los vericuetos de la iniciación, más cercano a Papageno que a Tamino, debo traspasar el último umbral. Y al igual que el Dante deja la mano de su mentor Virgilio a las puertas de un paraíso al que sólo Beatrice puede conducirle, a mí me toca salir de ese paraíso del que el arte está definitivamente exiliado, como toda obra humana, dejando la mano de Leonardo para tomar por un instante la de Paracelso —otro encuentro mágico-científico— y convenir con él en que "hay otros mundos, pero están en éste".

Muchas gracias.

[32] "But you are the music while the music lasts" (T. S. Eliot, *Four Quartets*).



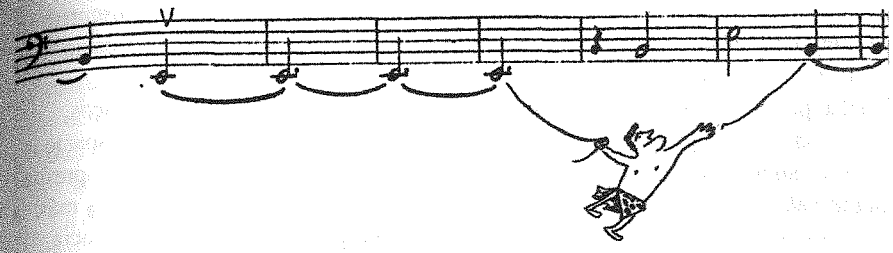
EUSEBIO RUVALCABA

LA MÚSICA

Para Emilio Lluis

Sólo en la música hay niños prodigio.
Como si ése fuera el precio por la
belleza, porque desaparecen pronto.
La música es el río de que hablaba
Heráclito el Obscuro: nadie se baña
dos veces en la misma sinfonía.
También es pasión invicta, lenguaje
de tigres, raciocinio en que priva el
encantamiento. Pero dio todo en cinco
siglos. No tuvo antes ni tendrá
después. Porque es adusta e imprevisible,
ajena a la voluntad del hombre, su
creador. En ese proceso misterioso
que significa la creación, la música
es lo primero, al lado de los insectos,
las estrellas y los ojos. E irrepetible.
No habrá otro Mozart, por la misma razón
que no habrá otro Zeus.

SOBRE *MESTIZO* Y LA PROBLEMÁTICA ESPACIO-SONIDO



CORIÚN AHARONIÁN

El 15 de octubre de 1993 se estrenó en el festival de Donaueschingen, Alemania, mi pieza Mestizo, *para orquesta, encargada en 1992 por la dirección artística de dicho festival. La ejecución estuvo a cargo de la Orquesta de la Radio del Sudoeste Alemán, Baden-Baden, bajo la dirección de Zoltán Peskó. Se me había pedido un artículo para el voluminoso libro-programa del festival, planteando la cuestión espacio/sonido en relación con mi obra. El festival entero giraba en torno al juego de palabras y de conceptos klangRAUM/RAUMklang, traducible como espacio sonoro / sonido espacio, o más linealmente, como sonidoESPACIO/ESPACIOsonido. Quizás a los lectores de* Pauta *les interese mi texto, irremediablemente condenado a quedar escondido en un libro-programa en su versión traducida al alemán. En todo caso, a mí sí me interesa saber cómo se lee ese texto —pensado para oyentes europeos en junio de 1993— aquí, en mi patria grande latinoamericana. Claro que sería mejor acompañar el texto con la audición de la obra descrita en él, pero ocurre que las revistas musicales no suenan. Todavía.*

klangRAUM

Mestizo plantea la relación sonido/espacio de diversas maneras:

1. La orquesta europea es concebida como un ente en el espacio y no —de acuerdo a su propia tradición— como un artefacto frontal macizo.

2. Sus integrantes son tratados como miembros de grupos más pequeños, de comportamiento camerístico, que interactúan entre sí en el tiempo y en el espacio. No es éste el modelo de funcionamiento fabril-industrial que describía Lewis Mumford.

3. El agrupamiento de los instrumentos por conjuntos compactos los obliga a interpenetrarse espacialmente en esa interacción de bloques de corte neto, sin transiciones y sin discursividad.

4. Algunos grupos coinciden o convergen en su tempo, pero otros transcurren en un *tempo* diferente y se oponen como volúmenes coexistentes en un espacio, o se inducen a cambiar unos a otros.

5. La percepción espacial es subrayada por los comportamientos dinámicos.

6. Y sobre todo por la relación entre masa sonora y silencio, es decir espacio sonoro. El silencio no es ausencia de sonido sino un elemento sonoro tan expresivamente válido como la masa que lo delimita o que es delimitada por él. Es más, la obra es concebida *en* el silencio entendido como espacio sonoro por excelencia.

RAUMklang

E intenta reflejar el sonido del espacio en que su creador vive, mi medio ambiente sonoro, mi *soundscape*. Mi mestizo ámbito cultural. En ese sentido:

7. El propio comportamiento de cada grupo instrumental, y su relación implícita con una actitud de nuestros cuerpos, definen un espacio físico por sí mismos.

8. Los grupos se superponen en estratos de gestos sonoros particularizados, lo que genera una dialéctica de espacios de diferente contenido expresivo, mutuamente complementario o mutuamente excluyente.

9. Y esos espacios constituyen al mismo tiempo referencias intencionalmente imprecisas —es decir, falsas citas— de ámbitos geográfico-socio-culturales diferentes.

klangklang

Los grupos de cámara interactuantes son los siguientes:

a. Cuatro wankaras o bombos grandes con chirlera, dos timbales y ocho contrabajos, a los que se suma eventualmente una vaina vegetal.

b. Cuatro cornos agudos, tres trompetas y un trombón usado en registro agudo, que "resuenan", a dos octavas de distancia, en treinta violines, con el apoyo, en algún momento, del piano o de un platillo suspendido tocado con escobillas.

c. Flauta contralto, contrafagot y diez chelos, con dos sonajas largas morosas de tipo *pau-de-chuva* en un pasaje.

d. Clarinete, clarinete bajo y doce violas, con los que dialoga en cierto momento el arpa.

e. Oboe, corno inglés y fagot, a los que se agrega la flauta apoyada por el arpa en armónicos.

f. Dos trombones en registro grave y una tuba bajo.

> La música (de Revueltas) tiene un impacto inmediato y un considerable poder evocativo. Se configura así su lenguaje altisonante, vigoroso, irónico, espontáneo y vital. (...)
>
> Lo que en Revueltas es intuitivo, explosivo e inmediato, en Chávez es elaboración, búsqueda de esencias, conflicto formal y lucha dialéctica. Si aquél es dionisiaco, éste es apolíneo. El resultado musical es un arte a menudo austero, frecuentemente de proporciones monumentales y serena simetría clásica; es polifónico sistemáticamente y aunque su música carezca de la inmediatez de la de Revueltas, quizá tenga mayor profundidad. (...)
>
> La existencia de Chávez y Revueltas es prácticamente un milagro; ambos son originales, ambos son entrañablemente mexicanos. Con su existencia adquiere nuestra música seria, carta de naturalización en el concierto de la cultura occidental contemporánea.
>
> **Eduardo Mata**, 1984

g. Tres saxos: uno contralto, uno tenor y uno barítono.

h. Y un piano solitario.

RAUMRAUM

El grupo *a* reitera una línea melódica de dos alturas que quiere ser severa y austera: un do grave, y un *cluster* microtonal que va del re al mi bemol inmediatos superiores. El grupo *b* hace un cluster-respuesta agudo fa-fa#-la*b*-la, con el sol ausente. El grupo *c* da un único sol en un registro intermedio entre los de *a* y *b*. El grupo *d* pasa, *giocoso*, con una melodía de cuatro alturas (más dos en las "puntas" grave y aguda) y una rítmica de subdivisión ternaria, que se binarizará relativamente luego: la-sol-mi-re# descendente (más si en lo grave y do en lo agudo). El grupo *e* expone un gesto melódico de tres alturas (la más aguda de las cuales es octavada en algún momento): sol#-la# si. El grupo *f* opone un cluster perforado grave: fa-sol*b*-la*b*. El grupo *g* tiene su propio gesto melódico-rítmico de tres alturas siempre octavadas: la-mi*b*-fa. Y el piano solitario *h* hace un solitario golpe en do# en un ámbito de cinco octavas de las que está omitida la central.

klangRAUMklang

En lo estructural, *Mestizo* es por lo tanto una construcción no discursiva de com-

portamientos fijos. Cada instrumento de la orquesta, en complicidad con algunos otros, se mantiene fiel —como vimos— a un mismo comportamiento a lo largo de toda la pieza. Algunos instrumentos se atienden a una sola y misma altura, otros a un único gesto sonoro. Los dos de registro extenso —piano y arpa— comparten dos gestos. La obra es pues el resultado de la estructuración, en el tiempo, de varios estratos que interactúan entre sí. Algunos gestos sonoros parecen citas pero no lo son en realidad. Lo que se cita es el gesto, no el texto. Se trata de algunas de las referencias del mundo auditivo que me ha rodeado en mi mestizo paisaje sonoro latinoamericano. Y también, por qué no —alguna guiñada afectuosa al sedimento de lo también mestizo de la música de mis ancestros armenios. La intención de austeridad, de economía de medios, el gusto por lo reiterativo (que no mecánicamente repetitivo), la sucesión de bloques formales, el silencio como elemento sonoro, el gusto por lo pequeño, los contrastes, tampoco son novedad. Ni en mi música, ni en la de otros compositores, latinoamericanos o de otras latitudes. No es capricho, sino necesidad expresiva. Porque la música debe continuar siendo, ante todo, comunicación de contenidos expresivos.

Cuando me enfrento por primera vez a una obra comienzo por hacer un análisis lo más profundo posible de la partitura, así como del estilo de la época en que la obra fue escrita. Considero que es necesario conocer además el contexto cultural en el que está inscrita la obra para poder llevar a cabo una buena interpretación. Quizás es más difícil mientras más remoto sea el compositor, ya que la escritura musical responde a otro tipo de convenciones, y en muchos casos está menos acabada. Si tomamos por ejemplo un manuscrito de Bach, nos damos cuenta de que hay pocos o ningunos signos de articulación, hay que empezar entonces por elaborar una edición viable de esa obra para su ejecución (...)

Hay áreas sumamente peligrosas y nebulosas; por ejemplo, la elección de los instrumentos, que te plantea dudas y serias disyuntivas. En tiempos de Bach, los cornos naturales por lógica tenían notas desafinadas, y esto naturalmente condiciona colores instrumentales específicos. En los cornos cromáticos actuales este problema no existe, y es posible entonces tocar un Bach *perfectamente bien afinado*, con el consecuente cambio en el color de la orquesta. No estoy sugiriendo que hoy en día usen cornos naturales para tocar a Bach, simplemente me planteo la disyuntiva.

Eduardo Mata, 1982

RAUMklangRAUM

Las Américas son por definición un continente mestizo. Mestizo étnicamente y sobre todo mestizo culturalmente. Mi composición intenta ser una celebración más de esa condición, subrayada en mi parte del continente, la parte siempre sometida desde hace quinientos años, la parte siempre despojada desde hace quinientos años. Mi América, Nuestra América, América Latina.

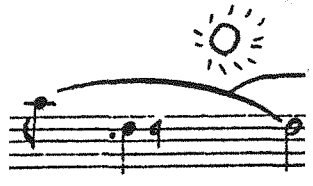
Y mi intento de celebración quiere tener un doble significado en estos tiempos que nos han tocado vivir. Quiero, celebrando lo mestizo, protestar contra el etnocentrismo y contra todas sus variantes más degradadas: el chovinismo, la intolerancia hacia "los otros", el racismo, el genocidio. Quiero gritar a quienes no lo saben todavía, que nadie en el mundo, en realidad, es no-mestizo. Que, antropológicamente hablando, el concepto de pureza es incompatible con el concepto de ser humano y, por ende, de sociedad.

Una composición musical es obviamente un marco muy reducido para decir todo eso. Pero se trata de una de mis verdades esenciales, de las verdades que, de tan urgentes, empujan por asomarse en lo que produzco como músico. Soy hijo de armenios que descienden de armenios desde tiempos inmemoriales. Y soy latinoamericano por nacimiento y por opción. Por eso es que tengo necesidad de denunciar la ilusión de pureza étnica y cultural, y de celebrar, entonces, la fascinante condición de mestizo. Una composición musical refleja las necesidades expresivas de su hacedor.

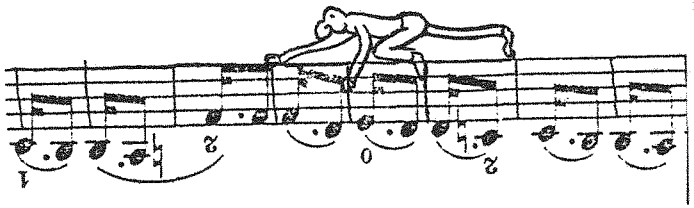
coda

Para mí la música empieza y termina en la música. Lo demás es especulación. Este texto que he escrito lo es.

Todo ello no explica la obra. Ni puede defenderla en caso de que no sea buena música.



GIOVANNI Y SU MUJER



TOMMASO LANDOLFI

Traducción del italiano de Ernesto Hernández Busto

Intentemos primero ponernos de acuerdo sobre el concepto de desafinación (vocal, para simplificar el discurso, puesto que todavía podría ensayarse para todos los otros tipos de desafinación). Desafinado no es, según se interpreta comúnmente, aquel que reproduce, canta, silba, o gañe, de manera inexacta, un aria o cualquier otra secuencia, distanciándose, poco más o menos, del texto original: a éste se le podría imputar, al máximo, una falta de memoria musical. Ni tampoco lo es, me atrevería a decir, aquel que en una tal representación falaz ofende las normas que, por tradición y consenso general, regulan las relaciones entre los sonidos o los grupos de sonidos: por demás, a éste bien podría consolarlo la música más reciente. Desafinado sería, propiamente hablando, aquel que cada vez que repita, pongamos un aria, la repita siempre diferente, ofenda siempre las normas preestablecidas y nunca (sino en un caso inaudito) se atenga al texto original, bien entendido, cuando de ello no tenga conciencia y, por el contrario, esté cada vez firmemente convencido de reproducir el texto exacto. La cualidad de desafinar consistiría, en esencia, justo en la imposibilidad de referirse a un texto, de establecer un punto firme en el mar magno y agitado de los sonidos.

Esta premisa era necesaria para la exposición del siguiente caso, único, creo yo, en la historia del comercio entre los hombres. Había un fulano (lo llamaré Giovanni) que se desvivía, según dicen, si no por la música, por la lírica en particular, o por la mélica, o como quiera llamársela. Algunos pretendían que estaba dotado de una voz singularmente melodiosa, incluso robusta, y a la que, según él mismo, consagraba casi todo su tiempo. Pretendían, repito, puesto que Giovanni, rico y totalmente independiente, no se preocupaba para nada de hacer carrera pública, ni tampoco de participar a alguno sus preciadas dotes, y ninguno, en conclusión, siquiera sus amigos, lo había oído cantar nunca. Cada uno, en compensación, lo había escuchado discutir doctamente en los teatros líricos sobre la capacidad de tal o cual cantante, ya fuera a favor de tal o cual nota, y de como había sido entonada.

(Publicado por primera vez en el semanario *Il Mondo,* octubre de 1951. Recogido en *Ombre,* Adelphi, Milán, 1994.)

Poco a poco llegamos a estrechar nuestra amistad y así un buen día, él, rindiéndose a mis reiterados ruegos, se decidió a concederme una audición en su casa, donde yo nunca había estado.

Una vez allí, comprendí de inmediato la razón de su constante reserva, como la comprenderá enseguida el lector. Giovanni tenía una mujer, a la que entonces vi, de gran belleza y suavidad, y de él, según parecía, muy devota; rubia y muy joven, más bien una muchacha, de familia, sin duda, tan noble como la suya. Una vez dispuesto que estuviésemos en la sala con los instrumentos de cola, él me dio a escoger entre numerosos romances, todos de melodramas bien conocidos, aquellos, quizá, en los que se sentía mejor preparado. Escogí entonces algunos de los que mejor conocía, para así poder apreciar mejor su arte, y entonaron, cantando Giovanni y acompañándolo la mujer.

Y ahí quedé petrificado, incapaz al principio de creerle a mis propios oídos, los cuales, en aquel exordio (el popular recitativo de *Aída* que comienza con "Se aquel guerriero io fossi...") no reconocían una sola nota ni percibían un solo compás derecho. Entiéndaseme bien: no se trataba de esa común desafinación del cuarto de tono al medio, a la cual, entre cantantes, diletantes y alumnos, nos hemos más o menos acostumbrado. Esto era un verdadero barullo de sonidos, caprichosamente revueltos, que no sólo, digo, no tenían relación alguna con el texto, sino siquiera entre ellos mismos.

No podía, por tanto, suponer que la memoria me fallase, y, por demás, el acompañamiento estaba allí por algo. Lo único que podía hacer era esperar que mi amigo prosiguiese su personal contrapunto y estableciera, por ventura, una relación constante entre las notas del texto y las que él emitía. ¡Ay de mí!, no tardé en advertir, por el contrario, que a una nota del texto correspondía, cada vez, una distinta en el canto. Y llamarlas notas es ya demasiado: eran algo mediocre o sofisticado que no se encontraba en la naturaleza, es decir, en el teclado. Si, por último, hubiese querido juzgar aquellos alaridos como algo absolutamente independiente del texto, o sea, como una composición o improvisación originales, me hubiera desengañado enseguida por un cierto retomar de la —llamémosla así— melodía, pues de aquellos labios, graciosamente entreabiertos y casi sonrientes, salían sonidos nuevos y flamantes. ¡Y pensar que la voz de Giovanni, por sí sola, habría sido todo lo contrario de amarga o melosa! Sin embargo, tan mal utilizada, tenía por fuerza que resultar sin gracia.

Geraldine Farrar as Zaza. Caricatura de Caruso

Luego de este primer fragmento, Giovanni me preguntó distraídamente mi opinión, y antes de que pudiese responderle entonó otro, luego un tercero, un cuarto... Yo todavía debía ocuparme por no dejar que se transparentase nada de mis impresiones, ya que él, mientras cantaba, me miraba seguido.

Finalmente, para coronar dignamente su hospitalaria cortesía, pidió a su mujer ejecutar algún *duetto,* entiéndase lo relativo "a dos", y ella lo contentó de buena gana. Y he aquí que una nueva, inesperada sorpresa, me esperaba; más bien, la única sorpresa verdadera de la noche.

En efecto, no es ninguna maravilla, e incluso, resulta del todo natural que un desafinado, carente de control, no sepa que lo es. Maravilloso es, por el contrario, esto que sigue.

Diré que durante toda la exhibición precedente yo había espiado asiduamente el rostro de la joven esposa, dedicándome a estudiar qué cosa pensaba ella de este asunto, sin poder penetrar más allá de una cierta expresión embelesada con la cual miraba a su consorte, y que no parecía implicar una opinión precisa. Me di cuenta a la primera nota, apenas abrió la boca para cantar, que ella era tan desafinada como él; y esto no basta sino que (y esta es la cosa maravillosa) era desafinada precisa e idénticamente, de la misma manera, en su dirección, según su estro, en su modalidad tan mutable, momentánea... que aún no sé cómo decir.

Si hubiese necesitado de pruebas, me habría abastecido del incontrovertible primer dúo y luego, de los otros que lo siguieron. Y bien, quien quiera remitirse a la premisa que he puesto al comienzo de este escrito, entenderá fácilmente que dos desafinados no pueden, por definición, estar de acuerdo en el canto, sino en una sola nota cada vez, y por mera casualidad. Por el contrario, aquellos dos coincidían exactamente en todas y cada una de las notas, y, cosa nunca vista, con tan conmovedor acorde en la desafinación hilaban los fragmentos enteros, que yo, asombrado, atónito, abatido, me dejaba, casi de buen grado, lastimar el buen oído, abandonándome, en tanto, a filosóficas reflexiones entre amargas y reconfortantes.

Imagino la objeción que podrá planteárseme: ¿no sería acaso que la mujer, aunque estaba consciente de como iban las cosas, por exceso de devoción y para no causar un dolor a su marido, evitaba desilusionarlo, esforzándose así en seguirlo y demostrando con ello un oído particularmente fino? Pero, dejando a un lado mi presencia, que bien podía destruir semejante plan, ¿quién, aun el cantante más experimentado, habría logrado reproducir aquellos sonidos emitidos por Giovanni, de los cuales ya he dicho que no tenían ninguna relación con las notas universalmente conocidas, variando y desvariando continuamente durante la emisión misma? Además, no eran equívocas la seriedad y la gravedad con las cuales ella atendía a su necesidad.

Pero llegó, finalmente, cuando ya todo había terminado, el momento del juicio, y esta vez Giovanni me plantó los ojos en la cara para que tirase fuera lo que tenía en

el cuerpo. Agitándome, casi sobre un lecho de espinas, no sé cómo ni con cuál corazón, pronuncié los cumplidos de uso, y me retiré lo más rápido posible de aquella casa. Mis bellas frases no fueron suficientes para que él se engañase, ya que después poco faltó para que me negara el saludo, demostrando con ello no haber sido rozado por ninguna duda sobre la excelencia del propio arte; hasta que, como dicen, nos perdimos completamente de vista.

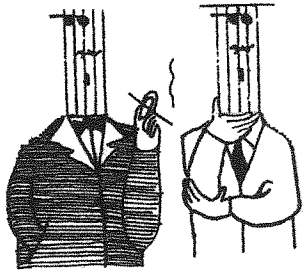
Aquel día, mientras regresaba, iba rumiando sobre los oscuros diseños de la madrastra Naturaleza, la cual a uno infunde una pasión vivaz por las cosas que no puede hacer, al otro lo desenamora de aquello que haría muy bien, y así por el estilo. Benigna, sin embargo, devuelve con una mano lo que ha quitado con la otra (aunque entonces se comprenda por qué lo ha quitado antes). En verdad, ¿no eran aquellos dos completamente felices? De su incapacidad, tan separados como estaban del mundo, no tenían siquiera la sospecha, y podían, con puro júbilo y lejos de las amenazas, abandonarse a su pasión, tan cierto es que nuestras cualidades reales no entran para nada en la composición de nuestra existencia. Y aquella misma incapacidad conjunta aún estaba por demostrar que fuese tan absoluta. Por todo lo cual, concluía yo, ellos, en definitiva, no habían sido ofendidos sino abiertamente favorecidos por el destino, con el cual, entonces, me reconcilié momentáneamente.

Si a estos hilos mentales les faltaba una punta, ésta me ha venido a la mano recientemente, cuando ya había, puede decirse, perdido la memoria de Giovanni y de todo cuanto le concernía. He sabido que su joven mujer ha muerto de improviso: le ha estallado una vena del pecho mientras cantaba. Así Giovanni, a su vez, ha sido lanzado a una tétrica infelicidad. Y a nosotros, en espera de revisar aquellos lejanos razonamientos, no nos queda sino adoptar la explicación del poeta: Giovanni bien puede decir de sí mismo y de su Annabel Lee: "...Pero nosotros nos amábamos con un amor más grande que el amor, con un amor que los alados serafines del cielo nos envidiaban. Y esta fue la razón por la cual un viento sopló desde una nube, llevándose a mi bella Annabel Lee".

Esperemos, al menos, que él pueda encontrar aquel consuelo, para algunos suficiente, de un más allá en la poesía.

ESTRATEGIAS EN LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA

(Primera de tres partes)



JAVIER ÁLVAREZ

Traducción de Juan Arturo Brennan

Introducción

La palabra escrita puede explicarse por sí misma. Pero en el caso de la música, la intención de la palabra escrita es claramente la de ligar la música del mundo objetivo (la sala de conciertos, por ejemplo) con la música del más subjetivo de los espacios: la mente. Y sin embargo, las imágenes sonoras aparecen solamente cuando el sonido es escuchado; existen porque son escuchadas. La música no tiene más existencia que aquella que se da a través de nuestros oídos. Siempre es escuchada en contextos sucesivos; primero, por el compositor en el aislamiento de su estudio, después por los intérpretes que la ensayan y la ejecutan y, finalmente, por el público que escucha la obra. Así pues, estos oyentes (cada uno a su manera) crean su propia música a partir de una proposición sonora inicial. Como cualquier otro miembro del público, el que escribe sobre música añade a ello sus propios conceptos, cultura, recuerdos, miedos, opiniones, sentido del humor, etcétera. Pero si la música sólo existe realmente cuando es escuchada, ¿podrá ser objetivo al escribir sobre ella una vez que la experiencia ha pasado?

Para el compositor o compositora que escribe sobre su música, el peligro de oscurecer sin intención y hacer confusa la música en el proceso de crítica y explicación es considerable. Porque siempre que el compositor escucha música, está consciente de sí mismo como oyente: al reflexionar sobre la música, refleja la música. Para el compositor, escribir es como dar cauce de nuevo a sus especulaciones poiéticas, con la complicación de que en su caso el artista, el crítico y el juez se convierten en una y la misma persona. Los argumentos simplistas y los juicios artísti-

cos petulantes son comunes, y pueden volverse peligrosos porque tienen el potencial de deformar el atractivo de una obra o crear falsas expectativas sobre lo que en realidad pueden no ser más que ideas prescindibles. Tales alternativas son aterradoras en el compositor que se vuelve escritor. La experiencia nos recuerda que el crítico ideal es aquel que se mantiene a medio camino entre el compositor y el oyente. ¿Es posible, entonces, separar la experiencia de la composición de la experiencia de escuchar la música?

Una alternativa más favorable se encuentra no en escribir sobre música, sino en la experiencia de componerla. En el caso de las obras que me propongo discutir en la segunda parte de este artículo, esto es quizá más apropiado dadas las condiciones especiales en que fueron compuestas, es decir, en el ámbito de un estudio electroacústico. Baste decir aquí que muchas de las explicaciones y ejemplos son aproximaciones escritas a aspectos que sólo pueden adquirir su real sentido al ser escuchados. La palabra en la página, después de todo, nos dice cómo son creados los sonidos, pero no nos dice qué son al existir. Este enfoque puede hacer que la escritura se vuelva demasiado abstracta en ciertas ocasiones, fragmentaria en otras o simplemente no del todo fluida. Puede, sin embargo, motivar al lector a leer entre líneas y colocar el énfasis de su valoración final en la concepción, origen, intención y ser sonoro de la música.

En suma: la primera parte de este artículo presentará el concepto de estrategia composicional y discutirá los problemas que rodean al concepto de ritmo, que es la base de algunas de mis propias estrategias en la composición de las obras discutidas más adelante. En consecuencia, la segunda parte enfocará en detalle algunas de mis obras recientes para instrumentos solos y sonidos electroacústicos[1]. Finalmente, en la tercera parte de este artículo discutiré los problemas e implicaciones generales de las estrategias composicionales mismas, y en particular su contexto en relación con la composición de música electroacústica y la composición en general.

Estrategias: cuestiones de método y concepción

Creo que la naturaleza del método de trabajo —el comportamiento musical del compositor— determina en buena medida cómo articula las grandes estructuras y la forma musical. El método, una forma de hacer, responde a las estrategias elegidas por el compositor para lograr una meta imaginaria. Por ello, discutir el proceso de estructuración en la composición es virtualmente imposible sin la referencia constante a la interacción entre la imaginación del compositor y su raciocinio en relación con el oyente; su metodología y su percepción, su material y su lenguaje, sus ideas preconcebidas y sus proyecciones.

Como lo sugerí antes, las estrategias composicionales tal y como son analizadas

Javier Álvarez.

por el propio compositor tienden a inclinar esta exploración en dirección del compositor como practicante. En la música electroacústica, puesto que el compositor está involucrado directamente con materia prima sonora, el experimentar con el sonido se convierte en norma para inventar y establecer estrategias: hacia dónde ir o cómo articular estructuras cuyas cualidades y relaciones pueda diferenciar y categorizar. Además de la implicación poiética de decisiones basadas en la percepción, hay otras imágenes y experiencias externas que influyen al compositor y por ello constituyen importantes puntos estratégicos a considerar.

Siempre me han fascinado el movimiento y sus imágenes; cómo baila la gente, cómo vuelan los insectos, como se proyectan las sombras, etcétera. En la práctica esto ha sido el punto de partida de muchas de mis exploraciones musicales. Como compositor, durante mucho tiempo he estado interesado en influir directamente en la conciencia de mi oyente ideal sobre el movimiento musical. A través de la experiencia práctica como músico ejecutante, he encontrado que el ritmo es de capital importancia para imprimir el sentido de movimiento y progresión temporal a que incitan mis propias composiciones y el disfrute de la música. Esto ha provocado una influencia significativa sobre mi actitud hacia el diseño formal en el sentido de que con frecuencia la organización de la estructura se ha desarrollado a partir de la articulación de una idea rítmica inicial. A través de esto he intentado sobre todo

En Webern he encontrado un modelo y un guía seguro. De los tres de Viena es Webern el que más y mejor se proyecta hacia el futuro, el que preconiza el advenimiento de la música electrónica gracias al perfeccionamiento de una técnica que paulatinamente circunscribe la música a un mínimo de posibilidades.

Mata (a Juan Vicente Melo, 1962)

crear obras que no pueden ser caracterizadas como contemplativas o de auto-referencia, sino más bien como obras que comunican una percepción de cosas en movimiento, del tiempo que pasa, de "cosas en otra parte". Esta ha sido la meta en varias de mis obras recientes. Las estrategias y los procedimientos han variado de acuerdo al material sonoro disponible mientras que, en cierta forma, el método ha reflejado preocupaciones de algún modo similares: forma, gesto, altura, timbre, dinámica, han sido entendidos, por decirlo así, "rítmicamente", como elementos al servicio de una intención formal deliberada. Para clarificar este método y antes de discutir mis obras, empezaré por exponer un marco conceptual general que está en el cimiento de esta estrategia.

En pro del ritmo

El análisis y la descripción de la forma en el arte occidental han estado frecuentemente arraigados en la oposición entre lo cuantificable y lo cualitativo. Conceptos como la simetría, el balance y la proporción han dominado las discusiones sobre fenómenos tales como color, textura, movimiento y tiempo. En muchas formas, el raciocinio musical de Occidente ha heredado esta dicotomía, incorporándola a su marco conceptual y composicional. Un claro ejemplo puede encontrarse *par excellence* en la notación y en la supremacía que se otorga a la partitura musical. Trevor Wishart ha señalado que la notación musical nos permite lidiar sólo con aquellas cualidades que pueden ser expresadas cuantitativamente (Wishart, 1985). De hecho, la advocación notacional de buena parte de la música occidental ha alimentado una conceptualización bidimensional de las relaciones jerárquicas. Esto a su vez ha requerido una reducción conceptual de otras fuerzas, no cuantificables, como la dinámica, el timbre o el tiempo, a aquello que Pierre Boulez denomina fuerzas "secundarias", que sirven de soporte a la altura y la duración.[2]

Si dejamos a un lado los beneficios y las carencias históricas de la notación misma, uno de los problemas de este reduccionismo ha sido asumir que la manipulación de parámetros musicales separados puede promover métodos composicionales y/o analíticos exitosos sin referencia a lo que ocurre en el proceso de la percepción. Importantes experiencias de la última década en psicoacústica han demostrado que la separación de parámetros puede ser útil en niveles básicos de descripción, pero que las fronteras paramétricas en el fenómeno sonoro están mucho más entretejidas de lo que puede percibirse a través de la prescripción notacional. Se ha demostrado, además, que la evolución de estas fronteras no es tan clara en el proceso perceptual como parece proponerlo el argumento de Boulez[3]. Como lo señala Jonathan D. Kramer, "no hay eventos aislados, ni parámetros independientes ni procesos únicos... Un análisis apropiadamente humano debe considerar las partes aisladas (de la música y de las personas) como contribuyentes metafóricos, no literales, a la unidad continuada de la experiencia musical" (Kramer, 1988: p. 322).

Sabemos ahora que al interior de un pasaje musical el timbre, la altura, el ritmo, la dinámica, el movimiento, la textura, etcétera, contribuyen mutuamente en el tiempo en complejas formas interdependientes, multidireccionales, cualitativas, cuantitativas y contextuales.

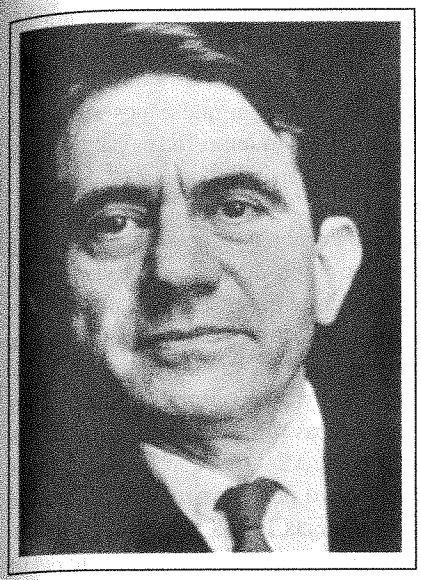
De un modo general, los puntos de vista sobre la interacción de las fuerzas musicales surgidos del post-serialismo han sido suplantados por las enseñanzas de la grabación de sonido y la tecnología de las computadoras. La síntesis por computadora ha permitido mejores formas de describir y entender cómo interactúan las dimensiones musicales y cómo, por ejemplo, los aspectos del timbre juegan un papel crucial en la aprehensión del significado en el habla y en la estructuración de la forma en el sonido y en la música. Por ejemplo, permitir a los compositores analizar y crear corrientes de timbre únicas, cuyas características pueden ser cambiadas con precisión a través de períodos de tiempo más largos de lo que es posible en la música instrumental, la tecnología ha ayudado a superar el ideal de Helmholtz sobre la "estabilidad" tímbrica de los instrumentos convencionales, dejando atrás los paradigmas estéticos representados por ellos. Así, además de los progresos composicionales, ahora estamos en general mejor equipados para describir muchas cualidades sonoras en relación con experiencias sensoriales reales. Así, por ejemplo, hablamos de "grano" tanto en el sentido táctil, o de "densidad", como en el acto de levantar un peso, etcétera. La relevancia de tales metáforas consiste en que han ayudado a conferir un valor concreto a nuestra percepción de propiedades del sonido y de la música que no son notacionalmente cuantificables, pero estéticamente significativos.

El mayor problema con que se enfrenta el compositor mexicano es el de la carencia de técnica. Chávez, Ginastera y Castro son figuras esporádicas, brotes aislados. Los demás padecen la falta de tradición.

Eduardo Mata (a Juan Vicente Melo, 1962)

A pesar de abundante trabajo experimental, tecnológico y teórico, siento que hay problemas que persisten tanto respecto a la descripción como a la organización de las cualidades temporales y de lo que se entiende por ritmo. Uno de los problemas es que al hablar del tiempo en la composición musical sin referirnos a las normas de la partitura musical, estamos involucrados con un territorio más abstracto, y las metáforas tomadas del ámbito de las sensaciones son insuficientes para describirlo. Algunas propuestas significativas en el pensamiento musical contemporáneo se apartan de la idea de que debemos aproximarnos al tiempo en términos de otras experiencias, actos o sucesiones de eventos más generales. El compositor francés François Delalande, por ejemplo, ha sugerido recientemente que para poder sacarle la vuelta a la "abstraccionalidad" del tiempo, debemos preocuparnos sólo por la organización de los eventos sonoros que ocurren en su interior. Delalande añade que este enfoque global puede ser un modo más práctico de conceptualizar el tiempo (Delalande, 1992). Sin embargo, en este nivel de descripción, el tiempo en sí mismo deja de ser el centro de atención; más bien existen duraciones concretas de los eventos, sonidos o experiencias que están inscritos en el tiempo. En términos similares, ahora desde el punto de vista de la *audición reducida*[4], el enfoque schaefferiano se concentra en los eventos mismos (los objetos sonoros) sugiriendo una clasificación temporal de acuerdo a, entre otros criterios fenomenológicos, los tres tipos de duración (del objeto sonoro): corta, media y larga.[5]

Una discusión detallada de las implicaciones totales del enfoque de Schaeffer rebasa la intención y el ámbito de este escrito. Sin embargo, es relevante para esta discusión notar que mientras esta clasificación abstraída de la "objetividad" de los sonidos ha abierto posibilidades analíticas y composicionales de largo alcance, el esquema duracional resultante no es enteramente consistente. Por ejemplo, las impulsiones y los sonidos largos no encajan del todo bien en la propia concepción de Schaeffer sobre el objeto sonoro como una unidad morfológica[6]. Esto es porque, por definición, un objeto sonoro debe corresponder a una escala de percepción temporal "manejable", una escala que permita una cierta aprehensión y maniobrabilidad de su forma. (Así como no podemos describir con comodidad una partícula atómica o un edificio como objetos, tampoco podemos describir convenientemente las impulsiones o los sonidos largos como objetos sonoros.) Esto puede quedar más claro respecto a las duraciones largas. Un sonido largo es percibido necesariamente por etapas. Aún cuando la fuente del sonido no es abstraída, si el oyente ha de percibir una forma en ese sonido, será necesario recordar cuál era su estado inicial y compararlo con su estado actual, reconstituyendo —por comparación de instantes sucesivos— lo que es su forma general. Este es un proceso muy elaborado y musicalmente consume mucho tiempo. Por ello, el segundo tipo de sonido —el de duración media— es el que parece más consistente con la concepción del objeto sonoro. Para estos sonidos, Schaeffer hablaba de "objetos formados", esto es, sonidos que se perciben como si tuvieran una forma completa. En el plano perceptual, aún podemos recordar el principio mientras comenzamos a escuchar el final, de modo que somos capaces de percibir la evolución temporal completa del sonido. Sin embargo, lo que me interesa de estos sonidos es que por le hecho de tener una duración dentro del rango de la memoria a corto plazo, tienden a presentar en sí mismos implicaciones rítmicas y temporales más inmediatas, y probablemente mejor definidas, que los sonidos cortos o largos.



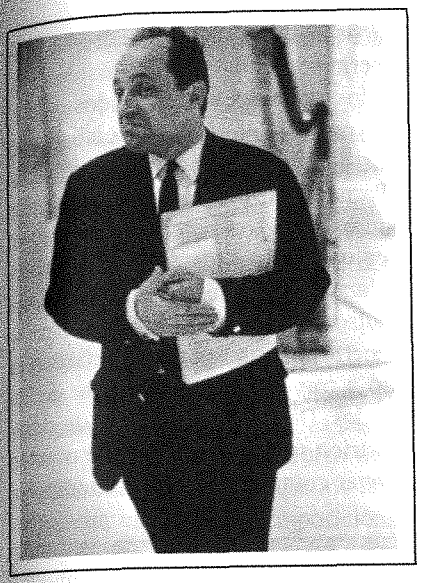
Pierre Schaeffer.

Fuera de la perspectiva de la *audición reducida*, sin embargo, no es realmente práctico el describir los sonidos solamente en términos de duración porque, sin una referencia concreta a las características gestuales del sonido en cuestión, la duración se convierte en una categoría perceptual demasiado vaga. Si es una cualidad psicotemporal la que el compositor desea lograr, entonces necesita comunicar más que una simple sensación de la continuidad del sonido. Esto es porque como oyentes sólo podemos enfrentar este problema por reconstitución comparativa, es decir, aproximando la duración de un sonido a lapsos de tiempo precedentes y sucesivos. Más allá de cierto umbral temporal (posiblemente 5 ó 6 segundos), y más aún si el sonido no tiene características plenamente definitorias, su duración se vuelve inevitablemente ambigua en términos de "preñez" funcional. Claro, esto no implica que corrientes sonoras largas y homogéneas, por ejemplo, no tengan interés o potencial musical, pero en mi experiencia su efectividad estructural está tan íntimamente ligada al contexto, que depende mayormente de una habilidad perceptual y de una atención excepcionales por parte del oyente. Así, yo concluiría que en general los sonidos de larga duración, si bien permiten que el oyente aprehenda demarcaciones globales temporales, en ocasiones no son suficientemente fuertes para definir relaciones formales precisas a menos de que sus elementos gestuales internos sean lo bastante memorables como para funcionar como contexto temporal para cada uno de los demás elementos o para otros sonidos[7]. En lo que se refiere a las impulsiones, las implicaciones temporales —ciertamente al ser escuchadas aisladamente—

son enteramente dependientes del contexto. Sin embargo, como su estructura espectral es fusionada, las impulsiones y muchos otros sonidos cortos escuchados en sucesión son susceptibles de ser categorizados por el oyente más por su colocación en el tiempo que por sus cualidades tímbricas. Así, a las impulsiones sucesivas puede asignárseles una función como parte de un ordenamiento formal mayor con más facilidad que a corrientes sonoras o sonidos largos aislados.

El ritmo puede constituir un enfoque renovador hacia estas cambiantes cuestiones de estructuración temporal y puede ayudar a circunnavegar las insuficiencias de una categorización pre-composicional como tiempo-duración. Naturalmente, para clarificar por qué y cómo esto puede ser útil en el ámbito de la música electroacústica, debemos liberar al concepto familiar de "ritmo" de sus ataduras a la técnica instrumental tradicional, a la armonía tonal o a la manipulación de duraciones aditivas en la partitura musical convencional. Tal y como ocurre con la síntesis sonora, las computadoras nos permiten crear estructuras rítmicas únicas y asombrosas y establecer relaciones extraordinarias entre ellas. Mientras que los ejecutantes pueden hallar difícil interpretar tales estructuras salvo por aproximación (como al ejecutar partituras de gran complejidad), las complejas líneas rítmicas no-instrumentales producidas por computadora son fácilmente percibidas. Así, el análisis de los fenómenos rítmicos, ya sean ejecutados o compuestos, se beneficia más si nos aproximamos al ritmo desde la perspectiva de la percepción que desde la perspectiva de la producción. Un punto de arranque puede ser la teoría de Richard Parncutt respecto a que el ritmo puede ser observado como una secuencia de eventos percibidos, cada uno de los cuales está especificado por su posición y su relevancia en el tiempo, en relación con otros eventos. (Parncutt, 1987) En este punto deberíamos cuestionar también la suposición equívoca de que el ritmo puede referirse sólo a eventos periódicos. Si bien guarda fuertes conexiones con el pulso y el metro —preceptos periódicos en sí mismos— el ritmo tal y como es producido por medio de instrumentos convencionales toca otros aspectos perceptuales no-periódicos tales como el *cinetismo* del gesto y el movimiento. Esto sugiere con claridad que el ritmo es un complejo fenómeno no-lineal. La definición de Kramer del ritmo como "una fuerza de movimiento" (Kramer, 1988: pp. 81-122) es particularmente ilustrativa de la clase de relación dinámica que quiero resaltar.

El ritmo se relaciona con el gesto de dos maneras importantes. Primeramente en que, como el gesto, es causado por el flujo de un tipo de energía formada en el tiempo. Hagamos una analogía: cuando bailamos, balanceamos el peso del torso con movimiento en las extremidades. Para poder sostener el movimiento continuo, aplicamos fuerza para formar el movimiento resultante (gesto) y balanceamos el peso a medida que retoma su equilibrio (ritmo). En ambas instancias, las oleadas de energía comunican una estructura y un contorno como si se estuvieran dibujando en el espacio puntos invisibles. El gesto y el ritmo tienen en este caso un origen causal similar. Por otra parte, acercando la analogía hacia la perspectiva de la audición reducida, el ritmo se relaciona con el gesto en el sentido de la percepción de una forma: al escuchar la trayectoria espectral de un objeto sonoro retenemos un sentido del movimiento, un remanente temporal memorable. Como una analogía de este remanente de movimiento podemos pensar en la sensación física experimentada cuando se ha dejado de practicar un ejercicio dinámico: nos quedamos con un remanente de la energía que hemos aplicado. Así pues, es razonable sugerir que el ritmo —como gesto— puede ser abstraído en términos de movimiento. Puesto de otra manera, podemos especular que la evolución de un objeto sonoro dado proyecta una especie de ritmicidad de corto plazo (fuerza) y puede ser concebido como un "objeto temporal formado" capaz de funcionar como un contexto temporal sin ambigüedad para otros sonidos. Esta capacidad relacional sugiere de inmediato miríadas de estrategias composicionales que pueden originarse en una interpretación del gesto en términos de su inclinación rítmica —su cinetismo— y como la base de modelos de "tiempo-forma" contenidos en sí mismos y que pueden ser usados referencialmente[8]. Es claro que hay sonidos más apropiados para esta interpretación que otros, en cuyo caso puede ser más conveniente hablar de objetos rítmicos que del concepto más familiar de objetos sonoros[9]. A mi modo de ver, una relevante implicación composicional de esta distinción es que la ambivalencia entre objetos rítmicos y sonoros es en sí misma un vehículo ideal que puede servir, por una parte, para relacionar los gestos instrumentales y acusmáticos, y por la otra (por medio del enlace de tales objetos "imbuidos de ritmo"), para controlar el diseño del movimiento y el tiempo musical. Reconsideremos que si una equivalencia simbólica entre el sonido y el movimiento físico nos parece natural, es porque descansa no sólo en la experiencia sensorial de movimientos que producen ruido, como lo señala François Delalande (Delalande, 1992), sino también en los movimientos que producen ritmo. Así, invocar metáforas que relacionan el ritmo con, por ejemplo, la danza y otros gestos físicos, puede ayudarnos a lograr un entendimiento holístico y más amplio del ritmo y sus propiedades cinéticas.



Pierre Boulez.

Otro aspecto interesante de los objetos rítmicos es que su enlace sucesivo produce una especie de prorrateo del tiempo que permite reconocer patrones. No voy a profundizar aquí sobre cómo los grupos y los patrones son inferidos por el oyente, ya que esto ha sido discutido en detalle por psicólogos y especialistas en psicoacústica.[10] Sin embargo, quisiera enfocar dos tipos particulares de patrón rítmico: el pulso y el flujo métrico. Según Parncutt (1987) el pulso puede ser concebido como una cadena de eventos o "puntos" que son percibidos como espaciados equitativamente en el tiempo. Se dice que los puntos del pulso "emergen" por la existencia en la memoria a corto plazo de dos eventos destacados. El período y la fase de los sucesivos puntos de pulso son determinados por la posición temporal de los eventos acentuados[11]. El metro, por otra parte, se refiere a la percepción de un flujo cíclico de movimiento a través de la percepción de un orden de importancia entre esos acentos percibidos. Desde el punto de vista composicional, el hecho de que pulso y el flujo métrico surjan del enlace de objetos rítmicos presenta un gran potencial para funcionar como una referencia temporal

> El compositor mexicano necesita, además de una técnica y de su tradición, un ambiente propicio, la costumbre de tocar sus obras. Esto debería ser normal, natural. Pero el problema aquí es ya más complicado: debe extenderse a los directores, a los organizadores de los conciertos y al público.
>
> **Mata** (a Juan Vicente Melo, 1962)

de estratos múltiples, como una especie de fuerza de fondo, sólida y transparente sobre la cual otras dimensiones sonoras (timbre, dinámica etcétera) pueden ser percibidas como formalmente relacionadas entre sí bajo diferentes clases de transformación.

Esta heurística abre otras posibilidades composicionales que pueden explotar la manipulación de objetos rítmicos, metros y pulsos, y sus propiedades temporales, es decir, los "flujos" que podemos hacer surgir de sus interacciones. Estas interacciones pueden ayudar al oyente a atribuir una forma al paso del tiempo —y no exclusivamente a las propiedades objetivas del sonido—, por ejemplo creando un sentido de latencia o expectación temporal, o un sentido del tiempo que fluye más rápido o más lento, etcétera. Kramer sugiere que el tiempo mismo puede ser dirigido de maneras múltiples, "no un tiempo objetivo allá afuera, más allá de nosotros, sino un tiempo muy personal creado en nosotros mientras escuchamos profundamente la música" (Kramer, 1988: p. 6). En lo que atañe a la estructuración de la forma musical, esta afirmación parece invocar un análisis sobre cómo puede el

compositor influir la regulación y la fluctuación entre el tiempo ontológico (real) y el tiempo experiencial (musical).

Hoy notamos en la música, especialmente en la música electroacústica, una especialización en el empleo composicional del timbre. No hay duda de que la producción de espectaculares matices de timbre y de paisajes sonoros asombrosamente hermosos es algo para lo cual los medios electrónicos son ideales. Sin embargo hay, a mi modo de ver, una necesidad de usar este enorme potencial junto con una atención igual a la organización del tiempo, las relaciones y procesos temporales que organizan la percepción de las dimensiones musicales. Algunos hallazgos en la psicoacústica y en la psicología cognoscitiva señalan que ya no es posible que el compositor se apoye sólo en las temporalidades locales o "concretas" de las dimensiones sonoras para potenciar sus propuestas formales; es necesario investigar estrategias a través de las cuales podamos engendrar tiempo y forma a los más altos niveles jerárquicos del discurso musical, sean cuales fueren estas reglas jerárquicas. Sin embargo, la proposición básica que hay detrás de estos comentarios iniciales es que una técnica composicional y una estructuración formal de avanzada no pueden tener lugar hoy sin una rigurosa conciencia composicional del ritmo. En la segunda entrega de este artículo discutiré estrategias usadas en algunas de mis obras recientes y algunas instancias específicas del uso de las estructuras rítmicas y su interacción como base de esta búsqueda, esperando que sirvan como apuntes sugestivos hacia el entendimiento de tal prospectiva composicional.

Notas

[1] Discutiré aspectos de *Acuerdos por diferencia*, para arpa; *Así el acero*, para *steel drum*; *Papalotl*, para piano, y *Mannam* para kayagum coreano. Todas estas obras contemplan el uso de sonidos electroacústicos junto con el solista.

[2] Afirma Boulez: "Me parece que la altura y la duración forman la base de la dialéctica composicional, mientras que la intensidad y el timbre pertenecen a categorías secundarias. La historia de la práctica musical universal da testimonio de esta escala de importancia decreciente tal y como lo confirman las diferentes etapas del desarrollo notacional." (Boulez, 1966: p. 37)

[3] Véase, por ejemplo, McAdams y Bregman (1979), donde los autores discuten los principios sobre los que diferentes dimensiones musicales afectan la percepción de la continuidad en la música.

[4] La audición reducida (*écoute réduite*) tal y como la propone Pierre Schaeffer (Schaeffer, 1966) es una forma de escuchar en la que la fuente del sonido o sus referencias causales son ignoradas en favor de sus características espectrales y morfológicas.

[5] Estas duraciones corresponden a un umbral perceptual del tiempo que varía desde los 50 milisegundos para los sonidos cortos, hasta 3 o 4 segundos para los sonidos de longitud media, a 5 segundos o más para los sonidos largos. El primer tipo se refiere a los sonidos percibidos como impulsiones, a los cuales es difícil atribuirles una altura o un timbre definidos. Los sonidos de longitud media son percibidos en su forma completa. Los sonidos largos son percibidos por etapas.

6 El concepto de objeto sonoro corresponde a una entidad corta con características sonoras específicas, de modo que en una audición subsecuente el objeto puede ser identificado como el mismo. "...L'objet sonore s'inscrit dans un temps que je n'ai trop tendence à me confondre avec le temps de ma perception sans me rendre compte que le temps de l'objet est constitué par un acte de synthèse, sans lequel il n'y aurait pas d'objet sonore mais un flux d'impressions auditives; enfin comme il este éphémère, l'experience que j'en fais reste unique, sans suite." (Schaeffer, 1966: p. 269)

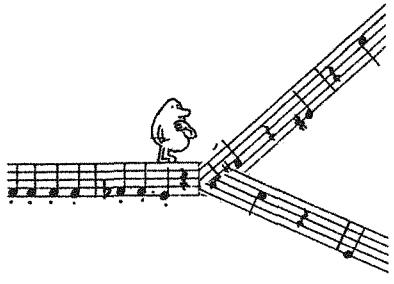
7 Según McAdams y Saariaho (1985: p. 1), un importante criterio de potencial formal es que "...las categorías y relaciones funcionales y los ordenamientos al interior de un sistema de clasificación son susceptibles de ser aprendidos por los oyentes..."

8 Véanse, por ejemplo, los comentarios de Julio D'Escriván sobre la potencialidad poiética de los objetos sonoros imbuidos de tiempo. (D'Escriván, 1987)

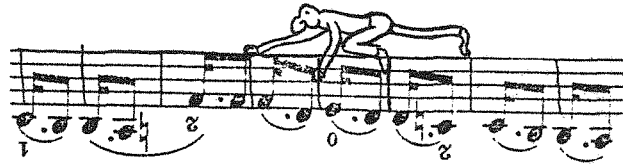
9 Los objetos sonoros pueden implicar la coexistencia de dos aspectos globales. En primer lugar, incluyen características salientes, partes acentuadas y sin acentuar. En segundo lugar, presentan una trayectoria tímbrica y espectral característica. La interacción de estos dos aspectos globales determina la forma y el comportamiento de un objeto rítmico y su movimiento implicado. Según cuál de estos dos aspectos predomine, el objeto rítmico podrá ser, por un lado, un simple objeto rítmico con pulso, y por el otro, la idea más familiar de un objeto sonoro.

10 Véanse, por ejemplo, Parncutt (1987) y McAdams (1982).

11 Las características del pulso son su período, o sea el intervalo percibido entre los eventos, y la fase, o sea el tiempo específico en el que un evento particular es percibido con relación a un tiempo de referencia.



LA MÚSICA DE LOS REFRIGERADORES*



(DESDOBLAMIENTO DEL OBJETO SONORO NATURAL EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA)**

MANUEL ROCHA

Con la revolución industrial del siglo pasado se desarrolló una nueva tecnología que fue puesta al servicio del hombre, pero al mismo tiempo deterioró la condición humana al degradar el medio ambiente a través de la generación de desperdicios tóxicos y de altos niveles de ruido. Esta situación no ha cambiado mucho en la actualidad, y en cambio, el problema se ha incrementado con el rápido crecimiento de las poblaciones urbanas, que han caído en el caos y en la casi imposibilidad de controlar la contaminación.

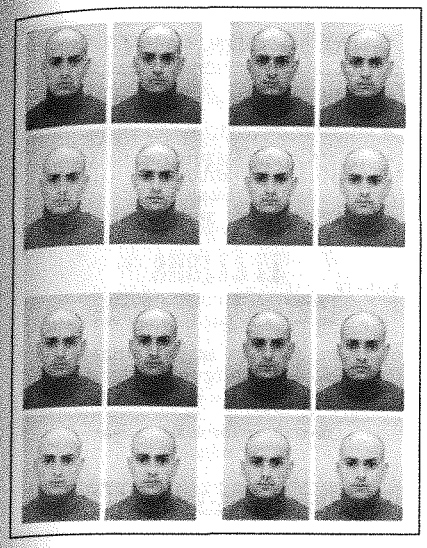
La generación de altos niveles de ruido en las ciudades debida al tráfico de automóviles, a la construcción, a la reparación de las calles, a los aviones, a los aparatos eléctricos, etcétera, ha ido alienando a sus habitantes de su medio ambiente. El compositor canadiense Barry Truax ha descrito esta situación como "de baja fidelidad", con lo cual quiere decir que la creación de una masa ruidosa en las urbes genera tensión y problemas nerviosos a sus habitantes y da origen a una actitud de repliegue ante aquella masa, con lo cual ignoramos todo lo que sucede a nuestro alrededor. De este modo, dejamos de interactuar con el medio ambiente y dejamos de escuchar el mundo sonoro que nos rodea, considerando que todo lo que llega a nuestros oídos forma parte del caos ruidoso uniforme que está afuera.

* Título de la redacción de *Pauta*.

** Presenté el contenido de este artículo en la primera conferencia mundial de ecología acústica, "The Tuning of the World", que tuvo lugar en Banff Canadá en agosto de 1993. En esta conferencia se discutieron los problemas a los que nos enfrentamos en la actualidad en lo que respecta a la interacción entre el hombre y su medio ambiente sonoro. A la conferencia asistieron músicos, compositores, ingenieros de sonido, arquitectos, físicos, sociólogos, educadores, etcétera.

Debido a mi experiencia personal como compositor electroacústico, me he tenido que forzar a abrir los oídos a todos los sonidos existentes, incluyendo aquellos producidos por las máquinas[1]. El interés estético por estos sonidos industriales surgió de manera clara y contundente a principios de este siglo en Italia, gracias al movimiento futurista, de quien formó parte Luigi Russolo, un inventor que construyó instrumentos que imitaban diferentes ruidos y con los cuales compuso música[2]. Por mi cuenta, he descubierto sonidos de motores muy agradables, tales como los de los refrigeradores, ya que producen un sonido cambiante, rico en armónicos e inarmónicos naturales. Cierto que algunos ruidos generados por máquinas pueden ser excesivamente fuertes e intermitentes, y que su estatismo y amplificación puede hacerlos irritantes y aburridos. Sin embargo, el problema no consiste tanto en la existencia de sonidos de éste tipo, que a pesar de todo podemos percibir de forma aislada, sino en la existencia de masas de ruido de las cuales no podemos diferenciar un sonido de otro. Este fenómeno sucede continuamente en sitios urbanos y se ha convertido en un problema difícil de resolver. A pesar de esta dificultad, creo que los ingenieros de sonido, los compositores, y los músicos en general, podríamos contribuir a la solución de este problema. Si logramos que la gente sea conciente de su encuentro cotidiano con el ruido, tal vez podamos restablecer nuestra interacción con el "paisaje sonoro"[3]. Una manera de lograr esto sería aislando los sonidos de su contexto mediante una grabación para poder escucharlos después con atención y aprender a encontrar las cualidades positivas en ellos. Esto se ha vuelto posible en la actualidad gracias al desarrollo de la tecnología electroacústica.

El invento de la grabadora de cinta fue de gran importancia pues no constituyó tan sólo un artefacto para grabar música y sucesos sonoros, sino que, como la cámara fotográfica, fue una herramienta dotada de memoria, y, por lo tanto, capaz de congelar un fragmento de realidad que nos deja descubrir los minuciosos detalles de un momento sonoro específico. Con la cámara fotográfica, los fotógrafos comenzaron a tomar imágenes de la vida citadina que generalmente pasaban inadvertidas al ciudadano común. Al no tener ni el tiempo ni la disposición para poner atención a lo que sucede en las calles, los ciudadanos han podido, sin embargo, descubrir la magia de momentos en apariencia futiles, y esto gracias al trabajo del fotógrafo. Los ingenieros de sonido comenzaron a interesarse también en registrar hechos cotidianos que pasan inadvertidos. En Francia, la aparición de la grabadora de cinta hizo que surgiera una corriente musical nueva que se hizo llamar "musique concrete" (música concreta). Esta música estaba basada en la grabación de todo tipo de sonidos, que luego eran editados para crear una composición que sería reproducida por la grabadora. El lider de éste grupo, Pierre Schaeffer, inventó el concepto de "escucha reducida" ("l'ecoute reduit"), que consistía en escuchar un "objeto sonoro" fuera de su contexto para poder descubrir sus cualidades tímbricas y musicales intrínsecas. Grabar y escuchar a través de altavoces era una excelente manera de abstraer un ruido de la realidad, y de percibir cosas en ese sonido que hubieran sido imposibles de escuchar en la vida real. Los músicos concretos rechazaron el significado del sonido dentro de su contexto de origen, porque creyeron que era anecdótico y que impedía la construcción de un discurso musical. Sin embargo, músicos franceses como Luc Ferrari, y algunos de otros países, usaron el sentido metafórico de sonidos grabados del medio ambiente en sus composiciones.



Manuel Rocha.

La invención del concepto de "objeto sonoro" pertenece a Schaeffer. Este término es muy importante porque habla de la intención de abstraer y revelar las cualidades de un sonido específico al grabarlo y editarlo. Un "'objeto sonoro" puede definirse como un sonido x con un ataque x, un cuerpo o estado estático x, y una caída x. El compositor nuevo zelandés Denis Smalley ha descrito dos cualidades de los objetos sonoros que pueden también servirnos como estrategia para estructurar un trabajo musical: la gestualidad y la textura[4]. La gestualidad se refiere a una acción dirigida lejos de un fin previo o hacia un nuevo fin, y está relacionada con el ataque y la caída de un objeto sonoro. La textura tiene que ver con el comportamiento de patrones internos del sonido, con energía dirigida hacia adentro, reinyectada y con propagación autónoma. La textura está relacionada con el cuerpo o estado estático de un objeto sonoro. Los objetos sonoros son a veces más texturales o más gestuales, y en otras ocasiones se comportan de ambas maneras. La manera de escuchar cada una de estas dos cualidades es distinta. La gestualidad está más relacionada con la morfología del objeto sonoro, de manera que escuchamos más la forma exterior del sonido y su rápido movimiento[5]. Por otro lado, la textura está relacionada con el contenido espectral del sonido, y por esta razón tendemos a escuchar la estructura interna del sonido. Es importante tomar en cuenta que nuestra manera de escuchar cambia cuando pasamos continuamente de una cualidad a la otra y que a veces no podemos determinar dónde se encuentra la frontera entre ambas cualidades. Smalley ha usado también los conceptos de gestualidad y textura para explicar la estructura en la música electroacústica[6], ya que ambos sirven

para analizar a la vez la micro-estructura de un objeto sonoro y la macro-estructura de una obra musical. Gracias a esta asociación entre lo micro y lo macro, es posible crear la estructura entera de una composición musical fundamentándola en el análisis de un objeto sonoro.

Han habido compositores electroacústicos que han hecho piezas basadas en la exploración de las cualidades de un objeto sonoro natural[7]. En estas composiciones, las herramientas utilizadas para variar un sonido no son las mismas que se utilizan en la música escrita para variar un motivo rítmico o melódico. Los compositores electroacústicos han utilizado tecnología analógica y ahora digital, para poder transformar un sonido del mismo modo que un artista usa diferentes utensilios para esculpir una piedra y hacer de ella una escultura. Trabajar el sonido en la música del mismo modo que un artesano trabaja con la materia prima, es un fenómeno de historia reciente. Al convertir un sonido analógico a números (ADC), puede ser analizado con la Transformación rápida de Fourier (FFT), el análisis resultante puede ser alterado y el sonido resintetizado con un resultado completamente nuevo. Es increíble que con esta técnica digital podamos abrir al objeto sonoro para explorar tanto sus cualidades morfológicas como espectrales, y ser capaces de manipularlas y alterarlas. De este modo, hemos podido descubrir las características ocultas del sonido, y hemos avanzado un paso más allá de la pura abstracción del objeto sonoro a través de su descontextualización por medio de la grabadora de cinta. Esto ha sido de vital importancia para la música y para nuestro conocimiento del mundo sonoro. Los físicos en acústica están descubriendo actualmente nuevas propiedades del timbre sonoro, pero desgraciadamente esas investigaciones se han mantenido fuera del alcance del público debido a su naturaleza abstracta. Es necesario que alguien creé un vínculo con la gente, y creo que el compositor electroacústico podría desempeñar el papel de "chamán", para revelar las características del mundo interno del sonido a través de su música.

THÉATRE DES CHAMPS ELYSÉES - PARIS
(Direction JACQUES HÉBERTOT)

le Vendredi 17
le Lundi 20
le Vendredi 24 Juin 1921

3 CONCERTS EXCEPTIONNELS
DES
BRUITEURS FUTURISTES ITALIENS

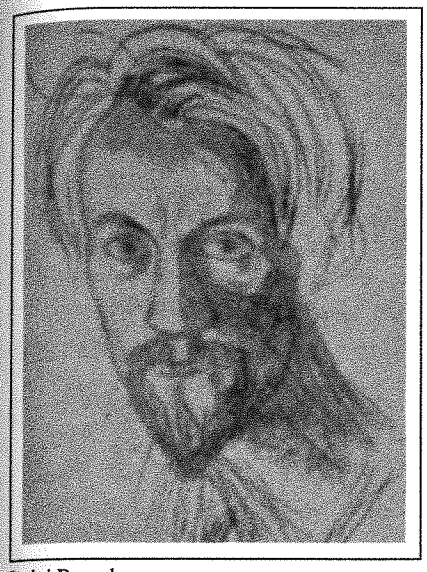
inventés par LUIGI RUSSOLO
et construits par lui en collaboration avec UGO PIATTI

Les concerts seront dirigés
par le Maestro ANTONIO RUSSOLO
auteur des six compositions musicales pour bruiteurs

CAUSERIE PRÉLIMINAIRE
de M. MARINETTI

Les bruiteurs futuristes ne sont pas des instruments bizarres et cacophoniques. Les bruiteurs futuristes sont des instruments de musique absolument nouveaux qui donnent, avec des timbres nouveaux (dont plusieurs très doux), toute la gamme musicale.

Los artistas plásticos siempre se han preocupado por mostrar su visión subjetiva de las cualidades ocultas de un objeto real a través de su representación visual alterada. Si nos remontamos a principios de siglo, podemos ver cómo los expresionistas intentaron reflejar la psique humana al pintar personajes deformes. De otro modo, el cubismo intentó sintetizar distintas cualidades de un sujeto en el mismo espacio, mediante cortes, disecciones, y superposiciones de elementos utilizando la geometría como lenguaje. Estas técnicas pictóricas de carácter formal podrían ser análogas a las diferentes técnicas electroacústicas mediante las cuales transformamos objetos sonoros naturales. Sin embargo, trabajar con sonidos del medio ambiente es como trabajar con imágenes reales que son más evocadoras que las representaciones visuales abstractas. Con el sonido electroacústico emitido por altavoces tenemos la sensación de escuchar algo real, y por esta razón, para nosotros los compositores es muy tentador aprovechar la cualidad metafórica de sonido para darle otra dimensión a nuestro trabajo musical.


Luigi Russolo.

Al procesar un sonido del medio ambiente afectamos no sólo sus características físicas (el timbre), sino también su significado metafórico. Con algunas de las técnicas desarrolladas por la tecnología digital podemos aplicarle a un sonido el envolvente espectral de otro al multiplicar sus espectros, produciendo como resultado un sonido híbrido. Este método se llama síntesis cruzada, y con el podemos, por ejemplo, obtener el sonido de una trompeta articulado como el ladrido de un perro, o de un perro ladrando con voz humana. Esta técnica nos permite la creación de una grande diversidad de imágenes metafóricas a partir de un mismo objeto sonoro. Existen muchas otras técnicas para transformar un objeto sonoro que pueden modificar su significado original. Desgraciadamente, en este artículo no existe el espacio para describirlas. Preferiría en cambio explicar, a través de mi experiencia personal, cómo podemos desdoblar un objeto sonoro natural en una composición para explorar sus cualidades físicas y metafóricas.

Transformando y trabajando con el mismo objeto sonoro, llegué a la conclusión de que podría abrirlo y revelarlo gradualmente en el tiempo. El método de trabajar con un solo sonido definiría entonces la estructura de toda una composición, y le daría coherencia, cuando menos en el aspecto tímbrico. Mi primera experiencia en esta dirección fue con mi pieza *ATL,* en la que hice todos los sonidos, excepto uno, a partir de la transformación de un "sampleo"[8] de 7 segundos de duración de un arroyo de agua. Otros compositores han hecho piezas con sonidos de agua que son por naturaleza bastante atractivos, pero ninguno que yo sepa ha hecho una investi-

gación espectral-morfológica acerca de un momento sonoro de un arroyo de agua. De esta manera, todas las micro características del sonido original, como su ritmo caótico y sus cualidades espectrales ocultas, son amplificadas. De algún modo, esto funciona exactamente de la misma manera que los fractales en la teoría del caos, en que las micro estructuras son iguales a las macro estructuras. Para mí, esto es una manera de contemplar fenómenos que en condiciones normales se nos escapan. De este modo, el oído actúa como un microscopio y tenemos la impresión de viajar dentro del sonido y de ser cubiertos por él. Por el otro lado, existe el significado metafórico ligado a cada sonido transformado en la pieza, y la metáfora que surge de la relación entre los sonidos, porque no podemos considerar a un objeto sonoro en una composición como a un elemento aislado. El sonido siempre reflejará un significado diferente dependiendo del contexto en el que se encuentra[9]. Para que esto sea claro, hay un ejemplo al final de mi composición en la que hay corrientes de agua que parecen ser tragadas por la tierra. Luego, un nuevo sonido, que parece también ser agua, emerge, pero de hecho no es más que la superposición repetida de mi voz. Esta voz se convierte en un elemento parecido al agua, debido al contexto en que se encuentra. Por otro lado, una metáfora surge también de la estructura total de la pieza. *ATL* comienza con sonidos de agua transformados que tienen una cualidad instrumental que nos recuerda algunos instrumentos de Oriente como el pedal de la Tampura en la música de la India y las pequeñas campanas budistas del Tibet. Estos sonidos nos hacen pensar en actos rituales o religiosos relacionados con la ejecución de esos instrumentos, y de este modo, los sonidos de agua se convierten en parte de un ritual que nos pone en estado de contemplación. Al final de la pieza, las cascadas de agua descendentes se vuelven cada vez más fuertes y sugieren que caemos dentro de algo o somos tragados por algo. Ya que relacionamos al agua con la psique, esto podría querer decir que estamos abandonando el mundo conciente para entrar en el inconciente, liberados del mundo racional al entrar en una especie de catarsis.

A través del desdoblamiento del objeto sonoro, tengo como objetivo mostrar distintas perspectivas de una misma cosa. Metafóricamente hablando, esto sería equivalente a visualizar un sonido en tres dimensiones, para poder ser capaces de percibir sus diferentes características. Equivale a caminar alrededor de una escultura en un museo. La escultura cambia constantemente, pero en realidad lo único que cambia es

> No está de más subrayar la importancia capital de la música viva y distinguir la función básicamente informativa de las grabaciones.
>
> **Eduardo Mata**, 1984

su perspectiva. Esta idea la he utilizado en mi composición *Frost clear,* construida a partir de la manipulación de un "sampleo" del motor de mi refrigerador. Ahora bien, ¿cómo se me metió a la cabeza la idea el hacer música con tal sonido? Antes solía detestar el sonido de los refrigeradores, cada vez que me encontraba cerca de alguno, sentía molestia sin saber a qué se debía. Repentinamente, cuando el sonido del refrigerador paraba, me daba cuenta de que mi problema se había originado a causa de su intermitente sonido. No fue sino hasta después, viviendo en Oakland, que descubrí que los refrigeradores podían emitir sonidos muy interesantes. El sonido del motor de mi refrigerador por ejemplo, parecía un canto, pues los armónicos cambiaban constante y regularmente, y al escuchar con atención, descubrí que la estructura espectral del sonido era muy rica, debido a la combinación de armónicos naturales e inarmónicos[10]. También había un tono bajo fundamental, así como existe una nota fundamental para un acorde. Los cambios micro-espectrales en el sonido de un refrigerador en general no son percibidos, ya que para escucharlos tenemos que acercarnos mucho al motor, o amplificarlo. Por eso, se me ocurrió utilizar la estructura del sonido del motor de mi refrigerador en una composición, para magnificar su complejidad tímbrica. Para lograr esto, concebí distintos sonidos mediante la manipulación de un sonido del refrigerador que grabé con un micrófono de contacto. Cada sonido fue transformado mediante la reverberación de una sección diferente del espectro del sonido original, luego los sonidos fueron mezclados, obteniendo como resultado un proceso continuo en el que podemos escuchar al espectro total desenvolviéndose a través del tiempo. Como este proceso es de tipo textural y no contiene ningún tipo de gestualidad, nos vemos obligados entonces a hacer un esfuerzo para reconocer y distinguir sus distintos componentes y a escuchar con cuidado las micro modulaciones que tienen lugar. Como resultado, esta actitud nos permite encontrar las cualidades ocultas del sonido del motor, que en la vida real nos parece tan sólo un ruido uniforme y estático. Para reforzar la idea de escuchar los cambios espectrales de un objeto sonoro, le añadí a la pieza un contrabajo, que tan sólo toca su cuerda más grave, afinada en el mismo tono que el sonido pedal grave del refrigerador. El contrabajo tiene instrucciones de tocar en distintos lugares de la cuerda, de manera que cuando los armónicos del refrigerador son agudos, el intérprete toca "sul ponticello", para poder sacar también los armónicos agudos. De esta manera, en el contrabajo existe también una transformación tímbrica continua, que sigue al proceso del espectro del sonido del refrigerador y que interactúa con él, creando inarmónicos suplementarios debido a la aparición de disonancias microtonales.

En la segunda sección de la pieza introduzco un nuevo elemento que es una transformación del objeto sonoro original, pero que rompe esta vez con su esencia. Aparece entonces la discontinuidad, ya que fragmento los distintos sonidos transformados del comienzo para crear melodías que son extraídas de las frecuencias de los armónicos originales. La forma de las primeras melodías está construida con las frecuencias de los armónicos naturales pertenecientes al espectro. Más tarde introduzco melodías hechas con la parte inarmónica del espectro, y éstas, entonces, se vuelven disonantes con respecto a las primeras. Al mismo tiempo los largos sonidos del comienzo continúan, pero otros nuevos aparecen en el registro más alto de los armónicos del refrigerador, convirtiéndose en sonidos casi sinusoidales, que son muy penetrantes. Al fragmentar y usar el sonido original como si fueran notas musicales, lo vuelvo irreal y artificial. Mi intención era crear secuencias de notas que se comportan como la función LFO de un sintetizador, y que nos hacen imaginar una máquina que se está volviendo loca. Podemos ver entonces cómo al cambiar la morfología natural del sonido he cambiado también su significación. Con esto he intentado crear una metáfora, en la que describo una especie de viaje a las entrañas del refrigerador, jugando con la idea de que las máquinas son seres peligrosos, que pueden cobrar vida.

Trabajar las dos secciones de *Frost Clear* de manera opuesta podría parecer paradójico, pero paradójica es también la existencia de la tecnología, que puede ser útil, incluso bella, pero que también puede ser muy peligrosa.

¿Cuáles podrían ser nuestras conclusiones acerca del efecto de los sonidos de los refrigeradores? ¿Deberíamos construir refrigeradores completamente silenciosos, o deberíamos diseñar el motor de manera que produjera un ruido "musical"? Creo que en el futuro los refrigeradores, como otros tipos de equipo eléctrico, serán silenciosos, pero mientras tanto, debemos aprender a vivir con ellos. Quizás en el futuro el sonido de los trenes viejos y el de otras máquinas serán reliquias, conservadas en archivos sonoros. Estos sonidos hablarán entonces de la historia y su riqueza original se habrá perdido, de modo que tenemos que aceptar su valor. Al decir esto no intento convertirme en un promotor de ruidos de máquinas. El Futurismo y el Modernismo desaparecieron de la escena ya hace tiempo y hoy por día estamos buscando desesperadamente distintas soluciones para eliminar los altos niveles de decibeles producidos por las distintas invenciones del hombre, para poder "afinarnos" con nuestro medio ambiente. A pesar de la imposibilidad de encontrar soluciones inmediatas, es imprescindible mantener nuestros oídos abiertos al medio ambiente que nos rodea. Por mi parte, como compositor, continuaré haciendo música a partir de cualquier sonido interesante, ya provenga éste de la naturaleza o de la urbe, intentando así revelar la increíble complejidad de los sonidos que nos rodean.

Notas

[1] Al igual que John Cage, creo que al abrir nuestros oídos a todos los sonidos que existen en nuestro medio ambiente inmediato podemos escuchar una música nueva.

[2] Estos instrumentos se llamaban "intona, rumuori".

[3] Los ecologistas canadienses han acuñado el término "Soundscape" para hablar del paisaje sonoro.

[4] En el artículo "Spectro-morphology and structuring processes", en *The language of electroacoustic music,* editado por Simon Emmerson. Macmillan Press, London, 1986.

[5] Podemos encontrar el origen del gesto sonoro en el ataque de un sonido, pues un ataque consiste en un cambio drástico que tiene lugar en un corto periodo de tiempo, al que se le llama "transient". Este cambio rápido es percibido como causal, ya que nos hace suponer que existió una acción previa originadora del ataque.

[6] De esta manera existirían pasajes texturales, pasajes que van de lo gestual a lo textual o viceversa, y pasajes con múltiples niveles gestuales y texturales.

[7] Algunas de las primeras piezas electroacústicas construidas a partir de la exploración de un sonido fueron *Dripsody* (1955) de Hugh Le Caines, en la que hace un estudio acerca de una gota de agua, *Water music* (1960) de Toru Takemitsu y *Concret P-H II* (1958) de Iannis Xenakis.

[8] Anglicismo que viene de *sample,* que significa "muestra".

[9] Debemos contemplar al objeto sonoro en un contexto determinado, ya que su significación va a depender de su relación con otros objetos sonoros y de la relación de todos estos objetos con la composición vista como unidad.

[10] Inarmónicos son los armónicos que no pertenecen al espectro de los armónicos naturales.

Bibliografía

—Dodge Charles, 1985. *Computer music; synthesis, composition and performance,* T.A. Jerse. Schirmer Books, New York.

—Harvey Jonathan, 1991. "Le miroir de l'ambiguïté" in *Le Timbre, métaphore pour la composition.* Presentado por Jean Baptiste Barrière. Christian Bourgeois Editeur I.R.C.A.M. Paris.

—Risset Jean Claude. 1990. "Composer le son: expériences avec l'ordinateur", en *Contrechamps 11".* Musiques électroniques. Genève.

—Risset Jean-Claude, 1991. "Timbre et synthèse des sons", en *Le Timbre, métaphore pour la composition.* Presentado por Jean Baptiste Barrière. Christian Bourgeois Editeur. I.R.C.A.M. Paris.

—*Recherche musical au GRM.* Bajo la dirección de Michel Chion et François Delalande. Editions Richard Masse. Paris 1986.

—Russolo Luigi, 1973. *L'art des bruits,* en L'année 1913, vol. 3 (Klincksieck).

—Rocha Manual, *Acerca de John Cage.* Publicado en la revista *La Pus Moderna,* No 3. México, 1991.

—Rocha Manuel, *Contemplación y Acción.* Tésis de maestría acerca de la estructura del concierto "multimedia" Contemplación y Acción y su música. 1991.

—Rocha Manuel, *Genèse et développement de l'objet sonore naturel dans la musique électroacoustique.* Tésis de DEA. 1992.

—Scelsi Giacinto, 1985. "Le regard de la nuit", en *SILENCES.* Musiques contemporaines. No. 1. Editions de la différence/silences.

—Schafer R, Murray, 1979. *Le paysage sonore.* M & M (musiques et musiciens) JC lattes.

—Schaeffer Pierre, 1966. *Traité des objets musicaux,* Ed Seuil, Paris.

—Smalley Denis. 1986. "Spectro morphology and structuring processes", en *The language of electroacoustic music.* Edited by Simon Emmerson. Macmillan press. London.

—Truax Barry, 1984. *Acoustic comunication.* Alex Publishing Co. Norwood New Jersey.

—Truax Barry, 1992. "Musical Creativity and Complexity at the Threshold of the 21st Century", en *Interface,* Vol. 21. The Netherlands.

—Truax Barry, 1992. "Composing with time-shifted environnemental sound", en *Leonardo music journal,* Vol. 2, no. 1.

—Truax Barry, 1992. "Electroacoustic music and the soundscape: The Inner And outer World" en *A companion to contemporary musical thought,* J. Paynter, R. Orton, P. Seymour, et T. Howell, Eds. London: Routledge.

—Wishart Trevor, 1985. *On sonic art.* Imagineering Press. UK.

CARMEN LEÑERO

LA EXTRAÑA

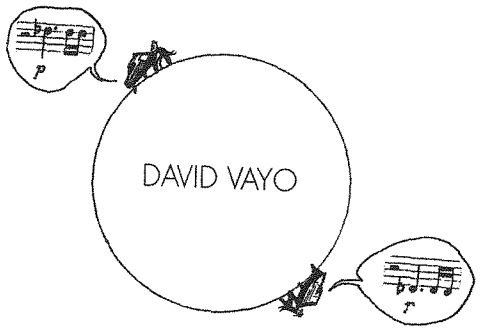
Todo lo toca la muerte
de ojos azules.
A lo lejos, el frío
es una pátina del cielo.
A lo lejos, siempre,
algún lugar en que estuviste
con el corazón mudado
y otros ojos.

La ciudad de cartón.
El corazón flotante,
sin hogar.
Un nombre y unos ojos
son el ancla.
Todo lo demás,
una humareda.

Sin darte cuenta
se opacó el mundo.
Sobrevivir a esta hoguera
ya no importa.
Sólo un nombre y unos ojos
son el ancla
encajada en las grietas
de tu mano.

Todo lo toca ella
y lo desnuda:
la carne, el oro, el humo.

ESTRATOS RÍTMICOS EN LA MÚSICA DE LOS ESTADOS UNIDOS



Traducción de Juan Arturo Brennan

Muchos tipos de música desarrollados en los Estados Unidos hacen uso de estratos musicales simultáneos y rítmicamente independientes. En el curso de este artículo observaremos esta característica en el jazz, el minimalismo y en la música de Charles Ives y de los numerosos compositores sobre los cuales influyó. El propósito de este artículo es establecer el predominio y la importancia de los estratos rítmicos en la música de los Estados Unidos; el por qué de que haya sido una preocupación nacional será materia de un estudio futuro.

Como cualquier otro desarrollo en las artes, el concepto de los estratos rítmicos en los Estados Unidos tuvo antecedentes importantes. El Ejemplo 1 muestra una parte de un motete a tres voces de Petrus de Cruce que data del siglo XIII. Entre los numerosos estilos musicales de la Edad Media y el Renacimiento que hacen uso de estratos rítmicos independientes (el organum de Perotin es otro buen ejemplo) el motete de Petrus tiene quizá la más notable independencia rítmica entre las voces. En el motete aquí ilustrado la voz superior se mueve principalmente en octavos y cuartos, con periódicos episodios de notas más rápidas; los ritmos de la voz media están mayoritariamente en negras con puntillo y blancas con puntillo, con ocasionales apariciones de tres corcheas; y la voz inferior se mueve en un ciclo rítmico repetido de tres blancas con puntillo seguidas por un silencio de blanca con puntillo. Así, cada parte tiene su propio vocabulario rítmico; escuchar este motete es como mirar tres ríos fluyendo al mismo tiempo: uno rápido, el otro a velocidad moderada y el tercero lento. Sin embargo, como ocurre con toda la música estratificada que examinaremos en este artículo, hay cualidades vitales de interrelación y yuxtaposición entre los diferentes estratos, y no un efecto arbitrario de collage.

Ejemplo 1

Reproducido con la autorizacion de los editores de *Historical Anthology of Music* de Archibald T. Davison y Willi Apel, Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Copyright © 1946, 1949,1950 del Presidente y los Amigos del Harvard College; renovado en 1974 y 1978 por Alice D. Humez y Willi Apel.

Dos tipos de música de países no occidentales han sido importantes en el desarrollo de los estratos rítmicos en los Estados Unidos: la música de gamelán de Indonesia y la música polirrítmica del África Occidental. El gamelán es una orquesta folklórica indonesia que, aunque presenta diferencias regionales, se compone fundamentalmente de metalófonos (instrumentos como xilófonos, con teclas metálicas) y gongs. La música javanesa de gamelán en particular es notable por sus estratos rítmicos cíclicos. Casi cada instrumento en un gamelán javanés tiene su propio patrón repetitivo a interpretar, pero estos patrones cíclicos son de longitudes diferentes que van desde los muy cortos hasta los extremadamente largos. Cuando estos patrones se combinan en una ejecución, el resultado es una compleja estructura de ciclos anidados.

Una aproximación diferente a los estratos rítmicos, el polirritmo, subyace a mucha música del África Occidental y es especialmente notable en la música para ensambles de tambores y percusiones. En una textura polirrítmica del África Occidental cada parte está basada en un patrón repetido, relativamente corto, y que escuchado aisladamente implicará una métrica diferente a aquella métrica implicada

por otros patrones en la textura. Así, una parte puede implicar una métrica de 2/4 al ser oída por separado mientras que otro patrón simultáneo sugiere 6/8. O los grupos de seis octavos pueden ser subdivididos de modo distinto para que una parte parezca estar en 3/4 (tres grupos de dos corcheas) y la otra implique 6/8 (dos grupos de tres). La yuxtaposición de cierto número de estos patrones repetidos produce un complejo tejido de ritmos cruzados y síncopas. Escuchada en el contexto de la textura musical global, cada parte obtiene un nuevo significado; esta redefinición a través de la yuxtaposición es una de las cualidades más fascinantes de la música estratificada.

Dada la fuerte presencia cultural del África Occidental en el sur de los Estados Unidos, donde nació el jazz, no es sorprendente que el jazz emplee con frecuencia los estratos rítmicos. En el primer estilo importante de jazz, el que tuvo sus raíces en Nueva Orleans y que se conoce como Dixieland, los tres instrumentos "principales", clarinete, trompeta y trombón, con frecuencia improvisan juntos. El peligro en tal improvisación simultánea es que las líneas melódicas independientes de los instrumentos pueden fácilmente interferirse entre sí, produciendo un caótico enredo. El Dixieland ha evitado este riesgo debido a los roles que se han desarrollado para cada uno de los tres instrumentos. El trompetista improvisa en el estilo más tradicionalmente "melódico" de los tres, utilizando ritmos de velocidad moderada, mientras que el trombonista toca interjecciones más lentas y el clarinetista añade una filigrana de pasajes rápidos. El resultado de esta jerarquía rítmica (análoga a la del motete del Ejemplo 1) es una textura musical sorprendentemente clara, que es la música occidental polifónicamente más compleja que alcanza tal nivel de aceptación masiva.

Una estratificación rítmica de otra clase es la característica que define al bebop, que surgió en los cuarenta y que sigue siendo el estilo de jazz que más se toca. Aunque la norma en el bebop es la improvisación a base de solos, más que la improvisación en grupo, hay una estructura análoga de relaciones jerárquicas entre el solista y los distintos ejecutantes de la sección rítmica formada por el piano, el bajo y la batería. El "bajo andante" en notas negras regulares proporciona el contexto rítmico dentro del que los otros estratos adquieren su significado. El pie izquierdo del baterista de jazz en el címbalo de contratiempo y su mano derecha en el plato suspendido también tocan en un ritmo más o menos estable, pero cada uno en una medida diferente a la del bajo. El címbalo de contratiempo toca un ritmo sincopado de redonda (en los tiempos 2 y 4) y el plato suspendido toca tres notas por cada dos tiempos, siendo la primera nota una negra y las siguientes dos en un patrón larga-corta de corcheas desiguales que es la base del ritmo del swing. Esta base rítmica, ya estratificada en sí misma, es acentuada por breves y altamente sincopadas interjecciones del piano y por el resto de la batería (tarola, bombo y plato grande). Si se escucha

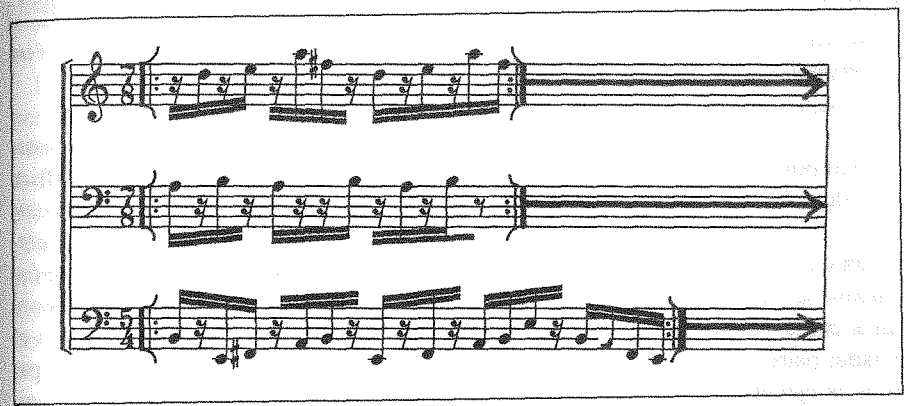
separado de la base rítmica del bajo, el címbalo de contratiempo y el plato suspendido, este estrato parece sonar puntillista y carente de pulso; la tensión entre su irregularidad y la estabilidad del primer estrato es uno de los factores que le dan al bebop su energía y su impulso. El estrato final, que es el más impredecible, es el del solista que improvisa y que es libre de tocar con o sin pulso, en notas largas o cortas.

En ciertos estilos de jazz que se han desarrollado en décadas recientes, los compositores han escrito en ocasiones pasajes polirrítmicos con un enfoque directamente análogo al de la música del África Occidental. El Ejemplo 2 está tomado de la composición *Puppett of the Seasons* (*Títere de las estaciones,* 1974) del baterista-compositor Horace Arnold, en la que dos patrones melódicos en 7/8 son sobrepuestos a un bajo ostinato en 5/4. En los ochenta George Russell, el más importante compositor/teórico del jazz, formuló su teoría de la "forma vertical". La teoría de Russell estaba basada en los conceptos polirrítmicos del África Occidental, y fue la columna vertebral de su obra *The African Game* (*El juego africano,* 1983).

Uno de los movimientos recientes más conocidos en la música de concierto de

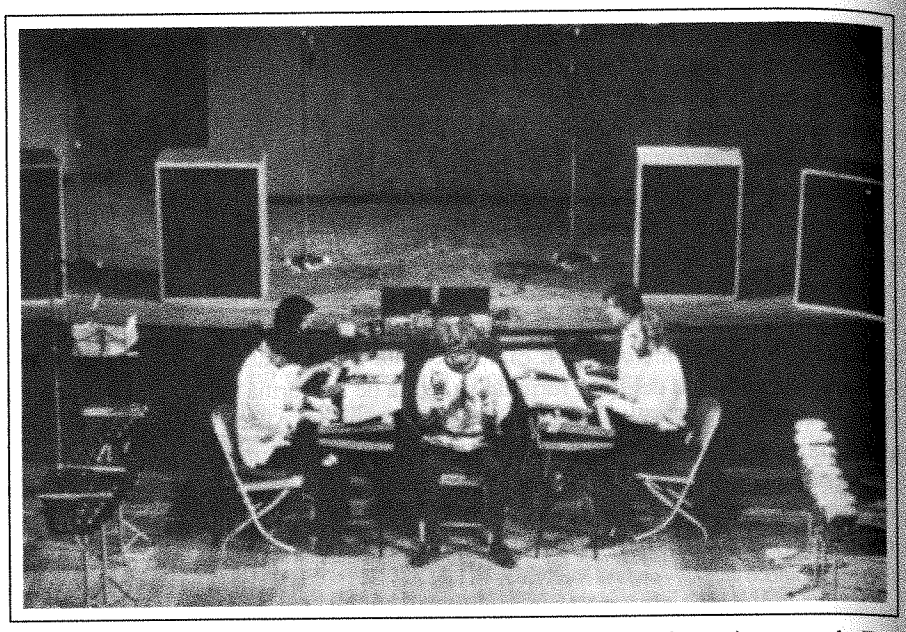
Ejemplo 2

Pasaje poliritmico de *Puppett of the Seasons* de Horace Arnold.



los Estados Unidos es el minimalismo, cuyo auge se dio al final de la década de los sesenta y durante los setenta, pero cuyo impacto aún se siente con fuerza. Las composiciones minimalistas están basadas en repeticiones múltiples de patrones musicales que por lo general cambian gradualmente a medida que pasa el tiempo. Las partes repetitivas separadas de una textura minimalista son generalmente distintas entre sí en valores de notas y/o en la longitud de las frases, lo que deriva en la estratificación rítmica.

La estratificación es un elemento estilístico importante en la música de los prin-



Steve Reich, Art Murphy, James Preiss, Steve Chambers y Russ Hartenberger interpretando *Four Organs* de Reich, New York University, 1971.

cipales compositores minimalistas, pero ha sido explorada de un modo más sistemático por Steve Reich. Reich ha estudiado con maestros de Indonesia y del África Occidental y reconoce abiertamente su deuda con la música de estas culturas así como con el Renacimiento europeo. Muchas de las obras tempranas de Reich emplean un tipo particular de estratificación basado en un nuevo tipo de canon que desarrolló a partir de conceptos rítmicos del África Occidental[1]. En composiciones tales como *Drumming* y *Clapping music,* ambas de 1971, cada ejecutante toca el mismo patrón, pero sus puntos de inicio en cada compás no coinciden; así, el patrón es ejecutado fuera de fase consigo mismo. (Aunque esto puede decirse también sobre las voces de un canon tradicional, la música de Reich es notable por los intervalos muy breves, a veces solamente de medio tiempo a dos tiempos, entre las entradas de las voces). Este procedimiento puede compararse a la proyección de transparencias idénticas sobre una pantalla desde tres proyectores distintos, de tal manera que las imágenes no están perfectamente alineadas y vemos un patrón de tres imágenes desfasadas. El canon en fase de Reich se relaciona con el polirritmo en cuanto que las partes individuales tienen estructuras de tiempo que no coinciden del todo; pero mientas que en la música polirrítmica esto se debe a la presencia de

partes diferentes que implican métricas diferentes, en la música de fase todas las partes están en la misma métrica sin que los primeros tiempos coincidan.

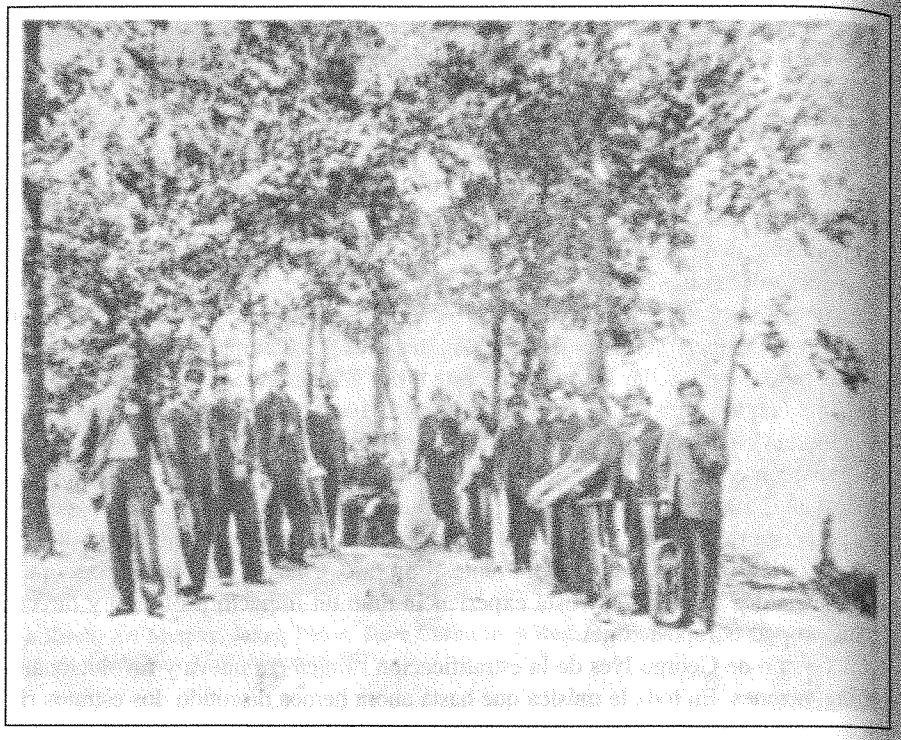
En la segunda mitad de la década de los setenta, Reich produjo una serie de obras que combinan el polirritmo con la estructura cíclica de la música de gamelán. En algunas secciones de la *Música para 18 músicos* (1976) las métricas de 3/4, 6/8 y 3/16 están sugeridas simultáneamente por diferentes partes, y las longitudes de los distintos ciclos varían de tres semicorcheas a un compás, a cuatro compases, a un largo ciclo determinado por la duración de la respiración más que por un número específico de compases.

Un tercer ámbito de la música de los Estados Unidos en el que la estratificación rítmica es prominente es la música de Charles Ives y los compositores que siguieron sus pasos. Para hallar las raíces de este árbol genealógico musical es necesario ir una generación atrás, al padre de Ives, George Ives, quien fue director de bandas en la ciudad de Danbury, Connecticut, hacia el final del siglo XIX. Ives padre se deleitaba con experimentos sonoros que estaban muy adelantados a su tiempo. Su experimento más famoso consistió en colocar a las bandas musicales de dos equipos de béisbol en extremos opuestos de un parque y hacer que marcharan la una hacia la otra tocando dos piezas diferentes.[2] Su hijo, Charles Ives, quedó fascinado por los sonidos resultantes y esta experiencia tuvo un impacto profundo y directo en sus propias composiciones.

La versión de George Ives de la estratificación rítmica era nueva y revolucionaria por dos razones. En toda la música que hasta ahora hemos discutido, los estratos rítmicos están interconectados en un nivel importante: el del pulso o sus subdivisiones. Así, en un motete de Petrus de Cruce los ritmos de una melodía extremadamente rápida y de una línea mucho más lenta se derivan del mismo pulso. Aún en una pieza polirrítmica del África Occidental o un canon en fase de Steve Reich, las distintas partes pueden tener diferentes métricas y diferentes primeros tiempos pero todas se enmarcan en el mismo andamiaje de negras o corcheas regulares. En el experimento de George Ives cada una de las bandas mantenía su propia métrica completamente independiente de modo que el pulso común quedaba eliminado, lo que derivaba en un grado de independencia rítmica sin precedente entre los diversos estratos.

Este experimento sonoro fue significativo de un modo mucho más dramático. En los estilos a los que nos hemos enfrentado hasta este punto, los distintos estratos se combinan para producir una entidad musical única; o sea, que a pesar de las diferencias en la actividad rítmica queda claro que estamos escuchando una sola pieza musical. George Ives realizó la superposición de dos piezas completamente diferentes, logrando una notable doble exposición musical.

Una de las grandes contribuciones de Charles Ives a la música fue la expansión del trabajo de su padre; el joven Ives sacó los experimentos de su padre del ámbito



George Ives y los miembros de la First Connecticut Heavy Artillery Band.

de la mera novedad y los utilizó como nuevos recursos formales y expresivos dentro de la tradición de la música sinfónica. El más importante de estos recursos fue la estratificación rítmica. El famoso segundo movimiento de la Cuarta sinfonía de Ives, escrita en 1916, es un tour de force de esta técnica, un bullicioso y emocionante collage de pulsos independientes y entidades musicales múltiples. Hay porciones de este movimiento que tienen veinte o más estratos rítmicos diferentes, y algunos pasajes requieren dos directores, cada uno marcando un tempo distinto (en el Ejemplo 3, "II" junto al nombre del instrumento indica que ese instrumento sigue el tempo del segundo director; nótese también que en la parte superior de la página están indicados dos tempi diferentes). Este movimiento es relativamente inusual en su uso literal de pulsos independientes; en muchas otras de sus obras Ives utilizó un pulso común en la partitura para beneficio de los ejecutantes pero propuso ritmos cruzados tan intrincados que el oyente percibe estratos rítmicos que son completamente independientes entre sí (ejemplos de esto son *The Housatonic at Stockbridge* de *Tres lugares en Nueva Inglaterra,* y *Scherzo: Over the Pavements).*

Ejemplo 3

Fragmento del segundo movimiento de la Sinfonía No. 4 de Charles Ives.
Copyright © 1965 (renovado) de Associated Music Publishers, Inc. (BMI)
Copyright internacional asegurado. Todos los derechos reservados. Reproducido con autorizacion.

Con frecuencia Ives utilizó la estratificación para apoyar un argumento filosófico. Escribió sobre el movimiento que hemos discutido que representaba una "comedia en la que el progreso fácil, mundano y emocionante es contrastado con las tribulaciones de los colonos en su jornada a través de los pantanos y los páramos", seguida por "una interrupción de la realidad, el cuatro de julio en Concord, con bandas, tambores, etc.". Otras obras reflejan la creencia de Ives de que la estratificación podía ser una manera poderosa de expresar la democracia a través de la música; en su visión de la sociedad democrática, toda la gente tiene intereses en común pero cada persona expresa esos intereses a su manera. En su libro *Charles Ives and his America,* Frank R. Rossiter escribe sobre esta filosofía que Ives "sentía que se podía aliar al radicalismo, aún a la incoherencia aparente, tanto en la música como en la política, porque estaba optimistamente seguro de que había un orden natural y divino de las cosas que era más real precisamente porque era invisible..."[3]

Hay otra clase de idea filosófica en el origen de *The Unanswered Question (La pregunta sin respuesta)* para trompeta, cuatro alientos y cuerdas, compuesta en 1906. En esta obra la independencia rítmica de los grupos instrumentales intensifica su separación filosófica. Las cuerdas, que representan el eterno e imperturbable "silencio de los druidas", tocan música extremadamente lenta, como un himno, a lo largo de la pieza. La trompeta solista, que simboliza al individuo en busca de un significado, entra siete veces con una melodía un poco más rápida a la que Ives designa como "la perenne pregunta de la existencia". Los alientos responden a la pregunta de la trompeta, calladamente al principio pero con creciente agitación y burla, hasta la entrada final de la trompeta, que queda sin respuesta.

Las entidades musicales y los estratos múltiples sin un pulso común se convirtieron en el sello no sólo de la música de Charles Ives sino también de la música de varios compositores que recibieron su influencia. Hay dos ramas principales que surgen de Ives en esta genealogía. Una nos lleva a Elliott Carter y la otra, que sigue la llamada "tradición experimentalista de los Estados Unidos", nos lleva a Henry Cowell y después se amplía para incluir a muchos de los experimentalistas de la siguiente generación: John Cage, Conlon Nancarrow y Henry Brant entre otros. Es esta última rama la que vamos a discutir primero.

Henry Cowell, el más importante de los experimentalistas de la generación que siguió a Ives, era un gran admirador de éste y tuvo una larga amistad con él. La contribución de Cowell a la estratificación rítmica fue un concepto que él llamó "Armonía Rítmica", que involucraba polirritmos basados en las mismas proporciones numéricas en que están basadas las relaciones de frecuencia de los intervalos y acordes tradicionales.[4] Su *Cuarteto romántico* (1917) para dos flautas, violín y viola está basado en este concepto, cuya resultante es una textura sutil y elegante de corrientes musicales paralelas. Todas las partes en el sistema de Cowell, sin embargo, están en relación con el mismo pulso; tocó a los experimentalistas de la generación siguiente el continuar la exploración de Ives sobre los pulsos múltiples y las entidades musicales múltiples.

Ningún compositor ha explorado más a fondo el uso simultáneo de pulsos diferentes como Conlon Nancarrow, de origen estadunidense pero que ha vivido la mayor parte de su vida en la ciudad de México. Nancarrow, cuya preparación incluye su trabajo como trompetista de jazz, y que tiene un marcado interés por la música de tambores del África Occidental, ha escrito la mayor parte de su música para la pianola, un instrumento ideal para la ejecución de las precisas relaciones rítmicas que sus partituras exigen. (En su libro *New Musical Resources* de 1930, Cowell había sugerido proféticamente el uso de la pianola para producir algunos de los más complejos ritmos cruzados en su sistema de Armonía Rítmica). Como Steve Reich, Nancarrow ha desarrollado una nueva técnica del canon basada en la estratificación rítmica. En el tipo de canon de Nancarrow, que utiliza en muchos de sus Estudios para pianola, las voces del canon se mueven a velocidades separadas, cada una con su propio pulso. El Ejemplo 4 muestra el inicio del Estudio # 31 de Nancarrow, que lleva como subtítulo Canon-21/24/25, en referencia a las proporciones de los tres tempi separados de las voces del canon. Nancarrow siente que esta aproximación a la estratificación rítmica es de capital importancia para su trabajo; el compositor ha afirmado que "siento que los choques de tempo son lo que hace avanzar a mi música", y ha propuesto el término "disonancia temporal" para describir este efecto.[5]

Algunos de los Estudios de Nancarrow son para dos pianolas. El Estudio # 40b contempla la misma composición tocada en cada instrumento, el segundo de los cuales entra un poco después que el primero y, estando en un tempo un poco más rápido, gradualmente alcanza al primero. Si bien es claramente un canon de tempi, esta composición también entra en el ámbito de las entidades musicales múltiples, ya que la parte de cada pianola es una composición autosuficiente en sí misma; es como si George Ives hubiera hecho que cada una de las bandas tocara la misma pieza pero a diferentes velocidades. En el Estudio # 41 las dos pianolas tocan partes enteramente diferentes, cada una de las cuales es una composición autosuficiente. Aquí no podemos hablar de canon, sino únicamente de entidades musicales múltiples.

John Cage, el compositor más conocido de la generación de experimentalistas que estamos discutiendo, ha combinado su interés en el azar y lo impredecible con la idea de las entidades múltiples en varias de sus composiciones. Su *Paisaje imaginario # 4,* escrito en 1951, fue una extensión y una actualización tecnológica del experimento con las dos bandas. La obra de Cage es para 24 ejecutantes que cambian el volumen y la sintonía de una docena de radios, creando un collage cambian-

Ejemplo 4

Nancarrow, *Study No.31*

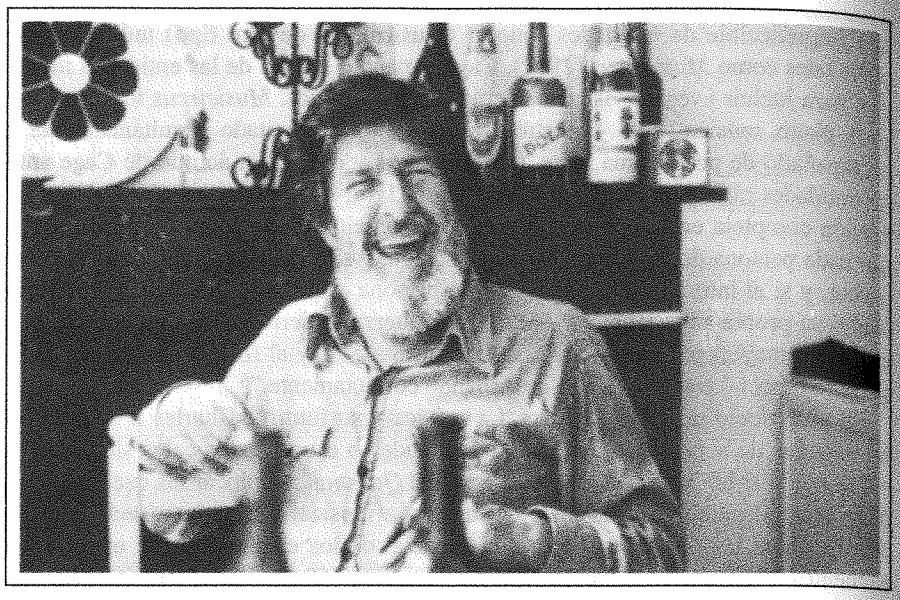
© 1987, B. Schott's Soehne, Mainz. Todos los derechos reservados. Reproducido con la autorización de European American Music Distributors Corporation, representante en Estados Unidos y Canada de B. Schott's Soehne, Mainz.

te e impredecible de entidades sonoras (musicales o de otro tipo) múltiples. En obras tales como *Musicircus* (1967), Cage expandió la idea de las entidades múltiples para incluir eventos visuales además de los sonoros. *Musicircus* incluye jazz, rock, piano, música vocal y electrónica, todo ello interpretado simultáneamente y acompañado de pantomima, cine, transparencias y danza. La actitud de Cage ante las entidades múltiples es, como la de Charles Ives, filosófica: "Yo disfruto una situación compleja en la que puedo poner mi atención en un lugar o en otro. Creo que cada persona debería escuchar a su manera, y si hay demasiadas cosas que escuchar, y si al interior de ese complejo la persona escucha lo que quiere, entonces tendrá su propia experiencia, y habrá cierta fuerza y cierta validez en aquello que es mucho mayor, por ejemplo, que escuchar una cosa y al final no saber qué es lo que uno escuchó o si uno estaba escuchando correctamente."[6]

En un artículo de 1933 titulado "La música y su futuro", Charles Ives discutió las ventajas de separar físicamente las entidades o estratos musicales simultáneos (tal como lo había hecho en *The Unanswered Question* al colocar las cuerdas fuera de la escena) para que cada línea de la textura musical global fuera más fácil de percibir. Este interés en la colocación espacial de los ejecutantes fue otro de los elementos que Ives heredó de su padre, quien, como Charles lo describía, solía distribuir a varios ensambles por el centro de Danbury durante los conciertos: "El grupo principal colocado en el estrado casi siempre tocaba los temas principales mientras que los otros, desde las verandas y los techos vecinos, tocaban las variaciones, los estribillos, etc."[7]

Mientras que este recurso fue utilizado por Charles Ives sólo en contadas ocasiones, se convirtió en punto central del pensamiento musical de otro de los experimentalistas de la generación de Nancarrow, el compositor Henry Brant. Pocas composiciones de Brant contemplan la colocación tradicional de los ejecutantes alrededor del centro del escenario; en cambio, los músicos se colocan en distintas locaciones alrededor del espacio escénico, y a esto se añade la estratificación rítmica que Brant llama "ritmo descoordinado".[8]

Además, Brant ha llevado la idea de Ives sobre las entidades musicales múltiples a su expresión más extrema. Aunque *The Unanswered Question* contemplaba el uso simultáneo de estilos musicales radicalmente diferentes (tonalidad tradicional en las cuerdas, cromatismo lírico en la trompeta, atonalidad severa en los alientos), cada uno de esos estilos era una producto de la cultura euro-americana de Charles Ives. Una obra reciente de Brant va mucho más lejos, yuxtaponiendo músicas que no sólo son estilísticamente diferentes sino que pertenecen a culturas musicales totalmente ajenas entre sí. La obra *Meteor Farm (Granja de meteoros)* compuesta en 1982, fue escrita para los ensambles de la Universidad Wesleyan, una escuela famosa por la inclusión de músicas no-occidentales en sus planes de estudio. Así, la



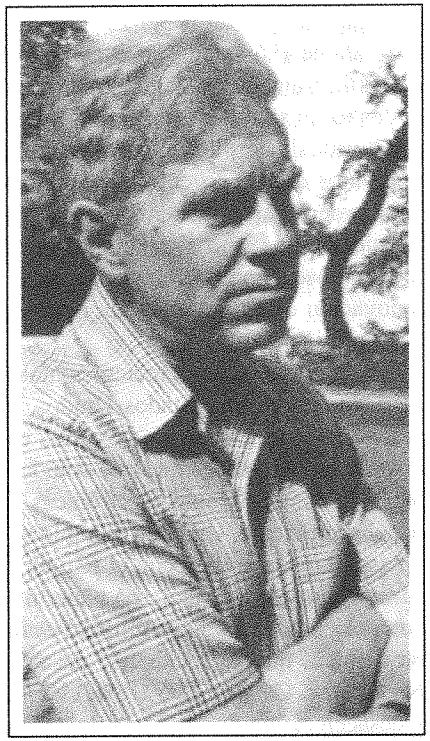
John Cage.

dotación de ejecutantes en la obra de Brant incluye no sólo ensambles como una orquesta, coros y un grupo de jazz, sino también un gamelán, un grupo africano de tambores y un grupo de músicos del sur de la India. Hay muchas secciones de esta pieza en las que dos o más de estos ensambles tocan simultáneamente; esto provoca algunos momentos deliciosos e inesperados, como aquel en el que un ensamble occidental de percusión produce una brillante aura alrededor de un cantante del sur de la India, o cuando un coro que canta en organum paralelo se sobrepone al jazz estilo swing tocado por una gran banda. En un mundo en que las fronteras culturales son permeadas cada vez con mayor frecuencia, tales yuxtaposiciones parecen ser al mismo tiempo un claro reflejo de estos tiempos y una afirmación filosófico/musical optimista, en la mejor tradición de Charles Ives.

Si bien los experimentalistas utilizaron la estratificación rítmica como uno de muchos medios para crear estilos musicales radicalmente nuevos, el compositor Elliott Carter, que representa la segunda rama de los descendientes de Ives, ha explorado la estratificación sólidamente cimentada en la tradición clásica europeo-americana. Cuando cursaba la secundaria, Carter se hizo amigo de Charles Ives, cuyo interés en líneas musicales simultáneas tuvo un fuerte impacto en el joven compositor (más tarde en su carrera, Carter habría de criticar el uso que Ives hacía de la estratificación). De modo significativo, las otras influencias en la música de

Carter, tal y como él mismo las ha delineado, incluyen varias corrientes musicales en las que la estratificación ha jugado un papel prominente: el jazz, la música renacentista de Europa, el gamelán, la música africana y las obras de Nancarrow.

La estratificación, en palabras del propio Carter[9], le da a su música una cualidad elástica y fluida. Muchas de sus líneas musicales se desarrollan de modo independiente en un ámbito libre y rítmicamente maleable, lo que provoca que suenen como carentes de métrica a pesar del pulso unificador que Carter les impone. A veces la textura musical entera participa de esta cualidad no-métrica, mientras que en otros casos uno o más de los estratos tienen un ritmo estricto mientras que los demás parecen no tener pulso. En ocasiones, Carter utiliza la técnica de Ives para proponer pulsos simultáneos e independientes, como ocurre en una sección del Doble Concierto para piano y clavecín en la que el piano tiene un accelerando, al mismo tiempo que los demás instrumentos tocan una serie de ritardandos. Como en el caso de Ives, la estratificación en la música de Carter tiene bases filosóficas: "Me parece que el sentimiento de la experiencia es siempre la síntesis de nuestra percepción de media docena de sentimientos simultáneos y diferentes que interactúan juntos, con uno u otro viniendo al primer plano en determinado momento mientras los demás permanecen, más o menos en el fondo, para dar a ese sentimiento el significado intelectual y afectivo que tiene." [10]



Elliott Carter.

Carter tiene también un gran interés en la "perspectiva múltiple", que es el término usado por él para las entidades musicales múltiples[11] (es significativo que Carter haya organizado el estreno de *The Unanswered Question* en 1949). Al discutir su participación en esta área, Carter ha dicho: "Me encontré en oposición directa a mucho de lo que hoy se escribe en el sentido de que 'haces esto durante un rato, y luego haces esto otro'. Mi intención era mezclar el 'esto' y el 'esto otro' y hacerlos interactuar en modos distintos a la mera sucesión lineal."[12] Las entidades

múltiples juegan un papel importante en obras de Carter como su Concierto para orquesta de 1969 y su Tercer cuarteto de cuerdas de 1971. En esta última obra, dos de los instrumentistas tocan cuatro movimientos, mientras que los otros dos ejecutantes tocan simultáneamente otros seis movimientos, completamente diferentes. A esta forma de desplazamiento temporal, Carter añade otra más: ninguno de los movimientos es tocado en forma continua, sino que son ejecutados en fragmentos, cuyo orden se mezcla con los fragmentos de otros movimientos y con materiales de transición. Es como si escucháramos cada una de las dos bandas de George Ives moviéndose impredeciblemente entre cierto número de melodías diferentes; esta innovación de Carter aumenta notablemente la complejidad y la riqueza del tejido de la música.

Los avances en años recientes muestran un continuado interés por la estratificación rítmica en los Estados Unidos. En la música electrónica, el desarrollo de la grabadora magnetofónica de varios canales permitió llevar a la práctica la grabación de numerosos estratos de sonido, uno por uno, lo que dio como resultado numerosas composiciones electrónicas en las que la estratificación rítmica juega un papel prominente. Un buen ejemplo es *Fluxus I* (1976) de Ramón Zupko, que tiene un asombroso paralelo con el Estudio # 27 de Nancarrow y que demuestra además cómo Nancarrow se anticipó a ciertos avances de la música electrónica. En ambas composiciones, una línea musical central de pulso claro e inmutable es rodeada por otras líneas que se aceleran y desaceleran libremente (el subtítulo de la pieza de Nancarrow, Canon 5%/6%/8%/11% se refiere a las diferentes tasas de aceleración y desaceleración en cada una de las cuatro voces del canon). Tales texturas, monstruosamente difíciles de coordinar con ejecutantes en vivo, son perfectamente manejables si se producen con tecnología musical automatizada, ya sea en la forma de una pianola, un estudio de grabación de varios canales o, en nuestro tiempo, con un sistema musical por computadora.

Si bien el minimalismo es el más conocido de los estilos estadunidenses recientes que giran en torno a la estratificación, otros enfoques se han seguido desarrollando. En 1988 el compositor David Rosenboom grabó una extensa composición titulada *Systems of Judgement (Sistemas de juicio).* Cada uno de los tres estratos simultáneos de esta composición representa una teoría o una visión de la evolución, en particular la evolución del habla y del lenguaje; aquí tenemos otro uso de la estratificación con propósitos filosóficos y otro rol estructural para las entidades musicales múltiples. La instrumentación en la obra de Rosenboom es bastante heterogénea, ya que combina sonidos electrónicos sintetizados por computadora con instrumentos orquestales europeo-americanos y otros instrumentos provenientes de una variedad de sociedades no-occidentales (aunque los instrumentos no-occidentales son utilizados de un modo menos abstracto que en *Meteor Farm* de Brant); la diversidad rítmica y de textura de la música estratificada tiene entonces un paralelo en una diversidad análoga en la instrumentación. En los momentos climáticos de *Systems of Judgement,* el poder avasallador y la complejísima textura de Rosenboom son similares en su efecto global a los pasajes equivalentes de la Cuarta sinfonía de Charles Ives; así, a pesar de sus diferencias en estilo e instrumentación, estos dos compositores de los extremos opuestos del siglo XX muestran preocupaciones musicales notablemente similares. Ellos representan los extremos más nuevos y más viejos del hilo continuo del interés estadunidense en la estratificación rítmica.

Notas

[1] Steve Reich, *Writings about music* (New York, New York University Press, 1974).

[2] Henry Cowell y Sidney Cowell, *Charles Ives and his Music* (New York, Da Capo Press, 1983), pp. 144, 145.

[3] Frank Rossiter, *Charles Ives and his America* (New York, Liveright, 1975), p. 136.

[4] Henry Cowell, "Rhythm", en *New Musical Resources* (New York, Alfred A. Knopf Inc., 1930)

[5] Roger Reynolds, "Inexorable Continuities..." en *Conlon Nancarrow: Selected Studies for Player Piano* (SOUNDINGS Book 4) Peter Garland, editor (Berkeley, SOUNDINGS Press, 1977), pp. 29-30.

[6] John Cage citado en Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (New York, Limelight Editions, 1988), p. 236.

[7] Charles Ives citado en Rossiter, p. 15.

[8] Elliott Carter, "The Rhythmic Basis of American Music", en *The writings of Elliott Carter,* editado por Else Stone y Kurt Stone (Bloomington Indiana University Press, 1977), p. 166.

[9] Elliott Carter, "The Time Dimension in Music", en *The Writings of Elliott Carter,* editado por Else Stone y Kurt Stone (Bloomington Indiana University Press, 1977), p. 245.

[10] Elliott Carter citado en Allen Edwards, *Flawed words and Stubborn Sounds: A Conversation with Elliott Carter* (New York, W.W. Norton & Company, 1971), p. 100.

[11] Elliott Carter, "Music and the Time Screen", en *The Writings of Elliott Carter,* editado por Else Stone y Kurt Stone (Bloomington Indiana University Press, 1977), p. 355.

[12] Elliott Carter citado en Edwards, p. 91.

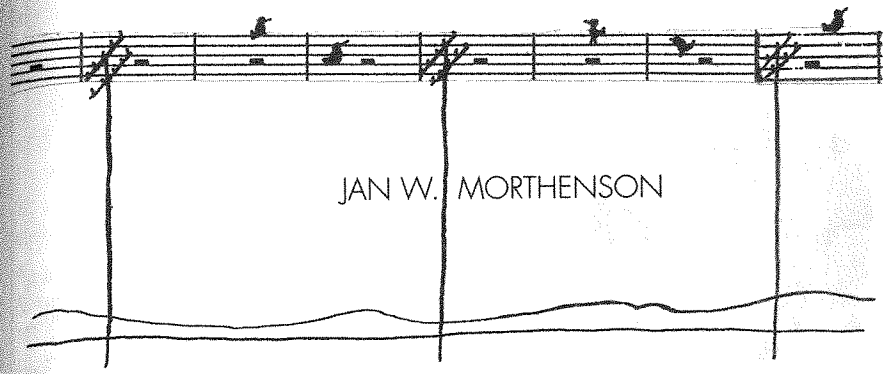
CHARLES BUKOWSKI

LLUVIA

Versión de Pablo Helguera

Una orquesta sinfónica.
Viene una tormenta,
tocan una obertura de Wagner
y la gente abandona sus asientos bajo los árboles
y corre hacia el pabellón
las mujeres echando risitas, los hombres aparentando seriedad,
tirando los cigarros mojados,
Wagner sigue, y pronto ya están todos bajo el
pabellón. Hasta los pájaros vienen de los árboles
y entran al pabellón, y es la *Rapsodia*
húngara #2 de Liszt, y aún llueve, pero miren,
hay un hombre sentado solo en la lluvia
escuchando. El público la nota. Voltean
y miran. La orquesta sigue
tocando. El hombre está sentado en la lluvia
escuchando. Hay algo raro en él,
¿o no?
Vino a oír la
música.

DILEMAS ESTÉTICOS DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA

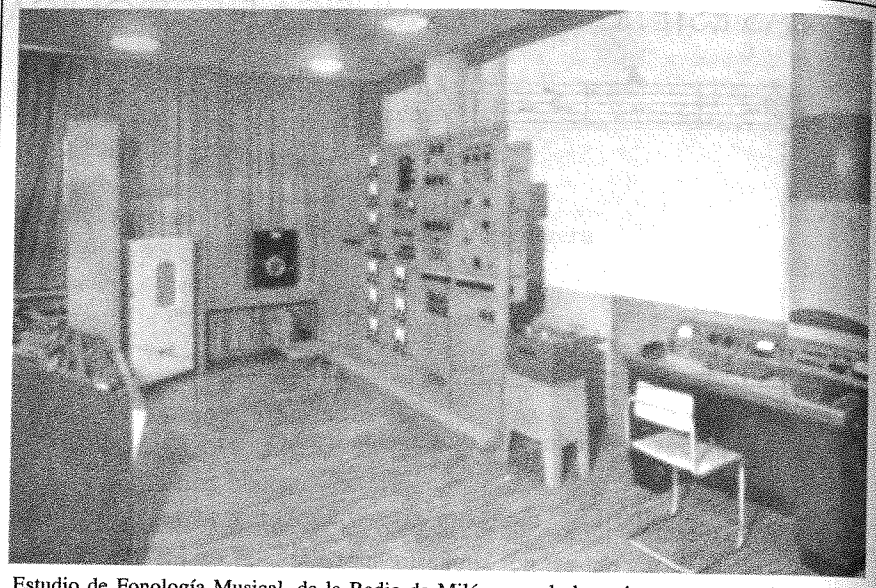


Traducción de Eugenia Russek

He preferido discutir aquí los "dilemas" y no los "problemas" de la música electrónica. Esta distinción es, por supuesto, bastante sutil en muchos aspectos. "Dilema" significa una elección entre alternativas igualmente indeseables. En lógica, es un argumento cuyas alternativas son todas igualmente conclusivas en contra del antagonista, sea cual fuere la que éste elija. De modo que encontrarse ante un dilema no es exactamente lo mismo que encontrarse ante un problema. Un problema puede tener una solución más o menos satisfactoria, mientras que un dilema no sigue un sencillo procedimiento lógico, como las matemáticas. El dilema-decisión es subjetivo, se arriesga algo personal en él, y es el eterno compañero del artista creativo, al cual por un tiempo de es permitido experimentar, pero tarde o temprano tiene que enfrentarse una vez más a las cruciales realidades de los dilemas estéticos. Experimentar, en el sentido estético, no significa encontrar una solución general a un problema: los aspectos artísticos son dinámicos, incluso dialécticos.

Si pasamos por alto los casos más extremos de toma de decisiones en la composición musical —tales como el serialismo estricto, las operaciones al azar basadas en el I Ching, el control por fórmulas matemáticas y procedimientos por el estilo— los dilemas estéticos se presentan al compositor casi con cada nota o sonido, tanto en la música instrumental como en la electrónica.

Por razones de tipo teórico, dentro de este contexto debe tomarse la música electrónica en su aspecto más clásico. La música electrónica en vivo y los procedimientos aleatorios o al azar llevados a su extremo representan categorías especiales. Asimismo, las obras de mixmedia, en las cuales la música electrónica es tan solo una parte del todo, tienen sus propios dilemas y problemas. La música electró-



Estudio de Fonología Musical, de la Radio de Milán, uno de los primeros centros de Música electrónica. Década de los cincuenta.

Bruno Maderna y Luciano Berio ordenando "objetos sonoros" en la cinta magnética.

nica o por computadora en el sentido tradicional y estricto, compuesta y estructurada de manera convencional, plantea por sí misma suficientes preguntas. Además, la ventaja de los ejemplos clásicos es que uno puede hacer extrapolaciones a situaciones menos usuales, mientras que la inversa resulta más difícil.

Ahora, ¿cómo diferenciar los dilemas "estéticos" de los dilemas técnicos o de otro tipo en la composición de música electrónica? Es bien sabido que el término "estético" puede interpretarse de muchas maneras, no sólo en forma poco seria e inadecuada, sino también en formas científicas contradictorias. Primero que nada, desde la introducción de la estética como un concepto científico alrededor de 1750, sus aplicaciones a lo largo de la historia han cambiado enormemente. La palabra griega "aisthesis" significa percepción, y el arte era analizado desde ese punto de vista tanto por Platón como por Aristóteles, a pesar de que llegaron a conclusiones totalmente opuestas. Platón criticó el carácter mimético del arte, argüyendo que era sólo una copia de la naturaleza, la cual a su vez era una imagen distorsionada e ilusoria del mundo real: las verdaderas ideas, que somos incapaces de captar debido a la imperfección de nuestros sentidos. Argüía que el arte, especialmente la música, intoxica nuestras percepciones, al extremo de que sería prohibido o estrictamente controlado en el Estado ideal.

Aristóteles, por otro lado, consideraba las imitaciones y expresiones del arte como algo valioso para el individuo y la sociedad. La imitación es divertida, tanto para el artista como para el espectador y el experimentar emociones fuertes en el teatro y en la música canaliza las tensiones y las pasiones. Aristóteles y Longin dieron muchos consejos sobre cómo crear efectos artísticos, como también lo hicieron Horacio, Boileau, Pope, Diderot, Lessing y muchos otros después de ellos.

En los tiempos modernos, la estética se convirtió en una rama de la filosofía, como una discusión abstracta sobre la naturaleza del arte y la belleza, sobre la diferencia entre las percepciones estéticas y otras percepciones. En nuestro siglo, los aspectos normativos y las discusiones sobre valores estéticos han disminuido en los círculos académicos. En cambio, debido a la influencia dominante de las estéticas inglesa y americana, se ha dado un desarrollo hacia distinciones más objetivas. Después de Wittgenstein, la estética tuvo que encontrar sus propias fronteras y restringir sus aplicaciones. La estética reciente se ocupa a menudo de los llamados "actos de lenguaje", un análisis bastante formal de diferentes conceptos estéticos, que normalmente hace caso omiso de obras de arte específicas. La estética científica intenta categorizar y sistematizar los rasgos comunes en la creación artística, la experiencia y la crítica. Para dar un ejemplo, el filósofo nominalista Nelson Goodman, en su libro "Languages or Art" (1976) ha creado una terminología de lo más lógica y coherente. Como síntomas de lo estético cita tres características básicas: densidad sintáctica, densidad semántica y plenitud sintáctica. De acuerdo con

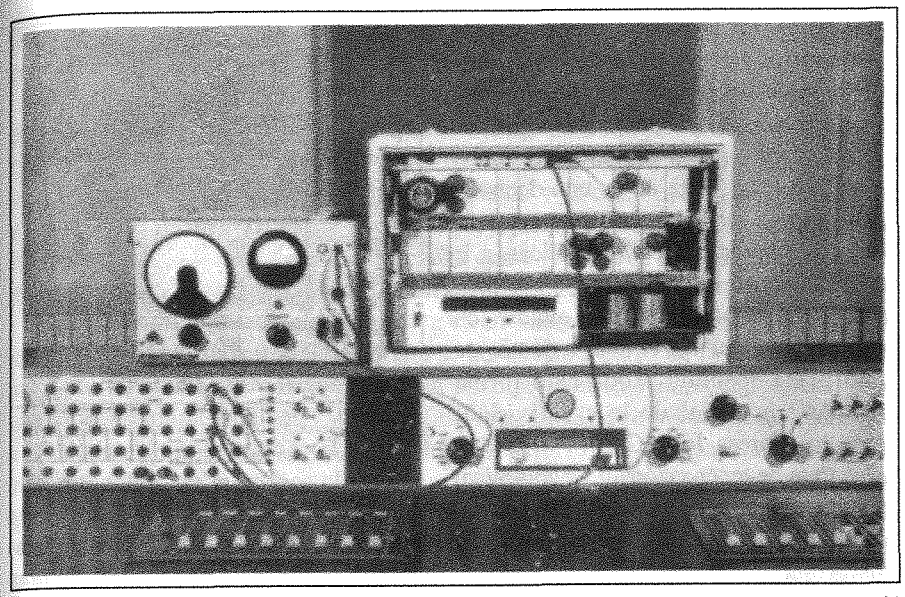
Goodman, la densidad es constitutiva de las obras de arte, o sea que el carácter de los objetivos estéticos, así como sus correspondientes experiencias estéticas se mueven en un patrón de "glissando", sin pasos articulados, y ninguna escala o medida de la percepción capta nada significativo, aunque los tres aspectos exigen una máxima sensibilidad para la discriminación. En palabras del propio Goodman: "la densidad sintáctica y la densidad semántica exigen una atención extrema para determinar el carácter y el referente. La plenitud sintáctica distingue lo más "representacional", dentro de sistemas semánticamente densos, de lo más diagramático, lo menos esquemático de lo más esquemático. La densidad sintáctica es característica de los sistemas no lingüísticos."

Como un cuarto síntoma complementario, Goodman propone el aspecto que distingue la ejemplificación de la denotación, el cual combinado con la densidad separa el "mostrar" del "decir". De manera que la densidad, la plenitud y la ejemplificación son rasgos inequívocos de lo estético; en cambio lo articulado, lo atenuado y lo denotativo son características de lo no estético.

La simbolización, según Goodman, se basa en la curiosidad, en el ansia de saber; lo que fascina es el descubrimiento, y la comunicación es posterior a la aprehensión y la formulación de lo que deberá comunicarse. La simbolización debe juzgarse fundamentalmente por el grado en que sirve al propósito cognitivo: por lo delicado de sus discriminaciones y lo hábil de sus alusiones; por cómo funciona para captar, explorar e informar el mundo; por cómo analiza, clasifica, ordena y organiza; por cómo participa en la creación, manipulación, retención y transformación del conocimiento.

El ser humano es un animal social, la comunicación es un requisito para los intercambios sociales y los símbolos son un medio de comunicación. Los perros continuarán ladrando y los seres humanos continuarán simbolizando aún cuando no haya ninguna necesidad práctica de hacerlo, sólo porque no pueden evitarlo y porque les resulta muy divertido.

Después de todo esto, parecería que la música electrónica sería extraordinariamente adecuada para llenar los requisitos de un objeto estético. No parece tener limitaciones en cuanto a densidad o plenitud, aún la orquesta más grande no puede transmitir la cantidad de información acústica de la música electrónica o por computadora ¿A qué se debe entonces que el interés de la música electrónica, sin añadirle ningún ingrediente, sea normalmente considerada como agotada después de sólo una o unas cuantas presentaciones? Las obras electrónicas pueden ser extremadamente complejas y ricas en ideas musicales, sonidos, formas y detalles expresivos y sin embargo, rara vez hay un impulso de escucharlas una y otra vez. Tengo la impresión de que esto es igualmente cierto para gente que se ocupa profesionalmente de este tipo de música. Ciertamente, todos podemos tener un par de compo-



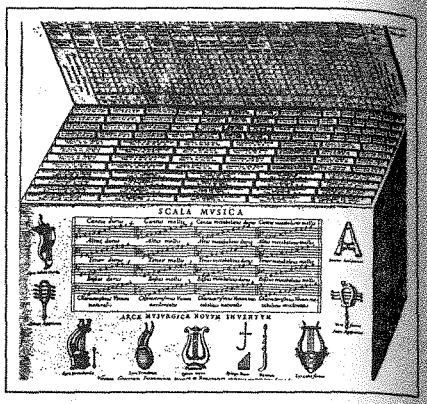
Generador y transformador de sonido de la Radio del Sudoeste en Baden-Baden, con el que trabajó Pierre Boulez en 1958.

siciones electrónicas preferidas que escuchamos de vez en cuando, pero esto parece ser la excepción y no la regla, mientras que escuchamos otros tipos de música repetidamente sin demasiada irritación.

Estas circunstancias pueden no ser fatales para un determinado compositor o una cierta obra. Escuchar una sola vez puede ser muy satisfactorio, incluso una ventaja, pero lo mismo puede decirse también de otros tipos de música, sin ser un rasgo característico o constante. Probablemente existen dentro de la música electrónica ciertas cualidades distintivas que hasta ahora han impedido que esta música se consagre en la soledad musical. La mentalidad conservadora y la ignorancia no son explicaciones suficientes, pues podemos encontrar las mismas actitudes negativas en especialistas devotos. Tampoco la novedad de la música electrónica es ya una excusa válida para esta no aceptación o para las reacciones de indiferencia.

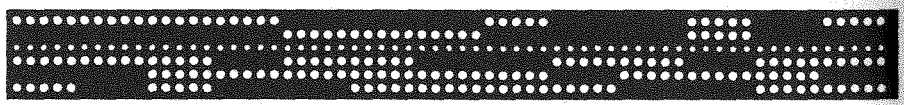
Si asumimos que existen, de hecho, ciertos elementos importantes en la música electrónica que obstruyen en el oyente el impulso de explorar y desarrollar su apreciación de una obra, eso no quiere decir que estos elementos se encuentran necesariamente en *todas* las composiciones electrónicas, o que siempre deban ser un problema. Pero aquí únicamente podemos discutir el tema en teoría y en consecuencia nos vemos obligados a generalizar, aproximar y a implicar ejemplos estadísticos promedio.

Al buscar los elementos problemáticos de la música electrónica en general, descubrimos que el compositor se enfrenta a su primer dilema en cuanto tiene que decidir si debe prestar atención a dichos elementos o no. Esta no es una decisión fácil, ya que siempre tenemos una tendencia a romper las reglas estéticas, a ir en contra de lo lógico, razonable y prometedor, a experimentar, a evadir los problemas o a buscar el huevo de oro de la sorpresa absoluta. Todo esto forma una parte esencial de la creatividad; como lo expresa John Cage; "en el arte no se trata de tener razón". Las complicaciones técnicas y las concesiones del trabajo en el estudio a veces provocan reacciones de oposición, aún en contra de nuestros propios intereses. Estas cuidadosas maniobras pueden pasar desapercibidas para todos excepto para el compositor, siendo la anarquía pura y las demostraciones más embarazosas que efectivas.



Máquina de componer de Athanasius Kircher, el "Arca Musarithmica" (1660).

El dilema estético aparentemente más obvio a considerar, es la ausencia de lo que podríamos llamar referencias naturales dentro de la música electrónica. La música instrumental y vocal está basada enteramente en referencias familiares, a todos los niveles; tanto los patrones abstractos como las funciones expresivas se apoyan claramente en puntos de referencia espaciales y psicológicos. Muchas de estas referencias son resultados de un entrenamiento, más que de una condición natural: las escalas bien temperadas, los ritmos regulares, la armonía triádica, la construcción de los instrumentos y otros componentes importantes de la música occidental, han requerido una habituación a través de los siglos para convertirse en referencias naturales, orgánicas. Aún así, la mayor parte de las referencias más difundidas de la historia ya se han perdido para siempre. Sin embargo, muy pocos se preocupan por eso: escuchamos la música de Josquin, Monteverdi o Bach como si tuviésemos alguna idea de lo que significaba su simbolización tan especializada. Por supuesto, constantemente se crean elegantes referencias e interpretaciones apócrifas, las cuales aparecen, debidamente modernizadas y puestas a la moda, en los programas de concierto y las portadas de los discos.



La escala cromática de *do* a *do* como programa en la cinta perforada.

En cambio, en las notas a piezas de música electrónica, se ha generalizado la costumbre de presentar referencias que el oyente no tiene posibilidad de detectar. Los compositores a menudo se olvidan de diferencias entre la construcción de la obra evidente sólo en el proceso de composición y la construcción completamente distinta —no reconstrucción— hecha por el oyente. La composición de cierta información y la información que se escucha como resultado son dos polos muy alejados el uno del otro en el caso de la música electrónica.

A pesar de la terminología, la música electrónica no tiene conexión alguna con la música común; su material sonoro no se desarrolló a partir de la música tradicional y por lo tanto no se concibe desde un principio con elementos musicales. Posee una infraestructura totalmente diferente, las relaciones entre los elementos constitutivos de la música instrumental no pueden compararse con las relaciones que se establecen dentro de la música electrónica. La música instrumental y la vocal son lo que Roland Barthes llama "música práctica", cada instante se relaciona con una realidad física: la ejecución, las capacidades de los instrumentos, el comportamiento expresivo y la interacción explícita entre los participantes. Esto no puede ser reproducido o transformado en la música electrónica clásica. Quizá sólo quede la alternativa de crear referencias específicas de la música electrónica, pero ¿cómo podría hacerse esto?

Mi opinión es que las referencias generales, con un contenido cognitivo y emotivo más definido, son poco viables en la música electrónica dentro de un futuro previsible. Debemos admitir que la música electrónica es auto-reflejante, pero lo es en un sentido demasiado vago: suena y se comporta como música electrónica, pero eso no es suficiente como referencia estética para obras individuales. La base de la música electrónica es un continuo, en todos los parámetros y aspectos. Los parámetros no se detienen en puntos naturales, como en la música tradicional; no hay escalas, ni articulación determinada, ni criterios para discriminar al componer o al escuchar. La supuesta objetividad de la música electrónica se transforma en una extrema subjetividad tan pronto como las cintas salen del estudio.

Debo aclarar que los puntos de referencia y los parámetros no necesariamente deben ser naturales, universales o preconcebidos. Pueden funcionar como lo que se llama símbolos "convencionales", o sea, que se establecen y aceptan en un contexto *específico*. En teoría, siempre es posible establecer referencias dentro del marco de una cierta obra o un determinado compositor.

Cualquier sonido o gesto significativo sería aceptable para tal propósito. Las referencias continuas, como zumbidos o golpes constantes, darían punto de relación para los tonos, ritmos y duraciones, los acentos marcados podrían dar orientación

dinámica. Las pequeñas alteraciones en las referencias no tienen porqué destruir sus funciones, pero es esencial mantener el carácter repetitivo. Resulta difícil señalar elementos constructivos o formativos dentro de la música moderna en conjunto; por lo tanto, entre más amorfo e inarticulado sea el material, más obvias y definidas deberán ser las referencias que se elijan.

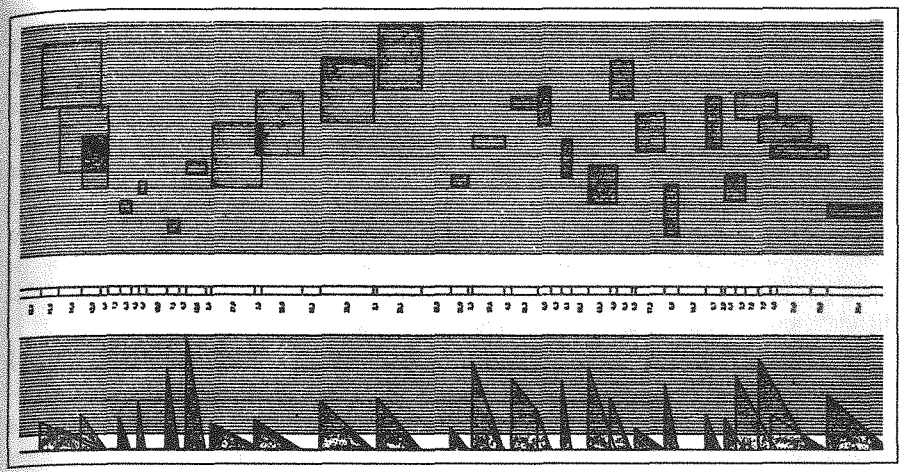
En relación a esto, existe otro dilema en la música electrónica ¿cómo relacionar los elementos de primer plano con un fondo, o incluso cómo establecer un fondo? Esto corresponde a lo que serían la información y la redundancia en la teoría de la información. Se cree que una buena percepción resulta de un predominio de lo redundante sobre lo nuevo y lo original. Máxima redundancia significa el haber experimentado algo al punto del aburrimiento, máxima información significa el no poseer un repertorio para dilucidar las señales. El resultado de un equilibrio funcional entre estos factores serían el arte y la música clásica, en cambio un desequilibrio, (el cual alterna históricamente con el equilibrio), podría dar como resultado un arte manierista.

El primer plano y el fondo son parte de la discusión de la psicología Gestalt, la cual sostiene que nuestro sistema nervioso se ha desarrollado de acuerdo a condiciones biológicas presentes en el medio ambiente. Quizá una Gestalt y una referencia no sean la misma cosa: la Gestalt no necesariamente tiene que ser unas referencia, pero la referencia forzosamente es una Gestalt. Por lo tanto, el considerar las referencias en su conjunto implica el comprender los fundamentos de la teoría Gestalt. A su vez, muchas consecuencias dejarán su marca en las composiciones. Una obra puede comenzar con una exposición de referencias, que no serán variadas como los motivos de las composiciones instrumentales, pero sin embargo será difícil evitar ciertas concesiones a una forma más pedagógica y una presentación menos sofisticada de los materiales.

Este dilema puede tratarse como lo han hecho Stockhausen, Berio y otros: al utilizar como referencias objetos musicales o interjecciones humanas relativamente familiares, sus patrones electrónicos pueden moverse con bastante libertad sin dejar de tener sentido para el oyente. De hecho, hace falta muy poco para darle a éste un sentimiento de identidad, basta con un pequeño recordatorio de algo que esté fuera del mundo —o "ghetto", como lo llama Xenakis— de la música electrónica.

La música electrónica como género se vuelve una macro-Gestalt o una macro-referencia, independientemente de cómo suene. Además, los objetos musicales más realistas, ya sea un fragmento de música folklórica, un ruido callejero o cualquier otra cosa, reciben una interpretación nueva dentro de este contexto, lo cual constituye una técnica confiable y sencilla, pero el dilema reside en que ya no es una idea formal demasiado inventiva o creativa.

Otro dilema a considerar es si se deben componer obras electrónicas con escalas



La "partitura" electrónica de *Estudio II* de Karlheinz Stockhausen.

de diferentes tipos. Esta cuestión se ha vuelto más aguda en nuestros días de sintetizadores y de entradas por teclado. En principio, aquí nos ocuparemos más de la estética de la música electrónica en vivo, aún si las obras con teclado no son ejecutadas directamente en conciertos, sino producidas en estudio. Se trata de una diferencia en la concepción de la composición, más que de una diferencia notable en la obra terminada. La aproximación del compositor al material musical se ve profundamente afectada por la presencia de teclados, terminales de computadora u otras entradas de decisión, en comparación con la manipulación amorfa de perillas, atenuadores, potenciómetros, etc. Los teclados y los números pueden dar referencias claras en el proceso de composición, lo cual no significa que la obra será referencial para el oyente. Si se perciben escales u otras características de este tipo, resulta difícil no pensar en música instrumental hecha con medios electrónicos, y como todos sabemos, este es precisamente el camino fácil a la popularidad.

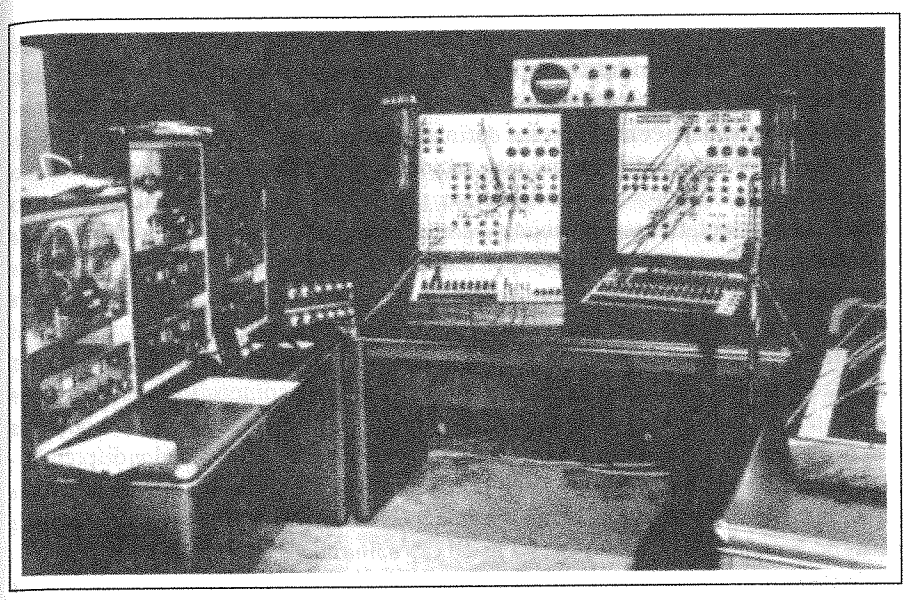
En los últimos años, de han acumulado gran cantidad de investigaciones sobre psicología musical, neurología, audición experimental y otras disciplinas relacionadas. El trabajo desarrollado en el IRCAM puede resultar en importantes directivas para los problemas que hemos expuesto aquí. Se ha establecido ya como una tradición el que la música electrónica en especial deba mantenerse en estrecho contacto con lo que ocurre en la ciencia y la tecnología. A la música electrónica, definitivamente no le es permitido ser tonta, ingenua o sentimental. Tácitamente, se espera de ella que sea la ciencia de la música, a menos que pertenezca a la otra gran categoría: el impresionismo electrónico. Es natural que se le conecte con la ciencia y la tecnología, ya que todos sus recursos y sus transformaciones posibles dependen de

los logros que se lleven a cabo en esas disciplinas. Quizá los compositores sienten que deben dar algo a cambio a los técnicos, relacionarse con ellos. Sin embargo, se ejercen además presiones de tipo extra-musical sobre los compositores de música electrónica. Tienen que mantenerse al tanto, al menos superficialmente, de los adelantos en muchos campos y el balancear esto con una compresión cada vez mayor de las cuestiones musicales da pie a un enorme dilema, que probablemente no adquiere tanta fuerza entre los compositores de música instrumental. El verdadero fondo de esta diferencia es quizá una tendencia de la música electrónica a preocuparse por el mundo exterior, material, mientras que la música instrumental está dedicada a temas existenciales y formales ya establecidos.

Es difícil comunicar matices expresivos con medios electrónicos, es más fácil permanecer en una atmósfera técnica, con la simbología relevante y los tópicos correspondiente: el medio es en gran parte el mensaje. Además, la música electrónica resulta más convincente cuando se limita a su propio territorio y no intenta imitar las cualidades de la música tradicional. Manteniendo presente la discusión sobre referencia y Gestalt, quizá uno de los errores más graves de la música electrónica sea el sobrestimar su propia capacidad estética.

Toda la propaganda que se le hizo a la música electrónica en sus primeros años le consiguió financiamiento y otro tipo de contribuciones que difícilmente podían ser retribuidas con resultados artísticos tan pronto como se esperaba. Las "posibilidades ilimitadas" se redujeron a un pequeño repertorio de clichés y timbres familiares. Los resultados difícilmente pueden alcanzar las expectativas, de por sí exageradas desde un principio, y la música electrónica está atrapada en una carrera de locos. Las nuevas inversiones requieren de mayores promesas, las computadoras y otro equipos se vuelven más rápidos y eficientes, los compositores son perseguidos por nuevos programas de computación y nuevas instalaciones a un ritmo cada vez más acelerado. Como señaló Stockhausen recientemente, se ha vuelto muy difícil *profundizar* en los problemas musicales, lo cual genera grandes implicaciones estéticas y dilemas.

Uno de los efectos más conocidos de la asociación con la ciencia y la tecnología es el uso general de procedimientos audaces. Por ejemplo, citando a Leonard B. Meyer: "Es un error inexcusable el equipar fenómenos acústicos con experiencias cualitativas. Los primeros son conceptos científicos abstractos, los últimos son percepciones psicológicas. No existe una relación de uno a uno entre un evento acústico y su experiencia perceptual correspondiente." El dilema básico en este contexto consiste en decidir si debe uno concentrarse en los conceptos científicos al componer música electrónica, o no. Aceptando que hay muchos problemas y experimentos que pueden llevarse a cabo eficazmente en las instalaciones de un estudio electrónico, ¿necesariamente tienen que ser disfrazados tan a menudo por los velos sen-



El primer estudio de música electrónica en México. Conservatorio Nacional de Música, 1970.

suales de la música? A la larga, esta ambivalencia puede resultar negativa para la música electrónica en conjunto, pero desgraciadamente no parece haber una salida fácil a este dilema.

La transferencia de modelos científicos a características estéticas es tan antigua como el arte y la ciencia misma. En este plano podemos observar un constante acomodamiento, pues en nuestra sociedad industrializada, donde la gran mayoría de los intelectuales se dedican a la ciencia y la tecnología, y no a las artes y las humanidades como en el pasado, se hace necesario un cambio en el punto focal de las ideas y la creación de formas. Cuando esta transformación se acentúe aún más, si es que esto ocurre, creo firmemente que el papel intermediario del artista dentro de la música electrónica declinará en el futuro próximo. Programadores especializados serán capaces de realizar estructuras, sonidos y formas complejas que están fuera del alcance del compositor de música electrónica promedio. Máquinas compositoras autogeneradas producirán obras musicales aceptables en cualquier estilo requerido, incluyendo aquellas con un encantador toque humano. Xenakis tenía mucha razón al decir: "La música es abstracta por naturaleza. Por lo tanto, podría ser la primera de todas las artes en conjuntar el pensamiento científico y la creatividad artística".

Quizá para el compositor de música electrónica contemporáneo no constituye un dilema el apoyar e impulsar este desarrollo o no. La razón por la que lo men-

ciono aquí, es que cualquiera que sea la dirección que el compositor elija, las consecuencias estéticas tendrán implicaciones globales. Cualquier tipo de música concebida científicamente, la exposición de modelos y sus interacciones racionales, es evidentemente contraria a las definiciones de un objeto estético formuladas por Nelson Goodman. El tratamiento racional de sonidos y estructuras, cuando también es percibido por los que escuchan, tiende hacia lo que él clasifica como lo no estético: articulación, atenuación y denotación. La música de esta clase ya no está sujeta a infinitas discriminaciones e interpretaciones, se convierte en un objeto hecho para ser comprendido, ya sea correcta o incorrectamente, en una fórmula de sonidos con una sola solución. Las reacciones emotivas podrían considerarse irrelevantes y ser reprimidas por los oyentes. Los elementos dinámicos podrían desaparecer, o ser totalmente reinterpretados. Quizá los compositores eviten enfatizar estas posibilidades para no perder público —así como los artistas modernos han declarado a menudo que no es necesario entender la complejidad y diferenciación de sus obras, sino que sólo debe uno escucharlas— ¡como si la actitud estética no hubiese sido completamente distinta si las hubieran compuesto únicamente para ser escuchadas!

Ciertamente es legítimo el imitar y construir modelos de fenómenos artificiales y abstractos, tanto como de sentimientos humanos, sonidos naturales y cosas por el estilo. En principio, la estética no debería considerar de manera distinta a las obras hechas por computadora u generadores al azar a las compuestas o concebidas por el hombre. Cualquier cosa que sea presentada como un objeto estético y aceptada por el mundo artístico como tal es susceptible de ser analizada, categorizada y criticada con una terminología estética. Sin embargo, el filósofo norteamericano George Dickie sostiene que una obra de arte debe ser un *artefacto,* al cual le ha sido conferida la categoría de "candidato a la apreciación" por alguna persona o institución. Una pregunta interesante sería si las máquinas cibernéticas, autoreguladas, producen o no artefactos. Pienso que la respuesta será afirmativa en el lapso de pocos años.

Gran parte de lo que aquí se ha dicho se reduce a una característica fundamental de la música electrónica: su dependencia de elementos externos, como referencias y como temas. La extrema neutralidad de sus aparatos exige ser llenada de un contenido, el cual difícilmente pueden ofrecer los medios puramente musicales. Además, como ya se ha mencionado, los elementos "musicales" son aquellos que nacen de los aspectos físicos de hacer música con el cuerpo y su sistema nervioso. De hecho, también la música pre-electrónica ha dependido en gran medida de elementos extra-musicales (el lenguaje físico básico nunca es suficiente) pero éstos se han disuelto a través de una larga tradición para dar lo que ahora consideramos como expresiones y símbolos musicales "naturales". En la música electrónica nos

encontramos con importantes dilemas estéticos simplemente porque muy poco ha podido amalgamarse en su existencia relativamente corta.

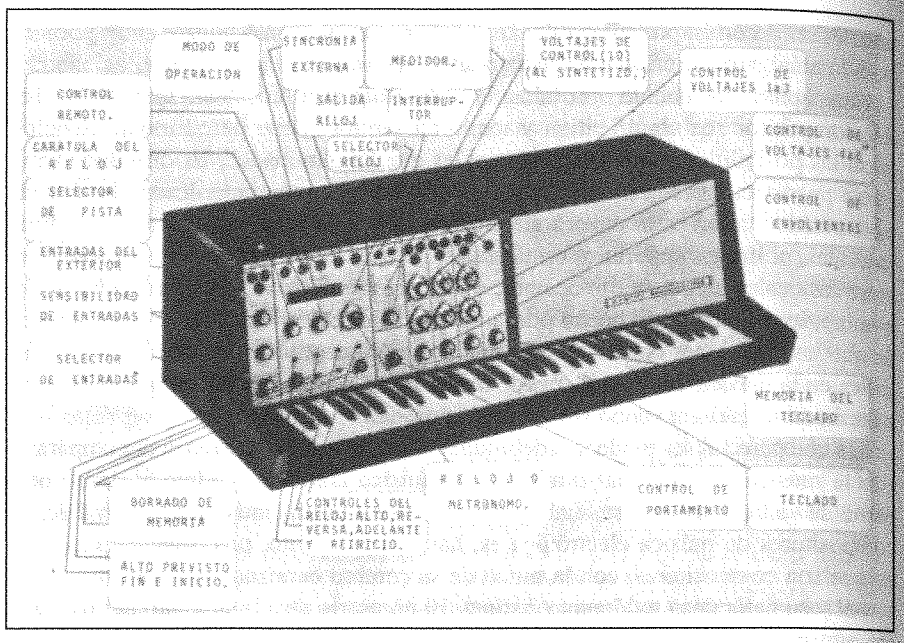
Hace aproximadamente diez años, Herbert Brün escribió: "Para que la elección del compositor sea significativa y tenga un sentido, debe percibirse la relación entre las posibilidades que ha elegido y las que ha eliminado". Es difícil concebir cómo puede realizarse esta exigencia en un medio tan continuo desde el punto de vista estético como es la música electrónica, donde no hay un principio o un final naturales, ni límites superiores o inferiores, no existen pasos o niveles reconocibles entre los cuales elegir, ni direcciones, o distinciones audibles entre lo hecho por el hombre, lo personal, y lo hecho por la máquina, lo impersonal. Por lo tanto, la idea de que las decisiones del compositor deben ser perceptibles, prueba de calidad artística en la música tradicional, puede no ser relevante para la música electrónica; y esto, en mi opinión, no debe lamentarse demasiado.

Las que parecen ser evidentes debilidades de la música electrónica al compararla con la música instrumental o aún con la música concreta, pudieran, desde otro punto de vista, considerarse como cualidades o rasgos distintivos. El dilema de los compositores de música electrónica es, hasta cierto punto, precisamente el hecho de que son compositores, con la mitad de su cerebro enraizada en la música tradicional y su naturaleza totalmente distinta. El necesario desplazamiento del paradigma aún no ha ocurrido: seguimos siendo anomalías, como lo hubiera expresado Thomas Kuhn. Según él, se necesita una nueva generación para enterrar un viejo paradigma, pues ante todo, los hábitos adquiridos anteriormente controlan la percepción en forma definitiva.

En 1949, Bruner y Postman realizaron experimentos con juegos de barajas, los cuales demostraron que aún cuando el tiempo de exposición de cartas falsas dentro de un contexto familiar era aumentado 40 veces, la gente continuaba aceptándolas como cartas válidas. La expectación de lo normal impide el descubrimiento de lo anormal. No podemos anticipar, ni siquiera esperar que ocurran cambios importantes a nuestro favor en las actitudes del público.

La música electrónica, hija del tubo de rayos catódicos y del transistor, más que de Stravinsky o Webern, podrá o no provocar una transformación radical en la historia y la percepción de la música. En caso de que esto no ocurra a largo plazo, prevalecerán serios dilemas estéticos para la música electrónica clásica que no esté basada en la ejecución, la síntesis imitativa, o que no esté integrada a otros medios, como el video o el cine.

No es seguro que las formas más abstractas de la música electrónica tengan suficiente impacto social como para implementar un cambio profundo en las preferencias musicales. Es cierto que el estrecho contacto con la ciencia y la tecnología le aportan prestigio y lógica, así como palmaditas positivas en el hombro. Sin embar-



Minicomputadora (modelo EMS) operando como controlador de sintetizadores.

go, aún si la música electrónica clásica se sustentara en una ideología equivalente a la Weltanschauung[1] de la ciencia —algo que muchos estudios (o "centros de investigación") ya tratan de lograr— dejaría otras funciones de la música socialmente importantes para ser explotadas por otros géneros. Las cualidades anarquistas, el absurdo, el afán de entretener, el expresionismo, etc., no se acomodan muy bien en el laboratorio, sin mencionar a los artistas que sostienen esas posiciones. Esto presenta un nuevo dilema para algunos compositores: ¿cómo será posible integrar elementos más tradicionales, no científicos, a una atmósfera racionalista? No es tan sencillo como lo plantea Xenakis: Contenido, en arte, es transmitir información", pues la misma información puede seguir reglas estéticas opuestas. El arte es una materia cualitativa, muy diferente estéticamente de lo que la teoría de la información llama "fuente", "emisor" y "receptor". Por lo tanto, la integración de elementos antagónicos, contrastantes, como los conceptos científicos y los no científicos, en un todo, es un asunto mucho más delicado.

Actualmente notamos una tendencia de la música electrónica a manejar sonidos, timbres y armonías, en vez de estructuras. Esto muestra una especialización para la

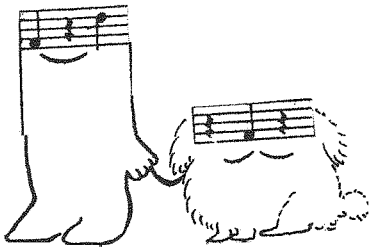
[1] En alemán en el original. Podría traducirse como "filosofía". (N. del T.)

cual la música electrónica es muy adecuada, quizá incluso superior a la música instrumental. Los grupos de música electrónica pop muestran la misma evolución. Ciertamente estos presenta a su vez un dilema: la música electrónica posee un impresionante potencial en cuanto a lo atractivo de sus sonidos, los espectros y matices colorísticos son de una pureza sin precedentes, y el no dejarse afectar por esto, como compositor, requiere un carácter muy fuerte. Por otro lado, el trabajar con estructuras significa trasladar la atención del medio sensual y los sonidos, a las relaciones y los procesos, lo cual es mucho más difícil.

El desarrollo negativo de las sociedades occidentales industrializadas en los últimos años, podría ser la causa de una tendencia hacia un estilo estático, amorfo. Las estructuras y las composiciones positivas simbolizan quizá una era de optimismo. Un equilibrio entre estos enfoques opuestos de la música da como resultado el clasicismo, una desproporción produce manierismos estéticos. Por supuesto, esto no significa que deba preferirse el arte clásico, las preferencias corresponden a los artistas y al público, no al investigador estético. Sin embargo, la estética, con todo su saber acumulado, puede encontrarse en posición de observar las tendencias y las consecuencias que los artistas y críticos más especializados no siempre están capacitados para ver. La estética puede ofrecer poca ayuda en los dilemas que torturan a tantos artistas en nuestros días, no puede alterar el desarrollo de las formas artísticas, con todo lo destructivas que puedan parecer al ojo académico, el cual puede hacer comparaciones y paralelismos dentro de un contexto histórico. La estética puede servir como crítica: los conceptos artísticos, así como las disputas entre los críticos de arte, pueden ser a veces sumamente absurdas. La estética puede prevenir contra el peligro de los manierismos exagerados en la música electrónica, por ejemplo, pero no puede influenciar a los artistas con argumentos intelectuales contra su voluntad, ni puede resolver los dilemas artísticos, sólo tratar de clasificarlos y quizá informar sobre cómo los artistas de otros tiempos se enfrentaron a dilemas.

La música electrónica resulta problemática desde el punto de vista estético a un grado que probablemente no se había apreciado antes. Asimismo, es muy difícil hablar de ella en términos académicos, pues la estética se ocupa sobre todo de análisis filosóficos de artefactos personales, sin demasiadas implicaciones tecnológicas. Su posición, fuera del marco de la tradición y los efectos musicales normales, crea una cantidad de dilemas para el compositor y el oyente sin precedentes en la historia. Las posibilidades al futuro de la música electrónica abstracta, la que no es tan solo modelos o producciones automáticas, son muy inseguras. Sin embargo, la manera intuitiva y creativa que tiene los artistas de resolver dilemas, muy posiblemente llevará a una combinación de elementos totalmente inesperada.

BREVE CARACTERIZACIÓN DE LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA EN CUBA



ILEANA GÜECHE

Hace más de cincuenta años un francés llamado Pierre Schaffer comenzó a experimentar, con grabaciones en acetatos, diferentes sonidos de la naturaleza, la voz humana, instrumentos musicales, maquinarias, en fin, todo aquello que produjera sonido/"ruido" en el ambiente para procesarlo y con ingenio artístico convertirlo en toda una creación musical. Así nació la música concreta.

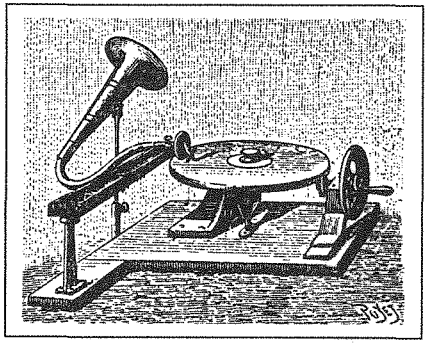
Casi al mismo tiempo en Alemania, Herbert Heimert, junto a otros músicos, experimentaba con osciladores de audio la combinación de varios sonidos puros que mezclados resultaban complejos en su constitución,. Así nació la música electrónica.

El crecimiento tecnológico y la necesidad de nuevos lenguajes hizo que a estos novedosos músicos/ingenieros de los comienzos, se les unieran muchos más en distintos países; trece años después del inicial sonido electroacústico, Cuba se insertó en esa gran masa sonora moderna con las primeras creaciones electrónicas.

Un poco de historia

La composición electroacústica en Cuba se inicia a partir de 1961, paralelamente al movimiento artístico denominado la vanguardia. El escritor y musicólogo Alejo Carpentier desempeñó en aquellos días un papel significativo al facilitar audiciones, partituras, textos e información muy actualizada de lo que tenía lugar en esos momentos en Europa. El *Canto de los adolescentes* y *Kontakte* de K. Stockchausen, *El velo de Orfeo* de Pierre Henry, entre otros compositores y obras, fueron creaciones escuchadas y debatidas en las famosas tertulias del maestro, gracias a las cuales entra en "casa" lo concreto y lo electrónico.

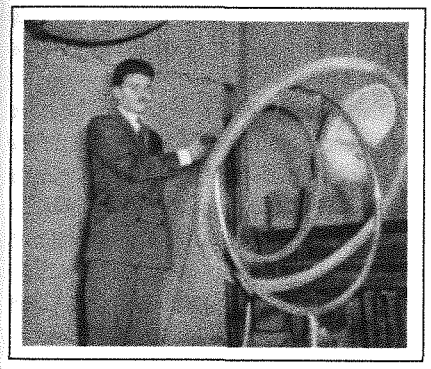
La inclinación de varios creadores a incorporarse al nuevo acontecer musical europeo fue la motivación para que, sin grandes conocimientos en esta manifestación, y sin los medios idóneos, llevados más bien por un instinto de curiosidad y experimentación, se comenzara a actuar dentro de la modalidad electroacústica en los diferentes plantas radiales del país. De esta forma nacen los primeras obras del repertorio cubano cuyo autor es Juan Blanco (1919-), considerado el pionero de la música electroacústica en Cuba.



Con el fonógrafo (este es el modelo berlinés, 1889) se inicia la era del "sonido almacenado".

Para sonorizaciones en espacios abiertos y cerrados, música incidental y de concierto se empleó en alto grado la plurifuncional música electroacústica, a pesar del estrecho número de compositores que la aplicaban. Con Leo Brower y Sergio Fernández Barroso, en los comienzos de los sesenta, con las sonorizaciones; Jesús Ortega y Roberto Valera, en una o dos ocasiones, con la música incidental para documentales, y Juan Blanco como única figura en la música de concierto y con una actividad sistemática también en las otras modalidades electroacústicas, se podría dar fin a la lista de compositores que se dedicaban hacer música con estos medios.

Igual suerte corrió el archivo creativo de la música electroacústica en la década de los setenta, no obstante la mayor incorporación de músicos. Ello ocurrió debido a la escasez de materiales, consecuencia de la crisis económica por la que atravesaba el país en esos años. Esto originó, en muchos casos, la pérdida de obras grabadas en cintas magnetofónicas que pertenecían a diversas instituciones, las cuales después de haber estrenado las obras previamente pedidas, las borraban para emplear dichas cintas para otros fines. La mayoría de estas creaciones se realizaban para funciones eminentemente de carácter político y social.



Pierre Henry a finales de los años cuarenta.

Ahora, si la década de los sesenta significó el inicio de la electroacústica en Cuba, los años ochenta representaron su etapa de madurez. Después de veinte años creativos con limitadas posibilidades en el orden material, pero con certe-

ros pasos que consolidaron la base de esta manifestación, la apertura de la década del 80 trajo consigo un motivador impulso, lo cual hizo posible ampliar de forma considerable el espectro composicional, no sólo en cantidad de autores cuya formación y pensamiento estético-estilístico era muy diverso, sino en su variedad de acción.

El establecimiento en 1979 del Estudio Electroacústico, auspiciado por el Instituto Cubano de Amistad con los pueblos (ICAP), hoy nombrado Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME), bajo la dirección de Juan Blanco, constituye uno de los sucesos más importantes del período, pues así contó el país con un lugar cuyo fin primordial es la elaboración de música por estos medios.

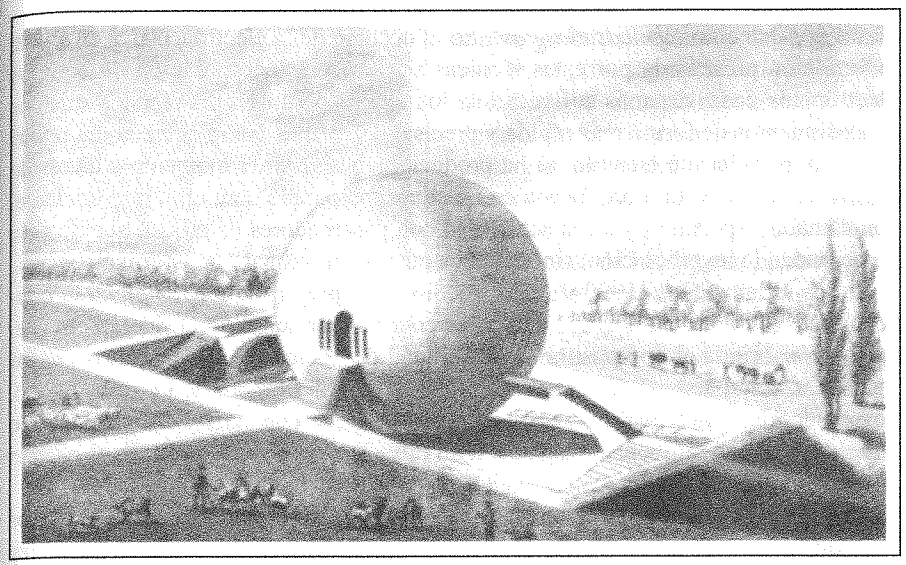
La celebración ininterumpida, a partir de 1981, de los festivales de música electroacústica "Primavera en varadero", ha permitido el intercambio constante de experiencias, en el plano composicional y en la información sobre las nuevas posibilidades —instrumentales o técnicas— para dicho trabajo. La labor difusora y pedagógica propuesta por el citado LNME en su búsqueda de adeptos, y la fundación en los últimos años (1989) del estudio de Música Electroacústica y por Computadora (EMEC), en el Instituto Superior de Arte dirigido por Carlos Fariñas, conforman el cúmulo de factores condicionantes del surgimiento de una novedosa fase en la producción musical cubana[1].

Fuentes y procedimientos

Tal como ocurre con los distintos niveles o jerarquías alcanzados por los medios sonoros tradicionales, que han influido con frecuencia a lo largo de la historia de la música, en la caracterización del estilo composicional de una época, las fuentes de música concreta y electrónica, con sus respectivos procesamientos, han tenido de igual modo diferentes órdenes en importancia. Si bien en las décadas de los sesenta y setenta lo concreto (en la cinta) tuvo gran primacía en Cuba, lo electrónico en los años ochenta y principios de los noventa lo ha desplazado.

La primera obra realizada en el país dentro de esta esfera creativa fue *Música para danza* (1961-62) de Juan Blanca, cuya fuente de generación es un oscilador de audio —es decir, una fuente electrónica—, no obstante que la gran mayoría de la obras de los años sesenta fueron creadas con fuentes concretas debido a la escasez de equipo electrónico disponible. Por aquellos tiempos se contaba solamente como fuente con el oscilador de audio, el cual continuó siendo el instrumento electrónico más empleado en la siguiente década, en combinación fundamental con material sonoro concreto.

En la década de los ochenta, los sintetizadores alcanzaron un papel predominante, convirtiendo este período en electrónico por excelencia, mientras el uso de lo



El espacio acústico ideal es la esfera. Bosquejo de C.N. Ladoux, 1770.

concreto como única materia prima decayó y se hizo más usual encontrarle mixtificado con la electrónica.

Las fuentes concretas empleadas en el país son esencialmente: 1) los instrumentos acústicos, y de ellos con mayor realce la guitarra, el piano y los instrumentos de percusión; 2) la voz, tanto declamada como cantada; 3) otras fuentes como maquinarias y sonidos ambientales.

En la década de los 80, sucedió algo interesante en cuanto el uso de las fuentes concretas: un timbre suele aparecer ya como génesis de toda la pieza, o como pequeñas pinceladas en una obra donde todo lo que fluye es generalmente electrónico. Este timbre que pudiera llamarse la "sonoridad líquida", consiste en escoger una gota de agua, el sonido del mar o el de una cascada, en esencia, como elemento integrante de la creación.

Para algunos, este timbre se asocia a la ubicación geográfica del país, lo cual puede tener cierto valor real, pero dicha "sonoridad líquida" también es utilizada por compositores de otras latitudes. Su uso está determinado por la riqueza tímbrica que contiene, la posibilidad de despertar la fantasía, lo sugestivo, u otros motivos, según el deseo expreso del creador.

Los procedimientos a los cuales se someten dichas fuentes concretas, se han mantenido sustancialmente desde los inicios de la electroacústica en Cuba hasta una buena parte del presente; tales procedimientos son denominados con frecuen-

cia en el país como *técnicas clásicas*[2]. En el decurso de la electroacústica en Cuba, la variación presentada por estas técnicas se debe a a incorporación de equipos electrónicos cada vez más sofisticados, los cuales permiten realizar los mismos procedimientos de forma más rápida y precisa. Así vemos cómo el efecto de reverberación, por citar un ejemplo, se ha producido en un primer momento a través de la reverberación natural provocada en un cuarto preparado para ello, más adelante, con cámaras especiales, y en la actualidad con procesadores de efecto, que no sólo comprenden la reverberación, sino muchos otros recursos para transformar señales.

En los últimos años (1990-91), por medio de la presencia del *sampler*[3], la concepción y manera de elaborar las fuentes concretas se amplió considerablemente. El *sampler* brinda al compositor la posibilidad de confeccionar con varios puntos muestreados, un arsenal de materiales sobre la base del timbre de un instrumento, voz o sonoridad deseada. *Palmas* de Roberto Valera, con voz, y *Efí-efó* de Julio García Ruda, con tambores abakuá, son un modelo del camino que una vez abierto puede ser transitado.

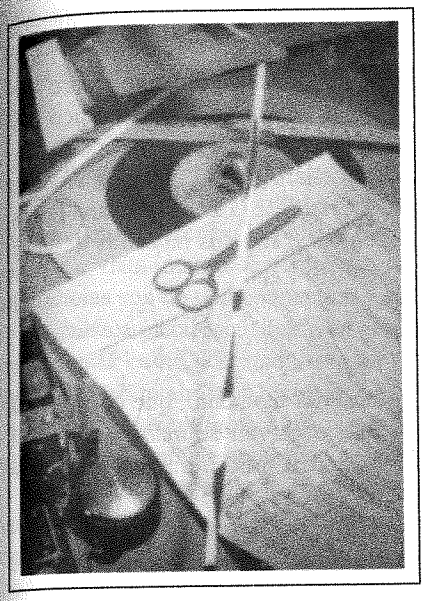
La fuente electrónica también ha tenido su proceso evolutivo en cuanto a los equipamientos utilizados. De los sintetizadores analógicos conocidos al comienzo de los ochenta y en su transcurso (Mini Moog, Roland Jupiter 8, Moog Sonic Six, Yamaha CS 70 M) se ha llegado a los digitales y a la computadora (IBM y Appel Macintosh) en los finales de la década.

La introducción de la computadora Next en el Laboratorio Nacional de Música Electroacústica, en los primeros meses del 1992, y las investigaciones en el campo de los fractales en el Estudio de Música Electróacústica y por Computadora del ISA —que ya muestran sus logros iniciales con la realización de varios experimentos de Julio García Ruda y la obra *Quarzo* (1991) de Carlos Fariñas—, son hechos que dentro de muy pocos años revelarán cambios en el pensamiento musical de los compositores, ya que los procesos tecnológicos, sin duda, influyen e imponen nuevos principios creativos.

Los métodos de síntesis[4] más empleados en las obras eletroacústicas cubanas han sido: la *sustractiva,* la *aditiva* y la de *distorsión no lineal.* En menor medida y ya en la actualidad, se añade la FM con la adquisición de la serie DX Yamaha. Estos métodos de síntesis pueden emplearse de forma aislada, es decir, como única técnica para la creación y/o transformación tímbrica, o combinados.

En resumen, de acuerdo con las fuentes y procedimientos trabajados en la electroacústica cubana, es posible clasificar tres etapas creativas en estrecha relación con las tres décadas pasadas:

—Década de los sesenta: *período concreto.* La fuente de mayor utilización es la concreta, los procedimientos son los correspondientes a las técnicas clásicas: variación de velocidad, modulación de varios parámetros del material sonoro previamente grabado, recursos del espacialismo, entre otros. Se aplica en este período el método de síntesis sustractiva a través de uso de filtros y en menor medida, la aditiva a través del uso de filtros, y en menor medida, la aditiva, al combinar varias ondas sonoras de los osciladores.



Los instrumentos del compositor: cinta métrica, tijeras, cinta magnética, grabadora y partitura provisional.

—Década de los setenta: *período mixto.* La mezcla de sonoridades concretas y electrónicas son las predominantes. Los procedimientos son los mismos que en la década anterior. La fuente electrónica generalmente es el oscilador de audio junto a otros instrumentos como la guitarra, la guitarra bajo y el órgano eléctrico, que en realidad son amplificaciones de los instrumentos acústicos con una nueva fisonomía morfológica. Se utilizan los métodos de síntesis sustractiva y aditiva por los mismos medios de la etapa precedente.

—Década de los ochenta y los primeros tres años transcurridos de los noventa: *período electrónico.* Empleo de los sintetizadores y después de la computadora (la nueva década puede variar su clasificación y serle adjudicada el carácter de período de la síntesis por computadora, en la medida que se haga intensivo y extensivo su uso). En esta etapa se aplican con mayor fuerza los métodos de síntesis sustractiva y aditiva, aunque en Cuba no hay un número considerable de obras con este último método, además de la síntesis de distorsión no lineal. Con el empleo de las computadoras se introduce en este período la música algorítmica[5], la cual va alcanzando cierto lugar en la composición. Se mantienen los procedimientos de las técnicas clásicas bajo otros sistemas de elaboración ya mencionados.

La mixtura de fuentes y medios sonoros tienen una apreciable utilización en los años ochenta y principios de los noventa, sobre todo la combinación de medios electrónicos con instrumentos acústicos y/o voz, que no había sido tan trabajada en los períodos anteriores.

La economía de medios es una característica que ha primado en las tres "etapas electroacústicas". Dicha economía se muestra a través de tres formas fundamentalmente: 1) El empleo reducido de equipamiento para la composición de la obra —hecho que ha coincidido con las limitaciones por las cuales ha atravesado el

país—, 2) El uso reducido de fuentes, que en varios casos sólo sirve de materia prima para la elaboración de toda la pieza, como por ejemplo, *Estructuras* (1963) de Juan Blanco, donde se eligió el cordaje de un piano acústico como timbre germen de la obra, y *Las sombras y las arpas* (1987) de Julio Roloff, cuyo único material sonoro es la guitarra acústica, entre otras. 3) El empleo de un solo tipo de síntesis en toda la composición o una buena parte de ella: *Ajiaco* (1989) de Roberto Valera, con la síntesis FM como único método, y *Crisálida* (1991) de Ileana Pérez, con la síntesis aditiva como recurso medular en la obra, son dos muestras de la citada economía de medios.

Principios composicionales

Al igual que los aspectos musicales abordados hasta el momento, que constituyen regularidades de índole externa, otros elementos se observan de manera frecuente en la creación electroacústica de acuerdo con las fuentes, procedimientos y equipamientos empleados, a nivel más interno.

Tales aspectos de carácter interno, no excluyentes entre sí, son:

Principio de la celular. Construcción y desarrollo de una obra o parte de ella a partir de un germen que por su valor rector adquiere un significado temático.

Principio de la recurrencia: 1) Repetición de la célula, timbre o evento sonoro de forma ininterumpida (pedal); 2) Por momentos aislados, en búsqueda de cohesión; 3) Tratamiento de algún otro medio expresivo[6] de manera frecuente.

Principio ternario. Este principio es observable de varios modos. 1) Por la división estructural, ya sea en la macro o micro forma; 2) En el tratamiento de medios expresivos a la manera del comienzo; 3) En la reexposición de un timbre destacable del inicio o la célula de la obra.

Principio de la alternancia. Al igual que el anterior, se muestra de diferentes modos: 1) En la sucesión de materiales sonoros; 2) Entre los medios sonoros, es decir, entre la cinta y el instrumento acústico o voz que integre el formato; 3) En la disposición de los medios expresivos, fundamentalmente la textura.

Principio de elaboración. La variación como forma de elaboración esencial en la creación o su combinatoria con la variante[7].

Principio de la fusión de imágenes como elementos dramatúrgico. Se observa en la aparición de materiales sonoros generalmente contrastantes, algunos con carácter temático ubicados en secciones independientes, unidos más tarde en una misma parte, de manera que se enfrenten dichas imágenes o conflictos dramatúrgicos y se convierta tal sección en el centro climático de la obra.

Principio de fusión de lenguajes. Se evidencia en la integración de una misma obra con recursos tradicionales y de vanguardia. 1) Por la organización estructural, (estructuras convencionales y estructuras abiertas); 2) En el uso de partes o fragmentos tonales, melódicos, con otros totalmente inversos; 3) La utilización de técnicas de creación sonoras novedosas con el empleo de un pensamiento convencional de elaboración, al aplicar recursos de la polifonía estricta, entre otras formas.

Concepciones y estéticas

Ahora, ¿qué diferencia la música electroacústica actual de la precedente si desde el punto de vista interno se mantienen la mayor parte de los aspectos abordados? Las diferencias son de tipo conceptual y estético.

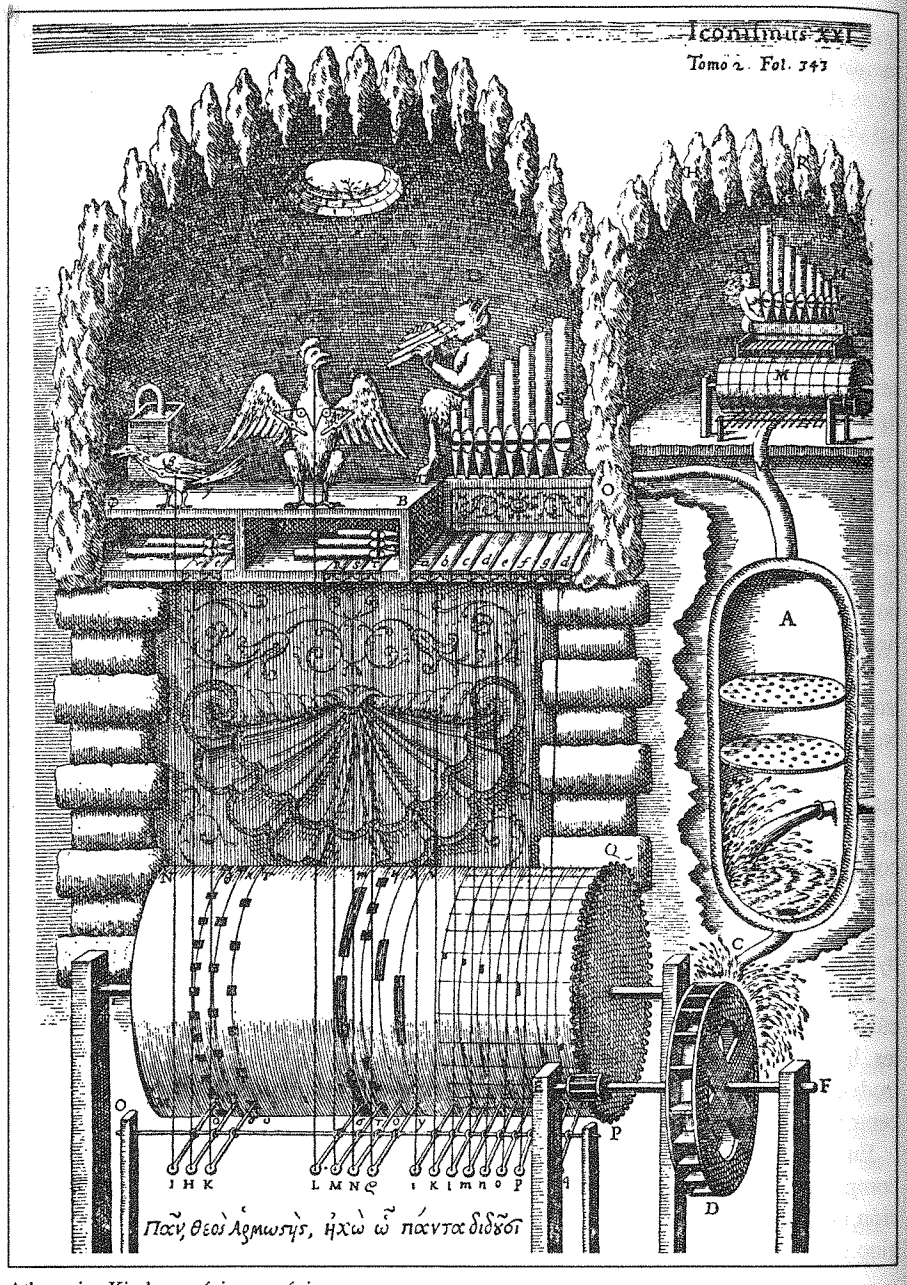
La música electroacústica y en general la contemporánea de la década de los sesenta, tenía como postulado romper con el lenguaje existente hasta el momento e imponer uno totalmente renovador. El empleo de la técnica electrónica con su aparataje y búsqueda tímbrica bajo otros patrones era de hecho un rompimiento con lo creado anteriormente en el país, si se toma como punto de partida el medio sonoro.

En los primeros años de la composición electrónica en Cuba, lo más importante era la experimentación, la conjugación de elementos nuevos en cuanto al timbre. Se buscaban efectos que en algunos casos conducían a imágenes sonoras aisladas, no obstante su forma de organización, que en ocasiones respondía a principios utilizados en períodos musicales precedentes. La asimilación de técnicas europeas como el serialismo, el aleatorismo, el minimalismo, la estocástica y otros parámetros de gran novedad combinados a veces dentro de una sola obra, les proporcionaba más vías, más recursos para crear en un nuevo estilo.

En la década de los ochenta y principios de los noventa se proponen distintas formas de pensamiento; sigue y se mantiene el interés por la experimentación, pero hay un mayor dominio de la creación electroacústica y más posibilidades materiales. Se continúa la búsqueda de sonoridades "personales" en la medida en que cada compositor tiene la posibilidad de crear sus propios timbres, aunque existe una apropiación cada vez mayor de recursos de la música tradicional, de un lenguaje más próximo al oyente, lo cual en cierta medida acerca al receptor a la obra realizada.

Es necesario aclarar que en Cuba, desde los primeros pasos dados en la electroacústica, se ha tratado de lograr la comunicación con el oyente. En los años iniciales, los conciertos eran antecedidos de una plática por parte del compositor para introducir al oyente en la obra. Al autor le preocupaba poner de manifiesto sus conceptos estéticos aun cuando su lenguaje fuera de vanguardia.

En relación con lo apuntado anteriormente es notable la disposición con que el compositor se enfrenta al trabajo tímbrico. Este trabajo de creación y transformación no es la mera acrobacia para mostrar las posibilidades de un aparataje tecnológico (que en realidad no hemos tenido), ni la meticulosidad en la explotación tím-



Athanasius Kircher: música mecánica.

brica a través de la aplicación de una técnica en toda su extensión de manera precisa, pues de ella sólo se toman los principios que enriquezcan los medios de realización; lo importante, repito, es mostrar el significado que el autor desea transmitir, lo demás es secundario. En Cuba no aparecen obras electroacústicas de un serialismo integral hermético, donde todos los parámetros estén controlados.

Se unen a todo esto las presentaciones de obras para cinta sola. En su mayoría, estas creaciones son apoyadas por diapositivas o juegos de luces de forma que se rompa la incomunicación entre el espectador y la música, producida en ocasiones al hallarse ausente el espectáculo que conlleva la ejecución.

A partir de la segunda mitad de los años ochenta, es más destacable en cierto número de obras la asimilación de elementos tradicionales y el uso de citas, al incorporarse fragmentos de música popular o de estilos de la música "clásica" precedentes, en medio de una amalgama de sonoridades muy de vanguardia. En cierto sentido estos elementos creativos responden a la estética "posmodernista", sin embargo, este tendencia no se generaliza en todas las creaciones.

En las obras para medios mixtos se observa de forma más frecuente este pensamiento estético, no así en las de cinta sola. Las creaciones para este último formato se han mantenido más apegadas al estilo de la vanguardia. La búsqueda de nuevas sonoridades tímbricas y transformaciones a través del equipamiento digital es uno de sus objetivos primordiales, por lo que se desprende que en la década de los ochenta y principios de los noventa coexisten dos tendencias estético-estilísticas sobresalientes en la electroacústica: la posmoderna y la de vanguardia.

Consideraciones finales

El uso de instrumentos de la música popular, determinadas entonaciones, ritmos y hasta géneros, además del empleo de títulos sugerentes para enfatizar en ocasiones "lo nacional", son recursos estilísticos que aparecen dentro de la modalidad electroacústica. En *Sax-son,* de Jesús Ortega, se aprecia que el son es la fuente para realizar toda una variación rítmica sobre las células básicas del género, a la vez que se incluyen articulaciones y disposiciones melódicas en la parte del instrumento solista que evocan el pulsado de la cuerda y el uso de timbres propios del conjunto sonero, como ocurre en la última sección.

Por otra parte, en *Circus-toccata,* de Juan Blanco, la tumbadora y las pailas forman un gran set improvisativo y desempeñan semejantes funciones a las que realizan estos instrumentos en los distintos géneros de la música popular cubana. Mientras que todo un trabajo tímbrico y también funcional, en cuanto a la dinámica, textura, registro y ritmo, cuya raíz inmediata se encuentra en una rumba, es observable en *Ritual* de Juan Marcos Blanco.

La mezcla del lenguaje electroacústico con sonoridades folclórico-populares, ya sea en el uso de timbres reminiscentes a las sonoridades folclóricas o con el empleo de los propios instrumentos, resulta una característica que con gran fuerza aparece en el repertorio de esta manifestación musical en Cuba, unido a todo un comportamiento de otros medios expresivos, también inherente a lo folclórico-popular.

Por supuesto que lo cubano no está solo en lo externo, en aquello de fácil apreciación. Hay otros factores en la forma de elaboración, en lo recurrente y lo alternante, que han servido de base para formular las tesis de diversas investigaciones sobre la caracterización de la música de concierto contemporánea cubana, que de igual modo están presentes en la música elaborada con otros medios como la electroacústica.

Notas

[1] Además de los eventos y asociaciones mencionadas sucedieron otras como:

—Encuentro Cuba-México de Música Electroacústica, celebrado con un carácter anual a partir de 1983, en el mes de mayo. Este encuentro sólo se realizó durante tres o cuatro ocasiones y tenía como sede en una oportunidad a Cuba y en otra a México.

—Fundación en 1983 del grupo TIME (Taller ICAP de Música Electroacústica) bajo la asesoría de Juan Blanco e integrado por: Miguel Bonachea, Mirta de la Torre, Fernando Rodríguez, Marieta Veulens, Edesio Alejandro, José M. García y Juan Piñera. Actualmente no existe el grupo.

[2] Los recursos más utilizados dentro de las técnicas clásicas se pueden agrupar de la siguiente manera:

a) Trabajo por grabadora: técnica de modificación sonora por magnetófono: retrógrado, variación de velocidad, *feed back* de cinta, modificación de envolvente, mezcla, etc.

b) Corte de cinta: edición por corte manual, modificación de ataque, *loop,* etc.

c) Procesamiento de señales: filtros, reverberación natural o moduladores, etc.

[3] *Sampler:* muestreador digital de señales de audio. Los parámetros que lo estandarizan son su resolución en bits y su frecuencia de muestreo.

[4] Métodos de síntesis:

Sustractiva: originalmente se crean tonos de un espectro rico en componentes y luego se filtran (se eliminan o atenúan) porciones de ese espectro.

Aditiva: suma de tonos simples para formar espectros complejos.

Síntesis de distorsión: Con frecuencia se genera un sonido simple y posteriormente se le distorsiona en uno de sus parámetros (amplitud, frecuencia, fase, etc). La síntesis de FM es un tipo de distorsión no lineal, la cual se produce a través de la alteración de la frecuencia de un oscilador de acuerdo con la amplitud de una señal moduladora.

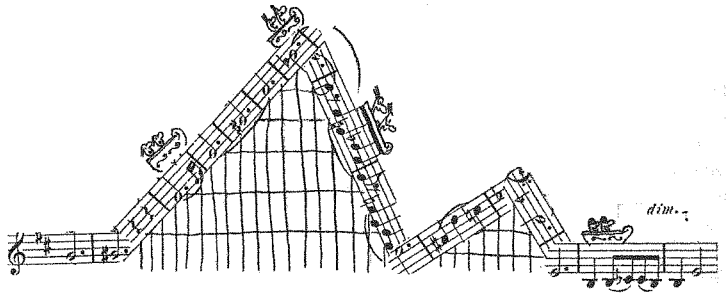
[5] Un algoritmo es un conjunto de pasos para llegar a un resultado determinado, por lo que en la música algorítmica el compositor crea los pasos considerados necesarios para lograr la resultante deseada.

[6] Los medios expresivos son aquellos recursos musicales de los cuales se sirve el compositor para expresar el significado de la obra. Ejemplos: modo, timbre, registro, metroritmo, dinámica, etc.

[7] La variante es una forma de elaboración musical donde varía la estructura y se mantienen intactos los medios expresivos. En la música folclórica (afrocubana) es común encontrarla, así como en muchas obras contemporáneas cubanas, sobre todo no tonales. La variante suele también mezclarse o combinarse con la variación, al cambiarse la estructura con algún(os) medio(s) expresivo(s).

Texto extraído de *Obertura Electroacústica en Cuba.* Ileana Güeche, 1992.

NOTAS SIN MÚSICA



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Acaba de ser editada en México la traducción al español del libro *Silvestre Revueltas*, escrito originalmente en inglés en 1991 por el musicólogo Peter Garland. En poco menos de 130 páginas, Garland intenta combinar, a la usanza típica de esta clase de libros, el apunte biográfico con el análisis musicológico para integrar una visión general del compositor, su mundo y su música. Desde la introducción misma de su libro, el autor deja bien claro que su intento es el de analizar a Revueltas no como un fenómeno musical aislado y único, sino como parte de un panorama global de la música y el arte en México durante la primera mitad del siglo XX. En este sentido, y como ha ocurrido con otras obras análogas escritas en el extranjero sobre personajes y temas mexicanos, la referencia primaria es la de nuestros muralistas. Después de manifestar su modus operandi para la conformación del libro, Garland nos ofrece un apunte biográfico de Revueltas en el que no se aportan datos nuevos; por el contrario, faltan varios nombres, hechos y situaciones que ya son bien conocidas y que han aparecido en textos previos sobre el músico de Durango. En seguida, el brevísimo catálogo de la obra de Revueltas y de inmediato el análisis de la música. No deja de ser interesante el hecho de que Garland inicia su discusión sobre la música de Revueltas a partir de *Redes* en particular y el concepto de la música cinematográfica en general; en capítulos subsecuentes dedicados a explorar las diversas etapas de la breve producción de Revueltas, el autor dedica sendos capítulos especiales al *Homenaje a Federico García Lorca* y a *Sensemayá*, obra esta última que analiza a fondo utilizando incluso el poema original de Nicolás Guillén como punto de referencia para asuntos de ritmo, fraseo y articulación en la partitura orquestal. Hacia la parte final de su libro, Garland explora algunos de los escritos de Revueltas, por lo general los más conocidos, y termina con un capítulo que lleva un título poco convincente: "La leyenda de Silvestre Revueltas". A menos de que la percepción de Revueltas en el extranjero vaya más allá del apunte pintoresco mal entendido y en realidad sea una figura legendaria, es más factible que la leyenda no exista sino en las buenas intenciones de Garland. No me parece que numerosas interpretaciones y grabaciones de *Redes* y *Sensemayá*, a expensas del resto de su obra, hayan convertido a Revueltas en una leyenda de nuestro medio musical. Y por otra parte,

los asuntos que toca Garland respecto al activismo político de Revueltas, a su carácter rebelde, a su peculiar sentido del humor, a su alcoholismo, no parecen conformar una leyenda sino que simplemente pintan de nuevo el retrato humano y tangible de un rostro que ya conocemos y que más que legendario, es entrañable. De cualquier modo, considerando la importancia capital de Revueltas en nuestro medio sonoro, sea bienvenida esta adición de Peter Garland a la literatura revueltiana; respecto a creadores como Silvestre Revueltas, siempre harán falta más datos.

SILVESTRE REVUELTAS
Peter Garland
Traducción de Carlos Sandoval
Alianza Editorial, México, 1994

•

Entre los libros publicados por el CENIDIM hacia el fin de 1994 destaca por su interés histórico el que Áurea Maya ha dedicado a la figura de Melesio Morales (1838-1908). Bajo el título de *Melesio Morales: Labor periodística*, se ofrece al lector una muy buena aproximación a este compositor mexicano del siglo XIX que, como tantos otros de sus contemporáneos, es prácticamente desconocido para las nuevas generaciones de músicos, musicólogos y melómanos. Como introducción a este buen libro, Áurea Maya propone un breve pero substancioso bosquejo biográfico del compositor. De inmediato llama la atención el número y variedad de las publicaciones para las que Morales escribió sus artículos; más de una docena de diarios mexicanos del siglo XIX, de diversas orientaciones políticas y sociales, cuya lista nos permite suponer que los escritos de Morales fueron leídos en su momento por un público amplio y variado. También es interesante la lista de los seudónimos utilizados por el músico para sus colaboraciones periodísticas. Una lectura de estas notas y artículos deja en claro, sobre todo, la convicción con la que Melesio Morales se aproximaba al fenómeno musical, y el espíritu contestatario que sin duda le acarreó muchas enemistades en el medio musical en el que se movió. Esto último no es novedad; hasta nuestros días, el ejercicio de la libre crítica musical en nuestro país conlleva riesgos evidentes. Entre los numerosos artículos aquí recopilados hay algunos de especial interés; uno de los más atractivos, por su actualidad, es aquel en el que Morales se refiere a su ópera *Ildegonda*, puesta en escena hace unos meses para la inauguración del Centro Nacional de las Artes. Destaca también el hecho de que si bien el interés fundamental de Morales en sus escritos fue la música mexicana y el ambiente musical del México del siglo XIX, también abordó con prestancia algunos temas poco usuales. Tal es el caso, por ejemplo, de los fascinantes artículos dedicados a la música de Irlanda o a la de Turquía. Y en el entendido de que una parte fundamental de su pensamiento musical estaba concentrado en la ópera, llama poderosamente la atención el prolijo texto que Melesio Morales le dedica a la ópera *El guaraní* de su colega brasileño Carlos Gomes. No titubeó Morales en incluir en sus escritos algunos temas de técnica musical que sin duda eran sólo para los ojos de los especialistas; la vertiente ligera de esto, por otra parte, puede hallarse en un llamativo apartado dedicado a la exploración de 16 reglas para sentarse a tocar el piano. Entre los textos dedicados a comentar la figura y la obra de sus contemporáneos, destaca uno que se refiere a Julián Carrillo, en el que Morales demuestra su apoyo y comprensión al compositor potosino. Para coronar estos y muchos otros temas tratados por Melesio Morales en sus escritos, Áurea Maya finaliza su libro con un par de apartados hemerográficos, uno dedicado a la hemerografía de Melesio Morales, y el otro a la hemerografía sobre el compositor. Este libro, sin duda, nos pinta el retrato de un compositor competente y conocedor que, además, tenía evidentes dotes de buen observador y de crítico certero de la realidad musical que lo rodeaba.

MELESIO MORALES (1838-1908): LABOR PERIODÍSTICA
Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya
CENIDIM, México, 1994

El libro de reciente aparición que Xochiquetzal Ruiz Ortiz dedica a la vida y la obra de Blas Galindo tiene como cualidad fundamental el que su principal intención sea arrancar a Galindo de las garras del nacionalismo a ultranza para intentar colocarlo en un contexto musical más amplio. Si bien es cierto que la música de Galindo siempre transitó por caminos identificables como mexicanos, también es un hecho que un compositor de tal longevidad necesariamente debió transitar hacia otras formas de expresión a medida que pasaba el tiempo y las generaciones se sucedían unas a otras. La primera parte de este libro está cubierta por un breve apunte biográfico sobre Galindo, construido un poco a manera de collage, con numerosas inserciones de textos suyos y de sus contemporáneos. Más adelante hallamos una sección dedicada a los escritos de Galindo, entre los que destaca el que dedica a Candelario Huízar y que quizá es uno de los mejores textos relativos al compositor zacatecano. La siguiente sección del libro de Xochiquetzal Ruiz se refiere a la música de Blas Galindo; hallamos aquí un buen número de textos sobre distintas obras del compositor jalisciense, en la forma de reseñas, críticas y notas de programa. Varios de estos textos adquieren un relieve especial por cuanto fueron escritos por el propio Galindo. Hacia el final del libro se ofrece un catálogo de las obras de Galindo, que admira por la abundancia de datos que consigna, incluyendo discografía y referencias a notas de programa que se pueden consultar en el CENIDIM. Finalmente, una sección de referencias documentales en la que se combinan de modo abundante y certero la bibliografía y la hemerografía relativas a Blas Galindo. La lectura de este libro permite reafirmar el hecho evidente de que Blas Galindo fue mucho más que sus *Sones de mariachi,* y que no será posible hacer una evaluación final de su sitio en nuestra historia musical mientras el resto de sus obras no se interpreten con mayor frecuencia. Esto es importante, sobre todo, en lo que se refiere a aquellas de sus creaciones que no se inscriben en el nacionalismo y que representan otras direcciones de exploración, una exploración que no siempre fue coronada por el éxito.

BLAS GALINDO: BIOGRAFÍA, ANTOLOGÍA DE TEXTOS Y CATÁLOGO
Xochiquetzal Ruiz Ortiz
CENIDIM, México, 1994

En realidad el intérprete asume la voz del compositor, se identifica con él, lo cual puede ser una carga tremenda sobre sus hombros. Cuando, por ejemplo, uno está dirigiendo una sinfonía de Beethoven, es necesario, para poder asumir la voz del compositor, situarse desde la partitura, no ante la partitura; con ello se contrae un compromiso muy serio con uno mismo. Se da uno cuenta de que nunca acaba de estudiar una obra. Nunca sientes que sabes lo suficiente no ya para "traducir" sino para "decir". Es evidente que uno no "traduce" una obra sino que la "dice", asumiendo la voz del compositor o por lo menos, intentándolo. Y esa es la grave, la terrible responsabilidad del intérprete. La música no existe en el papel, de la misma manera que una heliográfica de una obra arquitectónica no es la obra.

Eduardo Mata, 1982

REQUIEMS

La música mexicana ha guardado largo luto por las irreparables pérdidas, en cuestión de meses, de los compositores Manuel Enríquez, Carlos Jiménez Mabarak y Armando Lavalle; los directores de orquesta Eduardo Mata y Uberto Zanolli —descubridor en México del compositor barroco Giacomo Facco—; y de la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, cuyo notable libro póstumo, *La composición musical en México en el siglo XX* (Conaculta, 1995), ha sido muy celebrado.

A PROPÓSITO DEL ÁLBUM "MÚSICA PARA PIANO" DE ALBERTO VILLALPANDO

Cergio Prudencio

Recuerdo que la primera música de Alberto Villalpando que escuché fue el Concertino Semplice per Flauto ed Orchestra da Camera. No lo olvido porque fue como abrir una ventana al sol. Cuánto asombro, cuánta incomprensión en aquella experiencia.

Otro recuerdo: cuando vi las partituras de Alberto Villalpando por primera vez quedé encantado con su gráfica sugestiva y plástica, y con la idea fascinante de que el sonido pueda representarse en puntos y rayas, o las estructuras puedan relacionarse entre sí a voluntad del intérprete.

Más tarde, casi por cinco años, Alberto Villalpando fue interlocutor diario. Diario en sus desafíos y enigmas: que si junten los sonidos en racimos, y ese es un "cluster"; que si desparrámenlos en sucesión no repetida, y esa es una serie; que si las quintas, que si la inversión, que si el cancrizante, que si la sonata. Además: "Villalpando dijo que Tchaikowsky es cursi". Entonces era cursi. Y fue cursi hasta que quise que no fuera, por autoafirmación. Tal vez sí pude afirmarme. Lo que no pude es hacer que Tchaikowsky dejara de ser cursi. "Que Villalpando dice que el folclore es pobre". Entonces era pobre. Y fue pobre hasta que descubrí que no.

Y así, con erudición o con irreverencia, el maestro removió esquematismos y perezas, cegueras y sorderas, no sólo en quienes entonces lo seguimos, sino en el contexto histórico del país musical.

La música de Alberto Villalpando es un exabrupto en el proceso cultural boliviano. Se la explica hacia el pasado, como cuestionamiento e impugnación de las hasta entonces incipientes, reaccionarias y escleróticas manifestaciones de la música culta nacional. Y hacia el futuro, como una detonación liberadora en la sensibilidad creativa de las generaciones posteriores. A través de nuestro compositor, Bolivia empieza a hablar con el mundo, o a cantar digamos. Mediante él nos llegan las voces de la vanguardia europea y latinoamericana, y mediante él se oyen detrás de estas montañas nuestras voces silentes y estáticas, trascendiendo el nacionalismo de salón y los reduccionismos turísticos. La música de Alberto Villalpando conjuga la dialéctica de lo propio y lo ajeno, de lo uno y lo otro, en una dinámica de dar sin complejos y recibir sin temores. Es decir, reconociendo uno, mostrándole un derrotero al país, no sólo a la música.

Destaco la opción lúcida y valiente de mi maestro, que desarrolla pensamiento y obra en su propia patria. Lúcida, porque es así, y sólo así, como pude activar mejor aquella dialéctica, y como pudo irradiar un impacto verdadero y directo sobre su ambiente. Y valiente, porque esta sociedad colonial no ha cambiado. Sigue ilusionada en el "éxito" de los bolivianos emigrados, y ciega a las luces de los bolivianos que apuestan a lo real, no a lo ilusorio. Alberto Villalpando se queda aquí, aquí hace, trasciende aquí, aquí influye y gravita, se aguanta aquí.

Se aguanta porque la soledad se le quiere hacer destino, como la omisión, esa que hiere y destruye más que acción cualquiera. Se aguanta porque son pocos los intérpretes capaces y dispuestos a difundir su obra entre nosotros mismos. Se aguanta porque la edición de sus partituras la tiene que hacer él mismo: él crearla, él escribirla, el transcribirla, él corregirla, él financiarla, él distribuirla, él entregarla, él... Se aguanta porque Bolivia cree que no lo necesita, al menos el poder. En fin...

Pero Alberto Villalpando es un habitante de un país vivo y productivo, que existe más allá del alcance de las luminarias de los medios. Y curioso, en el país del arte, la multiculturalidad, la diversidad, la participación, los heterónimos de la sociedad, se manifestaron mucho antes que en el país de las leyes.

Pero el país-país no sabe nada de todo esto. No tiene cómo saber. Ningún comunicador ha de tomarse la molestia de mostrarle a la comunidad de qué manera es el arte el que le forja y testimonia el rostro y el espíritu. Ningún comunicador social lucirá sus habilidades analíticas por una obra de arte, ni sus cualidades histriónicas por una obra de arte, ni su ética objetividad por una obra de arte, ni sus ardientes ambiciones por una obra de arte. Ningún comunicador osará pensar que la música es más digna de primera plana que la inmundicia del escándalo. Ningún comunicador imaginará que Alberto Villalpando puede hablar del país (no sólo de música) con más autoridad e interés que muchos y muchos diputados eventuales, cubiertos al cansancio y día a día por los medios.

Las seis obras de Alberto Villalpando que hoy se presentan preciosamente editadas por "Ediciones del Hombrecito Sentado" (que no es el diputado, ni el ministro, ni el subsecretario ni el oficial de Cultura), representan el tránsito del compositor entre sus primeras y casi instintivas creaciones, hasta unas sofisticadas elaboraciones de lenguaje, pasando por expresiones de radicalismo vanguardista.

Respecto a ellas, me cuesta imaginar por ejemplo los orígenes de los Cinco preludios para piano de 1960, obra creada en un ambiente tan cerrado como el de Potosí, y con un planteamiento tan claramente anti-académico, aunque tal vez inocente. Aquí se intuye una natural predisposición renovadora, germinante a la luz de los estudios posteriores.

En cambio se entiende mejor el lenguaje de *Evoluciones* (1965), *Mística* No. 2 (1966) y *Tres piezas para piano* (1967), en el marco de influencias y retos que planteó históricamente el Instituto Torcuato Di'Tella en Buenos Aires, a los jóvenes becarios que entonces tomaron contacto directo con sólidos creadores de América y Europa. Aquí cambia la notación y la grafía, y con ellas el concepto de estructura, con lo que se suscita un espacio liberado en favor de una concentración expresiva pura. No obstante, se escuchan también aquí voces infidentes al inconsciente, poderosamente grabado por Su Majestad Los Andes.

Homenajes y profanaciones (1976) es un atrevido planteamiento post-moderno, de carácter histórico anticipado. En 1976 nadie pensó en una música así. Sonaba hasta revisionista a los oídos de la estética post-serialista. Hoy esta obra encuentra un espacio ideológico menos polarizado que entonces, lo que permite una mejor comprensión de su sentido expresivo, obsesionado por las tan fuertes voces que evoca en sus subtítulos, pero innegablemente maduro en su creatividad estructuradora.

Por esta memoria y esta música saludo a Alberto Villalpando, mi maestro; por el milagro de transmutar hoy estos papeles en sonido saludo a mi compañero Juan Antonio Maldonado y a su alumna Mónica Reichik, y por permitirme esta reflexión saludo al "Hombrecito Sentado".

Texto leído por el músico Cergio Prudencio en el acto de presentación del Album de Partituras Música para piano, *de Alberto Villalpando, realizado en agosto de 1994 en el Auditorium del Palacio de Comunicaciones de la ciudad de la Paz.*

CARLOS PRIETO O UN NUEVO REPERTORIO PARA EL CELLO

Nuestro amigo el cellista Carlos Prieto ha hecho llegar a la redacción de *Pauta* un inventario detallado de las obras para cello que ha encargado a compositores de todo el mundo, sobre todo hispanoamericanos, y que después ha estrenado él mismo en diferentes foros nacionales e internacionales. En la impresionante lista encontramos, entre otros, los nombres de los compositores Eduardo Hernández Moncada, Blas Galindo, Manuel Enríquez, Mario Lavista, Federico Ibarra, Manuel de Elías, Mario Kuri-Aldana, Marcela Rodríguez, Javier Álvarez, Ramón Montes de Oca, Samuel Zyman, Jorge Córdoba, Max Lifchitz, Arturo Salinas, Robert X. Rodríguez (E.U.) Celso Garrido-Lecca (Perú), Emilio Terraza (Brasil), Lourdino Barreto, David Hush (Inglaterra), Joaquín Rodrigo (España), Manuel Castillo (España). Además, Carlos Prieto ha descubierto y estrenado obras de Ricardo Castro, José Rolón y Carlos Chávez, como asimismo ha hecho el estreno en México de obras de Gabrieli, Britten, Shostakovich, Martinu, Villa-Lobos, Camargo-Guarnieri, Lutoslawski, Ernesto Halffter, Schnittke, Foss, Piazzolla y Bolling. No podemos sino aplaudir la intensa labor de Carlos Prieto en pro de la ampliación y la difusión del repertorio cellístico mundial.

NANCARROW EN *POESÍA Y POÉTICA*

La interesante revista *Poesía y poética,* que dirige Hugo Gola y edita la Universidad Iberoamericana, se abre desde la poesía y la poética hacia la música y las otras artes, como *Pauta* ha querido siempre abrirse desde la música hacia la poesía y la literatura. Felizmente, la entrega del verano de 1994 de *Poesía y poética* y nuestra entrega 50-51 (abril-septiembre, 1994) coincidieron en rendir homenaje al gran compositor norteamericano-mexicano Conlon Nancarrow (1912). El excelente *dossier* sobre Nancarrow de *Poesía y poética* consiste en textos de John Cage y John Rockwell y entrevistas al compositor de Natalie Wheen, Charles Amirkhanian y Roger Reynolds.

Después de una larga vida de compositor solitario e independiente, técnico de pianolas, "obrero de la música" —como él dice—, Nancarrow ha sido alcanzado por la admiración y el reconocimiento mundiales a su talento insólito. Sobre esta situación, comenta Nancarrow: "Naturalmente, estoy muy complacido con las reacciones recientes, de hecho no sólo en Estados Unidos, sino también en Europa... Estoy muy contento con todo esto. Sólo espero que no se extienda hasta México".

Seguiremos procurando que sí se extienda.

L.I.H.

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Llegó finalmente a mis manos el esperado disco *Sabor Latino de La Camerata*, y sin duda que la espera valió la pena. Esta selección de obras (originales y transcripciones) unidas por un cierto espíritu que más que regional es intuitivo, pone de manifiesto no sólo las cualidades propias de La Camerata como grupo de intérpretes, sino que pone también de manifiesto la vocación de abordar repertorios poco usuales para beneficio del que escucha.

La pieza que abre el disco es sin duda uno de sus grandes aciertos: *Danzas de la ciudad*, de Eugenio Toussaint, en las que el compositor reafirma su talento, su disciplina y su buen oído. Estas cinco danzas, que son una especie de Guía Roji musical a través de ciertos hitos de nuestra ciudad capital, están diseñadas sobre un mexicanismo sonoro discreto y efectivo, que tiende más a la estilización de las percepciones urbanas del compositor que a la imitación o la nostalgia de determinadas músicas de ciudad. En estas *Danzas de la ciudad* es posible encontrar ecos de Ginastera, de Stravinski, de algunos compositores franceses y, sobre todo, una inteligente fusión de las fuentes sonoras populares tan bien conocidas por Toussaint con elementos de lenguaje moderno más usuales en la música de concierto. Destaca en particular la última de las danzas, "Tlatelolco", que deja la impresión de ser un mini-concierto para mini-orquesta, con todo el debido respeto para Bartók y espíritus que le acompañan.

En *Adiós Nonino* de Astor Piazzolla es posible hallar huellas inconfundibles de su peculiar estilo, aún en ausencia del sacrosanto bandoneón que en este arreglo es sustituido por el siempre eficaz saxofón de Abel Pérez Pitón. He aquí un sabroso tango que por momentos adquiere fugaces tintes de bolero que le añaden un aura muy especial; no confundir esto con los patéticos intentos de Luis Miguel por cantar tangos metidos con calzador en la camisa de fuerza de un bolero.

El Divertimento de Rodolfo Halffter es otra prueba (por si hiciera falta) de la sobriedad y concisión de su pensamiento musical; he aquí, una vez más, el entrañable españolismo de Halffter, decantado y depurado muy al estilo de la música que compuso para *La madrugada del panadero*.

Y en el estupendo arreglo de Dmitri Dudin del *Scaramouche* de Darius Milhaud hallamos, sobre todo, una inteligente búsqueda colorística que desemboca en una versión que, más que ser comparada con la original, debe ser disfrutada en sus propios términos, por sus propios méritos.

Sendos arreglos de obras de Villa-Lobos y Benjamin completan este disco de La Camerata que bien merece repetidas audiciones para esparcir el saludable contagio del Sabor Latino.

SABOR LATINO
EUGENIO TOUSSAINT: *Danzas de la ciudad*;
ARTHUR BENJAMIN: *Rumba Jamaiquina*;
ASTOR PIAZZOLLA: *Adiós Nonino*;
HEITOR VILLA-LOBOS: *Chôros* No. 5;
RODOLFO HALFFTER: Divertimento;
DARIUS MILHAUD: *Scaramouche*
La Camerata
Jesús Medina, director
SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE

Por intermedio de nuestro fiel lector y corresponsal en San Luis Potosí, el Dr. Enrique Torre López, ha llegado a *Pauta* un disco realmente interesante por lo que implica como labor de rescate y difusión. Se trata del compacto que lleva por título San Luis Potosí, su música para piano. En este atractivo CD hallamos una selección de piezas pianísticas producidas por diversos compositores potosinos; prueba inmediata del valor de esta producción es el hecho de que a excepción de Julián Carrillo y Flavio F. Carlos, los demás compositores representados son prácticamente desconocidos, al menos en el ámbito musical de nuestra centralista capital. Así, adquiere especial relevancia el hecho de que el pianista Carlos Undiano se haya dado a la tarea de buscar, hallar, rescatar, estudiar, interpretar y grabar un repertorio que no por desconocido deja de ser un eslabón importante en la irregular cadena de nuestra historia musical.

Lo que se escucha en este disco es básicamente una variada colección de piezas breves (muchas de ellas basadas en movimientos de danza) en las que sobresale un espíritu elegante, ligero, típico de la música de salón de las últimas décadas del siglo XIX. Un ambiente nostálgico y evocativo define a todas estas piezas, aún al interior de un panorama de estilos diversos. Y si bien una audición superficial de este disco pudiera sugerirnos una invariable monotonía, lo cierto es que al escuchar con detenimiento comienza a surgir una notable variedad en las formas abordadas y en la expresión de cada uno de los compositores. Como era lógico esperar, destacan por su solidez y por lo maduro de su lenguaje las piezas de Julián Carrillo: su *Revêrie* y seis preludios con títulos descriptivos, incluyendo los famosos *Plenilunio en Tepepan* y *Miércoles Santo*. Sobra decir que las obras de Carrillo mencionadas pertenecen a su etapa creativa previa a los experimentos microtonales, y por ello

A Alban Berg lo considero el gran músico, pero en Anton Webern está el germen de todo. Berg es un señor con una bufanda que vuela al aire como la de Isadora Duncan, con la cabeza vuelta hacia el siglo diecinueve. Schoenberg para mí es un señor que tuvo un talento enorme, pero que en un determinado momento se ató él solo las manos.

Eduardo Mata, 1982

se desenvuelven en ese raro y atractivo mundo sonoro en el que el compositor potosino combinó su entrenamiento alemán con la influencia francesa inescapable de su tiempo y algunos apuntes nacionales muy interesante. En suma, es este un valioso disco que además de contener atractiva música nos recuerda nuestra obligación de volver nuestros oídos más allá de los límites de la capital del país. Como de costumbre en estos casos, no está de más una referencia a un asunto espinoso y complejo: he aquí una buena labor de rescate musical pero, ¿tendrá los cauces adecuados de difusión y distribución, o quedará, como tantas otras producciones discográficas análogas, en la clandestinidad y el abandono? Ojalá que no sea así. Como nota final se hace necesario mencionar un detalle que todavía suele ser un problema en algunas de nuestras producciones discográficas: la lista de obras en la etiqueta posterior del disco y en el folleto adjunto nos habla de 17 tracks, pero el aparato de discos compactos lee 19. Hace falta, todavía, poner más atención en la edición de nuestros discos.

SAN LUIS POTOSÍ, SU MÚSICA PARA PIANO

Obras de Antonio Rodríguez, Abraham Velasco, Julián Carrillo, José Briseño, Nicolás Díaz, Gabriel Arriaga, Flavio F. Carlos, Santos Beltrán y Antonio Guerrero

Carlos Undiano, piano
DISCOS IMAGEN IEC-1090 CD-0005

Acaba de aparecer el segundo disco de una serie dedicada a compositores mexicanos, protagonizado por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y producido por esa casa de estudios. Bajo la dirección de su titular, Héctor Quintanar, la OSUG interpreta aquí un programa que atrae sobre todo por lo variado, ya que las siete obras grabadas son producto de lenguajes y estilos totalmente distintos entre sí.

La *Melodía* para violín y orquesta de Gustavo Campa es, ante todo, una lánguida y contemplativa pieza en la que el aliento del romanticismo de salón está muy presente a través de largos trazos melódicos y un tratamiento armónico dulce y plácido. En segundo término el disco ofrece el Concierto en do para piano y orquesta de Carlos Jiménez Mabarak. Se trata de una obra transparente, directa, de aliento neoclásico y con algunas sabrosas digresiones rítmicas al ámbito de lo popular. En el *Homenaje a Tzapopa* de Víctor Manuel Medeles hallamos sobre todo la búsqueda de timbres, el experimento formal, la estructura abierta y un interesante uso de la percusión al interior del tejido orquestal. Después, la *Pequeña obertura* de Héctor Quintanar, de discurso sólido y compacto, y muy bien concebida en términos de la dotación orquestal. Siguen a la obra de Quintanar las que sin duda son las dos piezas más interesantes de este disco. En primer lugar, *El descendimiento según Rembrandt* de Ramón Montes de Oca, para cuerdas, obra de trazo amplio y ondulante, sobria y conmovedora al mismo tiempo, y de una rara intensidad. Esta pieza es un ejemplo más de que el pensamiento musical de hoy, enmarcado en una estética tan moderna como se quiere, no tiene por qué estar reñido con la expresividad. En segundo lugar, *Amatzinac* de Moncayo, deliciosa obra en la que los apuntes impresionistas están integrados a un discurso que trasciende el mero homenaje a la influencia francesa y que, por otra parte, tampoco es un ejemplo de gestos nacionalistas a ultranza. Finalmente, la OSUG propone Tres piezas para oboe y orquesta de cuerdas de Mario Kuri Aldana, en las que el compositor ofrece un discurso señalado por la austeridad sonora y por algunos tintes nacionales depurados y hasta cierto punto estilizados. Entre las interpretaciones de la OSUG en este disco, quizá la de la obra de Kuri Aldana sea la menos lograda, por cuanto en ella las cuerdas no logran toda la cohesión necesaria, cohesión que está más presente, por ejemplo, en la interpretación de la atractiva partitura de Montes de Oca. Ojalá que la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato siga teniendo la vocación y el apoyo para este proyecto de grabar la música de compositores mexicanos, sobre todo la de aquellos que aún viven.

GUSTAVO E. CAMPA: *Melodía* para violín y orquesta;
CARLOS JIMÉNEZ MABARAK: Concierto en do para piano y orquesta;
VÍCTOR MANUEL MEDELES: *Homenaje a Tzapopa*;
HÉCTOR QUINTANAR: *Pequeña obertura*;
RAMÓN MONTES DE OCA: *El descendimiento según Rembrandt*;
JOSÉ PABLO MONCAYO: *Amatzinac*;
MARIO KURI ALDANA: Tres piezas para oboe y cuerdas
Elwira Krengiel, violín; María Elena Barrientos, piano; Cuauhtémoc Trejo, flauta; Joel Abdella, oboe
Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato
Héctor Quintanar, director
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO SIN MARCA/SIN NÚMERO DE SERIE

El pianista Rodolfo Ponce Montero continúa con su admirable trayectoria de promoción y difusión de la música mexicana, en esta ocasión a través de un disco compacto con música de seis compositores mexicanos: Juan B. Fuentes, Salvador Contreras, Guillermo Pinto Reyes, Ramón Montes de Oca, Mario Lavista y Gerhart Muench. Espero que no sea necesario justificar la inclusión de Muench como compositor mexicano, en vista de lo que conocemos de su vida y su trayectoria. Destaca en esta producción discográfica la variedad de estilos pianísticos representados en las obras grabadas y la atención puesta por Ponce Montero a los matices interpretativos de cada uno de esos estilos.

En la *Balada* de Fuentes encontramos una doble vertiente sonora: una cierta languidez contemplativa, seguida por sonoridades enérgicas y expresivas que, tal y como lo menciona la nota, parecen surgir del espíritu de Liszt y Chopin. En la *Sonatina* de Contreras es evidente, ante todo la unidad de propósito expresivo al interior de una forma rigurosamente tratada. Es especialmente atractivo el andante central, que impacta por su sencillez y por la economía de medios empleada para lograr un ámbito sonoro ciertamente expresivo. En las Cinco piezas de Pinto Reyes hay ante todo una interesante exploración de sonoridades y armonías, exploración que nunca es opacada por la presencia del exceso técnico. Se percibe con claridad el contraste entre el lenguaje moderno de algunas de las piezas y la mirada al pasado, evidente sobre

Como intérprete no te puedes aislar de la musicología y de la investigación. Yo intento tener la mayor cantidad de libros de consulta; conocer lo mucho que se dice acerca de la ornamentación, de los estilos. Una vez que se tiene la mayor información posible, es necesario utilizar el propio criterio musical.

Eduardo Mata, 1982

todo en el *Nocturno*. Es también un *Nocturno*, en tres movimientos, la contribución de Ramón Montes de Oca a este proyecto discográfico. Hay aquí una serenidad contenida que alude claramente al concepto original del nocturno, y a lo largo de las tres breves secciones de la obra el compositor hace referencia al lenguaje pianístico del inicio del siglo XX. Sigue una austera interpretación de *Simurg* de Mario Lavista, pieza cuyo interés primordial radica en las constantes armónicas e interválicas, de carácter cíclico, que forman el cimiento del discurso musical. Para finalizar esta interesante exploración pianística de música mexicana, Rodolfo Ponce Montero interpreta *Dionisia* y *Nocturno* de Gerhart Muench. Como en el resto de la producción de Muench, el elemento poético está siempre presente en el discurso sonoro. Es importante señalar también que estas dos piezas de Muench son, en general, menos oscuras y menos crípticas de lo que es usual en su obra. En suma, un buen repertorio y buenas interpretaciones a cargo de Rodolfo Ponce Montero a quien hay que aplaudir, de nuevo, su dedicación a la música mexicana para piano.

JUAN B. FUENTES: *Balada*;
SALVADOR CONTRERAS: *Sonatina*;
GUILLERMO PINTO REYES: Cinco piezas;
RAMÓN MONTES DE OCA: *Nocturno*;
MARIO LAVISTA: *Simurg*;
GERHART MUENCH: *Dionisia; Nocturno*
Rodolfo Ponce Montero, piano
SIN MARCA/SIN NUMERO DE SERIE

En su próximo número

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales:

- **Jos Van Immerseel:** Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart
- **Ricardo Miranda:** Sor Juana y la música
- **Gabriel Pareyón:** El Padre Manuel de Jesús Aréchiga (1903-1984)
- **Luis Jaime Cortez:** Joaquín Gutiérrez Heras, la búsqueda de lo irrempazable
- **Elvira García:** Entrevista a Horacio Franco
- **Aurelio Tello:** El cuarteto de arcos de Don Candelario Huízar
- **Gloria Carmona:** Gerhart Muench
- **Omar Corrado:** Entre interpretación y tecnología: análisis de músicas recientes
- **Juan Arturo Brennan:** Entrevista a Ronald Zollman
- **Graciela Paraskevaídis:** *Tristán e Isolda*
- **E. M. Cioran:** La música

LA MUSA INEPTA

CANTO A CANTORAL

A la Musa Inepta de la revista *Pauta* y a mí acaba de hacernos Mario Lavista un regalo sensacional: sendos ejemplares de la *Memoria, 1993-1994 de la S.A.C.M.* (Sociedad de Autores y Compositores de Música), llamando la atención sobre el conmovedor "Prólogo" de Gustavo Rivera. Muy conmovida se sintió la rubicunda Musa Inepta por esta página que le está dedicada. En verdad se inspira mucho el señor Rivera cuando dice cosas sobre la inspiración como "chispazo divino"; cuando compone rimas como "al dar el corazón a la palabra vestida de majestad, con vuelo de golondrina en su ruta inmortal"; cuando asegura que a los de la SACM "les ha movido la inspiración preñada de amor (...) la inspiración que hermana a los hombres"; cuando concluye que esta *Memoria* —incluyendo por supuesto su prólogo— "plasma sencillamente el resultado divino de la inspiración, esa que solamente ustedes saben sentirla, porque son los padres que la embarazan en la raza humana".

Cuando alguien insiste tanto en eso de la inspiración, recuerdo los versos de un reconocido poeta nacional sobre la irrupción de la inspiración en su domicilio y el comentario de otro reconocido poeta nacional de que entonces pensaba en la irrupción semanal en su domicilio de la sirvienta, casualmente de nombre Inspiración, a quien desde luego hay que imaginar preñada de amor y solamente sentida por nosotros, padres que la embarazamos en la raza humana, hermanados por ella (o sea, por Inspiración).

Aún más inspirada me parece la frondosa colección de fotografías de "Asuntos Internacionales" (AI) y "Sociales y Relaciones Públicas" (S y RP) de la SACM. A juzgar por el abrumador número de veces en que aparece el Presidente de este organismo, el Maestro Roberto Cantoral García, se diría

que se trata del álbum hogareño o la iconografía personal, pero no, lo que pasa es que estamos ante una persona de "actividad muy intensa" (p. 51), y las pocas veces que no salió en la foto de seguro fue porque tenía mucho trabajo. Lo confirma el Vicepresidente de la SACM, el Maestro Armando Manzanero Canche cuando confiesa que entre sus admirados está el Presidente de la SACM porque cena dos veces: "Admiro, por ejemplo, a mi líder, Roberto Cantoral, porque es un tipo que desayuna, come, cena y vuelve a cenar con gentes con las que a lo mejor no está a gusto". (Entrevista de Arturo García Hernández en *La Jornada*, Cultura, 26/I/95).

Hay algo resplandeciente que no puede pasar desapercibido en las fotos y se extraña mucho las pocas veces que se ausenta y es la vasta colección de finas mascadas que como bufandas se cuelga el Maestro Cantoral. Para atrás se habría ido el mismísimo Yves Saint-Laurent ante semejante desfile de modas, tal despliegue inédito de diseños, formas, colores, ritmos. Son mascadas de seda que hacen juego con las corbatas, los chalecos, los pañuelos de saco, la Sociedad misma, del Maestro Cantoral, y de seguro fueron mandadas a hacer *ex profeso* por el Maestro, pues ya las busqué sin éxito en Blanco, Suburbia, De Todo, Comercial Mexicana y Gigante. Tampoco son *Made in Japan*, como se desprende de la foto —AI 12— en que Kiyoshi Endo, Presidente de JASRAC de Japón, y su distinguida esposa, parecen preguntarle al Maestro Cantoral de dónde salieron y él, acariciando orgulloso el Modelo Cegador a rosa mexicano, amarillo leopardo, azul cielo y morado ojera, parece responder: "Beautiful, isn't? Of course, they are of My Own Invention!"

Ya las Mascadas Cantoral empiezan a ser internacionalmente famosas, pues las ha exhibido el Maestro, como "representante digno" de la SACM, en Estados Unidos, Japón, Francia, Portugal, Suiza, Argentina, Colombia, Chile, Ecuador y muchos otros países de todo el mundo. Este sí es un logro de la SACM. En Washington —AI 2— exhibe Cantoral la de rosas rojas sobre grecas rosadas y ribetes dorados al abrazar (él) a —y fraternizar canas con— el senador Edward Kennedy; y la blanca floreada con flecos en rosas, ambarinos, magentas y verdes que al revolverse componen un delicado tono carne de higo, luce en el abrazo con Wahtuse Jomo de Trinidad y Tobago —AI 5—. Durante la Misa con Motivo del Día del Compositor —S y RP 1—, ruge, en los jardines de la SACM, frente al sacerdote, la mascada Manchas de Leopardo —con chaleco y corbata leopardos—; distraen la mirada y el discurso del Presidente Zedillo los rojos taurinos con guirnaldas azules del

Modelo Provocador (S y RP 2) y la de Víboras Doradas Trepando por Columnas Dóricas acompañó en el tour por las instalaciones de la SACM al senador Fernando Solana (S y RP 11 y 12).

A propósito, qué instalaciones inmensas dejan ver las fotos, qué despachos con duela, qué bellos jardines tras la guitarra con canto de Cantoral (S y RP 14), qué corredores, qué comedores, qué banquetes...

¿De dónde saldrán tantos recursos? Todo lo explica la *Memoria*, al informar que en "Eventos al aire libre, este año fue muy importante para la SACM", por la presentación económicamente benéfica de "grandes artistas internacionales de la talla de Paul Anka, Duran Duran, grupo Metalika, Mickael Jackson, Madonna y Paul McCartney" y nacionales como Lucerito, Chente Fernández, Bronco, Tigres del Norte, Banda Machos, Banda Potrero, La Mafia, Los Bukis, Paquita la del Barrio y Los Temerarios; que al Maestro Cantoral le gusta promover y comercializar las flautas Yamaha, a cuyo presidente otorgó la Medalla de Oro de la SACM; que Televisa ya está pagando a la SACM por música mexicana usada en telenovelas; que la SACM ya recibe percepciones de derecho de autor por "bailes populares y espectáculos artís-

En Washington, Roberto Cantoral y el senador Edward Kennedy en el 39°. Congreso de la CISAC

ticos" conocidos como "La Ola Azteca" (pp. 25 y 49 y otras); etcétera.

Sin embargo, numerosos compositores de los clasificados como "clásicos" —al lado de "joyas", "éxitos" y "super éxitos"— juzgan más que irrisorias las regalías que reciben, si las reciben. Curioso que una sociedad fundada para velar por los intereses de los compositores vele más bien por los propios y se dedique a responder las denuncias que le llueven. Lástima que instalaciones tan bonitas sean fachada de pleitos tan feos.

Pero, siempre organizada y previsora, todo lo ha contemplado ya la SACM y por eso promueve misas, asambleas, convivios y "comidas para estimular la unión entre los compositores mexicanos" (p. 58). Aunque la foto (S y RP 6) del que es pie el anterior sólo sirva para documentar tristemente que la desunión de los compositores mexicanos ha alcanzado el punto de que, fluyendo y todo el Bacardí, en la primera mesa del comedor inmenso haya ocho damas que no tienen cara de dibujar claves de Sol por rutina, y en las otras no reconozcamos a otro músico que Armando Manzanero, casualmente Vicepresidente de la SACM.

La foto siguiente (S y RP 7), "Aspecto general de una de las asambleas", es también memorable y como tomada especialmente para una de las magistrales *Cartas de Copilco* de Guillermo Sheridan. En un patio-cancha de basquetbol de dimensiones enormes, cubierto con lona, un centenar aproximado de votantes —entre los que, de nuevo, soy incapaz de reconocer a un compositor— ejerce la democracia. ¿Serán votaciones para la habitual reelección de Cantoral? En el conteo rápido hay cuarenta y tres votos a favor, manifestados a través de banderolas blancas con vivos azules, en forma de rombos, que indudablemente dicen VOTO. Cuidado con el conteo rápido, porque unas banderolas pueden tapar otras; además, algunas personas —dos meseros, un vigilante, una pareja de alpinistas, dos guaruras— tienen cara de decepción porque no les dieron banderolas. Aunque tal vez sus votos ya se contaron. Y una señora se está quedando dormida viendo a la cámara. Otra ya se durmió. También ronca un hombre calvo de lentes obscuros. ¿Esos cuentan? ¿Ya contaron? ¿Como abstenciones o como votos? ¿Y todos los que se quedaron hechizados por las mascadas de Cantoral y levantaron el brazo maquinalmente?

De una sola cosa no cabe duda: ha vuelto a ganar Cantoral. Por eso, en la última foto (S y RP 14), a la guitarra canta victoria Cantoral.

L.I.H.

LA MUSA INEPTA

Mientras hacía una larga cola para pagar el impuesto predial de la casa de su Tía Concha, la sonrosada Musa encontró en un basurero (lógico) un ejemplar de la revista *SIEMPRE!* del mes de junio de 1994. A falta de otra cosa mejor que leer, la gorda se enfrascó en las páginas culturales de la susodicha publicación, en una de cuyas mejores secciones encontró el siguiente párrafo, delicia de concepto, información y literatura, todo en uno:

"Carina Ricco trabaja en un nuevo disco con canciones escritas por ella y Eduardo Palomo al alimón, pues ambos son compositores. Carina nos confiesa que escribe algo muy moderno pero inspirado en los cantos gregorianos. Ella es muy culta."

No cabe duda que el famosísimo Centro de Capacitación de Televisa se ha convertido en una institución educativa de altos vuelos, que sin duda opacará los logros del novísimo Centro Nacional de las Artes. Porque para convertir en compositores a Carina Ricco y Eduardo Palomo, vaya que hace falta un esfuerzo didáctico sobrehumano. La Musa Inepta cree que en un próximo número de *SIEMPRE!* se dará la noticia de que el famoso actor Gregorio Casal se entrevistará con Carina y Eduardo para introducirlos mejor al fabuloso y rentable mundo del canto gregoriano recientemente patentado por él. La nota citada arriba está firmada, nos dice la Sra. Inepta, por el inefable Juan Cervera, periodista cultural de alto nivel, jerarquía indiscutible, honestidad probada y que, como Carina Ricco, es muy culto.

•

La Gordita Inepta procura no perderse ningún evento musical de altura, por lo cual consulta a diario las guías culturales de los mejores periódicos de la capital y sus respectivas anexas. En esa búsqueda, la singular mujer halló en

las columnas de la Guía Cultural del diario *Reforma* una invitación que no pudo rechazar. La convocatoria era para un recital del pianista Héctor Rojas, cuyo programa incluía, entre otras cosas, el muy famoso Preludio y fuga sobre un mismo tema de Händel, de Manuel M. Ponce. La verdad es que la Musa Inepta salió muy decepcionada del concierto; para lo que le costó el boleto (después de lidiar con el flamante estacionamiento de Bellas Artes) y el esfuerzo de subir penosamente hasta la Sala Ponce, no es justo que la mencionada obra haya sido escrita sobre un mismo tema. ¿Qué le costaba al maestro Ponce haber utilizado por lo menos dos que tres temas, para darle variedad a la fuga? Así sí hubiera valido la pena el viaje y el sofocón.

Música

Concertistas de Bellas Artes

Sala Manuel M. Ponce
del Palacio de Bellas Artes
Avenida Juárez y Eje Central Lázaro Cárdenas, Centro

Ciclo Todo Ponce. Programa: "Preludio y fuga sobre un mismo tema de Händel"; "Once miniaturas", "Mazurka en Do sostenido menor, No. 10", "Mazurka en La menor, No. 11", de Ponce y otras. Participa Héctor Rojas, piano.

- Sábado 29 de octubre, 17:00 horas
- 709-3111
- N$5
- Boletos en taquilla una hora antes de la función.

•

De la misma Guía Cultural, del mismo diario, pero de otro día, la Musa Inepta nos remite, desde la holganza que practica asiduamente los domingos y el resto de la semana, otra nota musical incomparable, que obtuvo gracias a la generosa intervención de Ana Lara. La famosa Sala Chopin se vio favorecida con la promoción periodística de uno de sus recitales de lieder, en esta ocasión a cargo del barítono Jesús Suaste y el pianista Jorge Illich Aguilar. Además de consagradas obras de Beethoven y Mahler, se interpretaron esa noche los sublimes Tres sonetos de Francesco Peralta, escritos con singular expresividad por Franz Liszt. De buena fuente, la Musa se enteró de que los señores Suaste y Aguilar fueron tan aplaudidos por su versión de los sonetos de Peralta que a manera de encore cantaron melodías diversas de autores varios, basadas en poemas igualmente conmovedores de Torcuato Razo y Dante Alicante.

Recital de Canto Lieder Abend

Sala Chopin
Alvaro Obregón 302 esquina Oaxaca, Roma

Programa: "Italianische liebsliede", de Beethoven; "Tres sonetos de Francesco Peralta", de Franz Liszt; "Lieder eines fahrenden gellesen", de Mahler y otras. Participan Jesús Suaste, barítono y Jorge Illich Aguilar, piano.

- Jueves 27 de octubre, 20:00 horas
- 533-1380
- Venta de abonos y boletos en taquilla.
- Cuenta con estacionamiento.

•

A pesar de lo que digan las malas lenguas, la Musa Inepta y Luis Esteban Pérez no son más que buenos amigos. Buenos cinéfilos y mejores melómanos, suelen hacerse compañía (y ninguna otra cosa) para ir al cine cuando de películas de tema musical se trata. Recientemente se les vio juntos (pero no revueltos) en el fabuloso Auditorio Plaza de la colonia Condesa, donde asistieron a la proyección especial de la linda película francesa *Todas las mañanas del mundo*. Al buen amigo Pérez no le quedó más remedio que confesarse desilusionado por la cinta. La publicidad impresa la anunciaba, como debe ser, con su título original en francés, que era, a la letra, *Tous les martinis du monde*, pero en ningún momento de la película se aborda el no tan secreto tema del alcoholismo incurable de Sainte-Colombe, que transmitió a su dilecto alumno Marin Marais en la forma de una desmedida afición a empacarse tres martinis antes de cada clase de viola da gamba. Además, mientras deglutían grandes cantidades de palomitas durante la proyección, Luis le confió a la Inepta un secreto: en realidad no eran martinis lo que bebía Marin Marais, porque en aquel tiempo aún no se habían inventado las aceitunas. En lo que sí fue cabal el anuncio periodístico (no como el otro Cabal) fue en el asunto de que no habría sexo ni violencia. Pero así, ¿qué chiste tiene ir al cine?

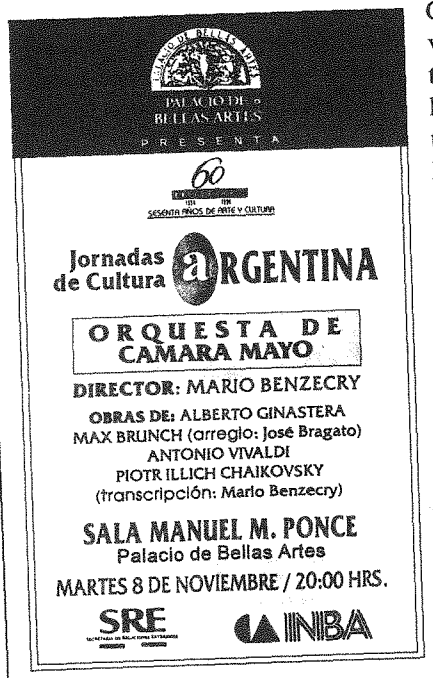
•

Hace algunos domingos, la Musa Inepta mataba el tiempo en espera del inicio del fútbol. (Sepan, lectores, que la Musa es necaxista de hueso colorado). A falta de cosa mejor que hacer, siempre melómana al fin y al cabo, la rotunda damisela encendió el radio, precisamente en las frecuencias de Opus 94, para deleitarse con algunas mèlodies de Maurice Ravel. En el curso de la transmisión, un joven locutor le informó a la Musa lo siguiente:

"Maurice Ravel nació en Ciboure, en la región vasca de Francia. El símbolo de su éxito fue, precisamente, la música."

Y la pobre Inepta, que creía que Ravel había obtenido su éxito como chofer de una ambulancia militar. Desde estas páginas, Doña Musa felicita a Opus 94 por tan necesaria aclaración, ya sea que el locutor la haya producido por iniciativa propia o que provenga de la inspiración y pluma de su jefe, el Sr. Carmona, admirable personaje del medio radiofónico.

•



Conmovida hasta las lágrimas por la versión de Luis Miguel al arrebatador tango *El día que me quieras*, la Musa ha estado consumiendo cuanta música tenga el más mínimo sabor argentino. Por ello, aceptó con presteza la invitación a escuchar el concierto de la Orquesta de Cámara Mayo, que ofreció un bello programa que, según los anuncios en la prensa, incluía obras de Ginastera, Vivaldi, Chaikovsky y Max Brunch. Como buena melómana que es, Doña Musa leyó con detenimiento el programa de mano, en el que averiguó estos datos fundamentales:

"Max Brunch (1838-1920), compositor alemán que solía tomar su desayuno a horas inconvenientes. Murió de arteriosclerosis por incluir en sus tardíos desayunos los huevos motuleños aderezados con sauerkraut."

COLABORADORES

• **Elvira García** (México, 1952) estudió periodismo y danza contemporánea. Desde 1970 colabora en prensa y en revistas culturales. Por 10 años fue directora y guionista de cuatro series radiofónicas en Radio UNAM. Ha coordinado la difusión del Festival Cultural Sinaloa, del Festival Días Mundiales de la Música y —actualmente— la del Ballet Independiente. Entre sus libros se encuentra *De lunas garapiñadas: Cri Crí* (Radio UNAM/FONAPAS, 1982). Actualmente colabora en la revista *Origina* y en el diario *El Financiero*.

• El poeta y crítico de ópera **Eduardo Lizalde** colabora regularmente en *Pauta. Memoria del tigre* (FCE, 1992) recoge la mayor parte de su obra poética.

• El compositor **Mario Kuri Aldana** (Tampico, Tamaulipas, 1931) estudió con Messiaen, Maderna, Dallapiccola, Stockhausen, Copland, Ginastera, Halffter y Herrera de la Fuente. Ha sido profesor y director de orquesta. Entre sus obras destacan *Sacrificio* (suite sinfónica, 1959), *Los cuatro Bacabs* (para doble orquesta de alientos, 1960), *Xilofonías* (para octeto de alientos y percusiones, 1963), Concertino mexicano (para violín y cuerdas, 1974), *Ce-Acatl* (poema sinfónico, 1976), una misa y canciones populares. Recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1994.

• **Jeannine Wagar** colaboró en *Pauta* 9. Hizo el doctorado en dirección orquestal en la Universidad de Stanford. Ha sido directora de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Stanford, de la Orquesta de la Universidad de Santa Cruz, de la Orquesta de Carleton College y directora huésped de la Orquesta Sinfónica del Estado de México. Ha sido profesora en varias universidades y es autora de una tesis doctoral sobre Enríquez, Alicia Urreta y Lavista.

• **Roberto Kolb** estudió oboe y corno inglés en Holanda. Se ha especializado en música de cámara y en la interpretación de música antigua y contemporánea. Ha sido ejecutante de la Filarmónica de la Ciudad de México y de la Filarmónica de la UNAM y primer oboe de Solistas de México. Como miembro de Da Capo desarrolló nuevas técnicas de ejecución del oboe y estrenó muchas obras. Ha sido catedrático del oboe en las principales escuelas nacionales y es autor de un libro sobre la materia publicado por la UNAM.

• **Atanás Dalchev** (Salónica, 1904-1978) es uno de los poetas búlgaros más importantes. Estudió filosofía y pedagogía y vivió en Italia, Francia y Estambul. Recibió el Premio Gottfried Von Herder de la Universidad de Viena (1972) y la Orden República Popular de Bulgaria (1974). Entre sus poemarios se encuentran: *Ventana* (1926), *París* (1930), *El ángel de Chartres* (1943), *Balcón* (1972), *Poemas, fragmentos* (1974).

• Sobre la musicóloga **Monika Fürst-Heidtmann** (Potsdam, Alemania, 1946) véase *Pauta* 50-51.

• **Roberto Gutiérrez Alcalá** (México, 1961) estudió Letras Hispánicas en la UNAM. Es autor de *La vida y sus razones* (Aldus, 1994). Obtuvo el 2o. lugar del concurso Cuentos del Ateneo, 1987. Actualmente prepara otro libro de cuentos.

• El poeta **Antonio Deltoro** (México, 1947) es colaborador asiduo de *Pauta*. *Los días descalzos* (Vuelta, 1992) recoge la mayor parte de su obra poética.

• El compositor **Tomás Marco** (Madrid, 1942) es una de las personalidades más relevantes e influyentes de la música española contemporánea. Ganó el Premio Internacional Gaudeamus a los 25 años con su cuarteto de cuerdas *Aura*. Entre sus obras más importantes destacan, además de sus 6 sinfonías, *Escorial* para orquesta, *Autodafe* para piano y orquesta, *Miró* para octeto de cellos y abundante música de cámara. Es autor también de importantes libros sobre la música contemporánea.

• El escritor **Eusebio Ruvalcaba** nació en Guadalajara, Jalisco, en 1951, hijo del gran violinista mexicano Higinio Ruvalcaba. Dice siempre

que su autor favorito es Brahms. Con su novela *Un hilito de sangre* (Planeta, 1992) ganó el Premio Agustín Yáñez y con *Jueves Santo* (Joaquín Mortíz, 1994) el Premio de Cuento San Luis Potosí 1992. También es autor, entre otros libros, de las novelas *Músico para cortesanas* (Planeta, 1993) y *Desde la tersa noche* (Aldus, 1994), y del poemario *Homenaje a la mentira* (Signos).

• Sobre el compositor y polémico musicólogo **Coriún Aharonián** véase *Pauta* 46.

• El importante narrador italiano **Tommaso Landolfi** (Pico, 1908-1979) es autor del libro de poemas *Viola di morte* (1972), los libros de cuentos *Diálogo de los mayores sistemas* (1937), *Cancroregina* y *Las dos solteronas*, y las novelas *La piedra lunar*, *Relato de otoño*, *Un amor de nuestro tiempo* y *La viere du Pecheu* (traducida al español por Fabio Morábito en Ed. Vuelta, 1991). Italo Calvino publicó la antología *Las mejores páginas de Tommaso Landolfi*.

• El compositor mexicano **Javier Álvarez** (1956) es, a juicio de la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, "tal vez el músico más interesante nacido en la década de los cincuenta". Reside en Londres, Inglaterra. Entre sus obras: *Características* (para flauta, oboe cello y piano, 1982), *Trireme* (concierto para corno y orquesta, 1983), *Fragmentos* (para soprano, flauta, saxofón, clarinete y viola, sobre textos en náhuatl e inglés, 1984), *Temazcal* (para maracas y cinta estéreo, 1984), *Así el acero* (para tambor caribeño y computadora, 1988), *Mambo* (ópera, 1990) y *Metro Chabacano* (cuarteto de cuerdas, 1991).

• **Manuel Rocha** (México, 1963) estudió composición en la Escuela Nacional de Música, electrónica y composición en EU y composición por computadora en París con Bryan Fernyhough. Actualmente realiza un Doctorado en la Universidad de París sobre las diferentes técnicas en la síntesis granular. Además de composiciones ha realizado obras sonoras relacionadas con la escultura, el video y el performance.

• La poeta **Carmen Leñero** (México, 1959) es autora de *Birlibirloque* (FCE, 1987) y del disco de rock *Casas en el aire* (1991). Es investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas. Recientemente ganó un concurso de ensayo con un trabajo sobre Heidegger. Actualmente prepara un libro de poemas y un segundo disco de rock.

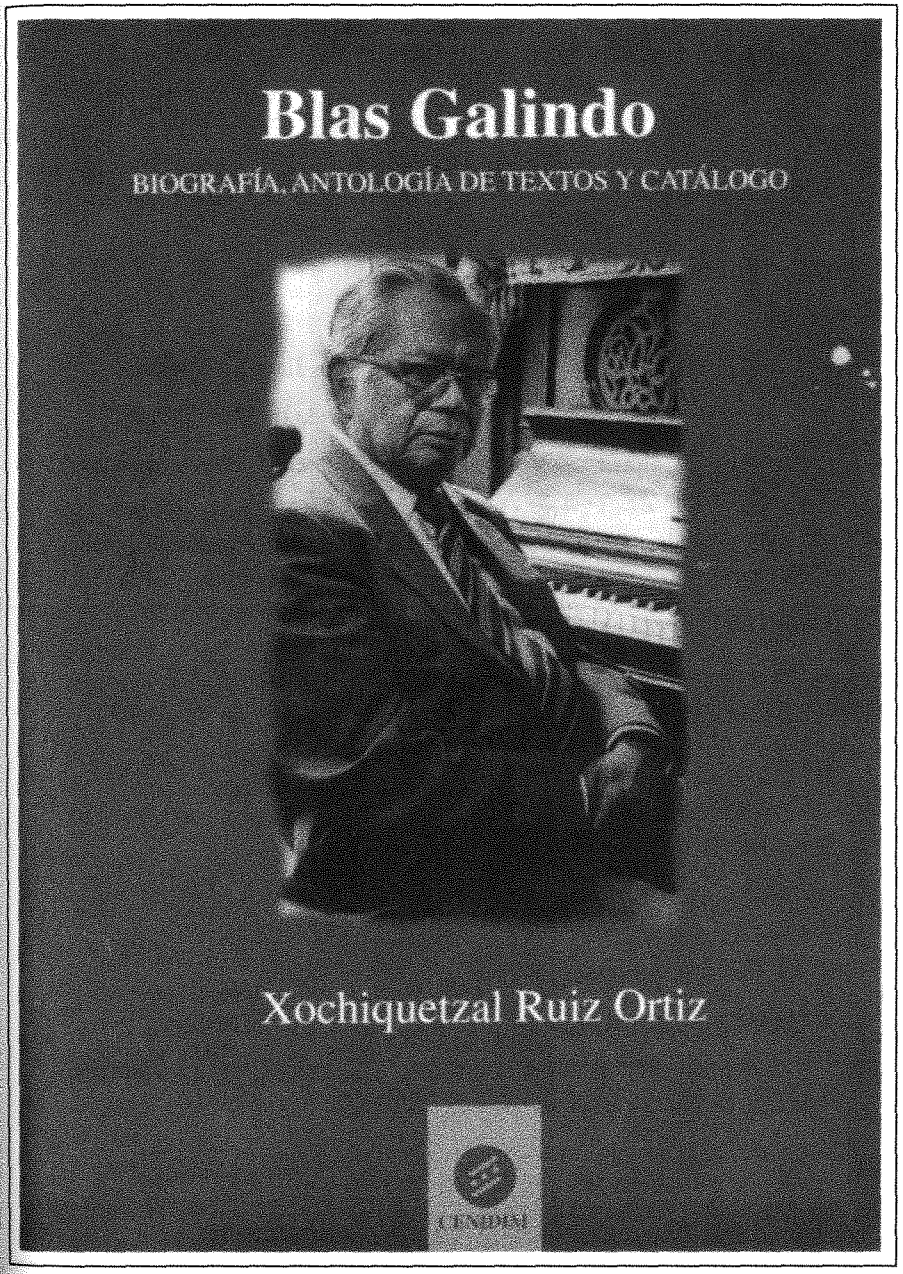
• **David Vayo** (EU) hizo una Maestría en Composición por la Universidad de Indiana y el Doctorado en Artes Musicales por la Universidad de Michigan. Ha ganado varios concursos de composición. Ha sido profesor de composición y teoría en EU y Canadá. Entre sus composiciones: *Symphony: Blossoms and Awakenings*, *Poem* para flauta, clarinete, cello y piano, y *Border Crossing*, para percusiones, presentada en el Festival World Music Days en México, 1993.

• **Charles Bukowski** (1920-1994): véase *Pauta* 52.

• **Ileana Lourdes Güeche** (La Habana, Cuba, 1967) estudió música, musicología y electroacústica en Cuba. Entre sus trabajos se encuentran "El fenómeno electroacústico como resultado de la evolución musical y tecnológica" y *Obertura Electroacústica en Cuba* (tesis, 1992), "Título de oro" y primer trabajo sobre el tema en ese país. Ha sido profesora en diferentes escuelas de nivel superior en Cuba. Es jefa de redacción de la revista *Bit* del Laboratorio Nacional de Música Electroacústica en Cuba y ha publicado más de cien artículos sobre música clásica en el periódico *Siglo XXI* de Guadalajara, Jalisco.

• El joven compositor boliviano **Cergio Prudencio** trabaja con una Orquesta experimental de instrumentos nativos. Es autor de *Cantos de tierra* y *Cantos de piedra*.

• **Pablo Helguera** (México, 1971) estudió artes plásticas en EU y España. Ya ha colaborado antes en *Pauta* con viñetas y dibujos.



EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, S. A. de C. V.

PARTITURAS PUBLICADAS DURANTE EL AÑO DE 1994

- HOMENAJE A MANUEL M. PONCE para guitarra de Juan Trigos
- CUICANI para flauta y clarinete de Mario Lavista
- GIGA para guitarra de Rodolfo Halffter
- MADRIGAL para clarinete de Mario Lavista
- SEIS CANTOS para coro a cappelle de Carlos Jiménez Mabarak
- POEMA DE NERUDA para orquesta de cuerda de Blas Galindo
- TRÍO para violín, viola y violoncelo de Manuel M. Ponce (partitura y partichelas)
- TRÍO para clarinete, oboe y fagot de Joaquín Gutiérrez Heras (partichelas)
- MELODÍA para violín y piano de Ricardo Castro
- NICTALOPE para dos guitarras de Joaquín Gutiérrez Heras
- SONATA IV (1990) para piano de Federico Ibarra
- TRES MINIMAMS para clarinete, violín y piano de Ignacio Baca L.
- CINCO CANCIONES A LA MADRE MUERTA para canto y piano de Blas Galindo
- CALACAS Y PALOMAS para dos pianos de Carlos Sánchez Gutiérrez
- ATAVÍAOS para coro a capella de Víctor Rasgado
- CANTO OBSCURO para violín solo de Mariana Villanueva
- SONETOS ERÓTICOS para flauta y flauta en sol, soprano, guitarra y arpa de Hilda Paredes
- CUARTETO para instrumentos de arcos de Candelario Huízar (partitura y partichelas)

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS
Música de cámara

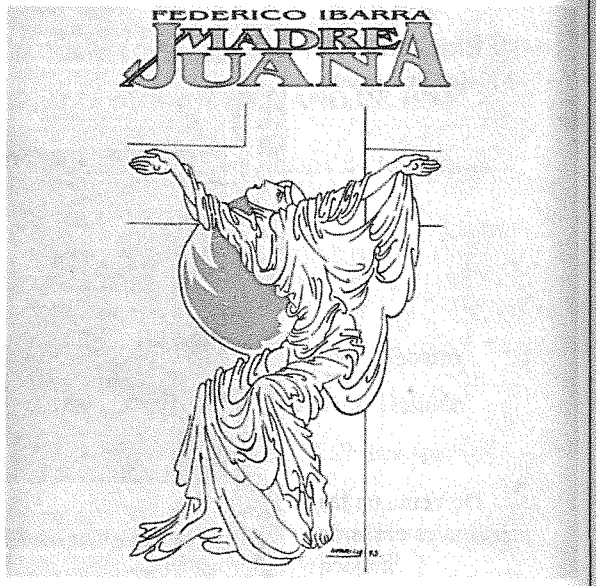
De venta en las principales casas de música

GERHART MUENCH
Obras para piano

Rodolfo Ponce Montero, *pianista*

De venta en las principales casas de música

FEDERICO
IBARRA
MADRE JUANA
Ópera en dos actos y
ocho cuadros



De venta en las
principales casas de
música

FEDERICO IBARRA
Música de cámara

De venta en las
principales casas de
música

Ediciones Mexicanas de Música

Historia y catálogo

Consuelo Carredano

CENIDIM

SHELAN

6351 TransIsland Ave. Montréal, P.Q. Canadá H3W 3B ▪ Phone or FAX: [514] 733 7216

Música Nueva de las Américas en discos compactos

Esta serie de discos compactos se propone establecer una documentación genuina de muchas de las excelentes obras musicales producidas en este siglo por los compositores del continente. En poco tiempo **shelan** se ha establecido como una empresa que está ofreciendo un producto de altísima calidad, tanto por su concepción gráfica y de diseño, como por el nivel técnico excepcional de sus grabaciones digitales.

Música Nueva de las Américas, Vol. 1, ya está recibiendo comentarios críticos de valor y ha sido presentado en programas radiales especializados, tanto en Europa como en América del Norte y del Sur. Ninguna de las obras incluidas en ese volumen habían sido registradas comercialmente. Una verdadera primicia, entonces, con obras de Gitta Steiner [USA], Mariano Etkin [Argentina], alcides lanza [Arg.-Canadá] y Edgar Valcárcel [Perú], siendo los ejecutantes - entre otros- los renombrados percusionistas Pierre Béluse, François Gauthier y D'Arcy Gray, y los pianistas Bruce Mather, Pierrette Lepage y alcides lanza.

Por otra parte sigue recibiendo elogios la grabación magistral que **Meg Sheppard** ha hecho de la **Trilogy** - para voz y electrónica- de **alcides lanza,** un verdadero tour de force de teatro musical llevado al disco compacto.

Para Marzo de 1994 anunciamos ya la aparición de dos nuevos discos compactos de **shelan:**

Música Nueva de las Américas, Vol. 2, con **alcides lanza** al piano, ejecutando asimismo obras que nunca habían sido grabadas anteriormente. Incluye obras para piano solo de Juan Carlos Paz [Argentina], Micheline Roi [Canadá], Chris Howard [Canadá] y Bengt Hambraeus [Suecia-Canadá], así como composiciones para piano y electrónica de Brent Lee [Canadá], Claudio Santoro [Brasil] y Richard Bunger [USA].

Conjuntamente con el **Vol. 2, shelan** lanzará al mercado otra primicia: **"Vintage romantic songs",** con la incomparable voz de **Meg Sheppard** y el inteligente e inspirado acompañamiento al piano de **Gerardo Gandini.** Este volumen incluye canciones de amor de Gershwin, Porter, Sondheim y Carmichael, entre otros.

shelan se propone continuar con su catálogo dedicado a la documentación de estas músicas, en muchos casos inéditas, que es una parte importante de la cultura musical latinoamericana. Para ello solicitamos *su* colaboración. Tanto la orden de compra personal como aquellas que puedan iniciarse a través de bibliotecas u otras instituciones es de suma importancia para la continuación de este proyecto.

Le adjuntamos información sobre la adquisición por correo de nuestros discos compactos, los cuales también están a la venta en las principales casas de discos.

shelan

"música nueva de las américas"
en discos compactos

9201-CD ***"trilogy"*** **de alcides lanza**
cantada por **Meg Sheppard** - teatro musical para voz y electrónica
9301-CD ***"música instrumental y electroacústica"***
obras de Steiner - Etkin - lanza - Valcárcel
9401-CD ***"the extended piano"*** **[El piano extendido] obras para piano y electrónica de Hambraeus-Paz-Santoro-Howard-Roi-Lee-Bunger alcides lanza,** piano
9402-CD ***"Vintage Romantic Songs"*** [Clásicos de las Canciones de amor] obras de Gershwin, Porter, Sondheim, Carmichael, Berlin.
Cantadas por **Meg Sheppard.** Acompañada al piano por **Gerardo Gandini**

Solicite estos compactos por correo directamente de

shelan
6351 Trans Island Ave. Montreal, QC., Canada H3W 3B7 • Teléfono/FAX: [514] 733 7216
Internacional: $16US cada CD *[Impuestos y franqueo postal incluido]*
[Solicite también catálogo de obras de alcides lanza]

HORACIO FRANCO y la Cappella Cervantina interpretan los Conciertos para flauta de Vivaldi

De venta en las principales casas de música

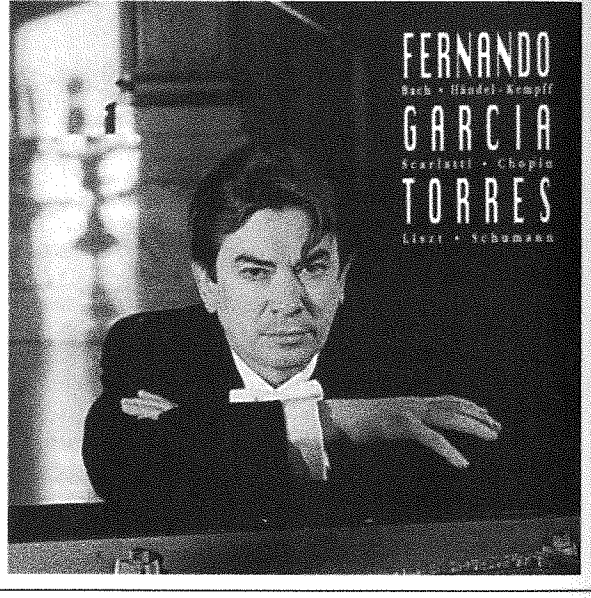
EN BLANCO Y NEGRO
Música para dos pianos
Obras de:
Debussy, Chávez, Copland, Halffter y Hernández Medrano

María Teresa Rodríguez y Tonatiuh de la Sierra, *pianos*

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



IMÁGENES MEXICANAS PARA PIANO
Obras de Rolón, Gutiérrez Heras, Bernal Jiménez, Urreta, G. Ortiz, Ponce, Lavista, Hernández Moncada y Moncayo

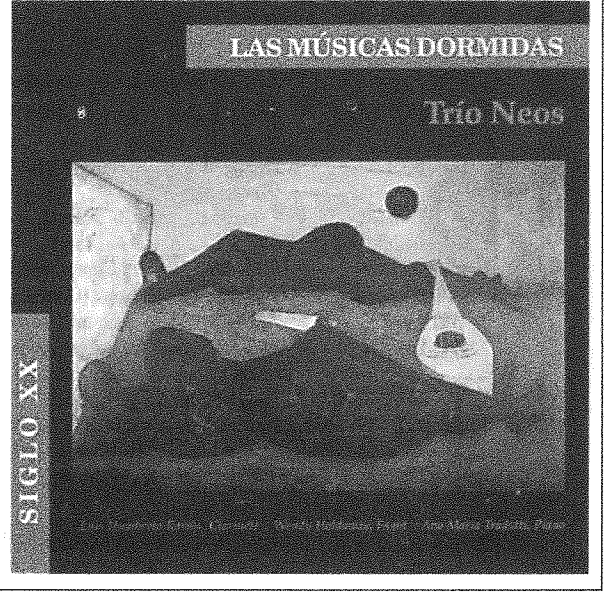
Alberto Cruzprieto, *piano*

De venta en las principales casas de música

LAS MÚSICAS DORMIDAS
Obras de De Elías, Enríquez, Lambertini, Sierra, Lavista y Villalobos

TRIO NEOS
Luis Humberto Ramos, *clarinete*
Wendy Holdaway, *fagot*
Ana María Tradatti, *piano*

De venta en las principales casas de música



Selección de Catálogo Real Musical

(Textos en castellano)

BARCE	Fronteras de la Música
BLANES	Teoría y Práctica de la Armonía Tonal
	Volúmenes del I al IV
BLANQUER	Técnica del Contrapunto
BLAUKOPF	Sociología de la Música
BUCH	Director de Coro, El
CALVO M.	Acústica físico-musical
CAMACHO	Armonía e Instrumentación
CHENOLL	Trombón, El
CAMPA DE LA	Piano, estudio de la técnica, El
PEDRO DE	Manual de Formas Musicales
PEDRO DE	Manual de Ornamentación Barroca
GEDALGE	Tratado de la Fuga
HABA	Nuevo Tratado de Armonía (Barce)
HOPPENOT	Violín Interior, El
LLACER PLA	Guía analítica de Formas Musicales para estudiantes
NEUHAUS	Arte del Piano, El (Arte y Técnica)
PERSICHETTI	Armonía del Siglo XX (A. Santos)
PISTON	Orquestación (Barce)
REGER	Contribuciones al Estudio de la Modulación (Barce)
SCHENKER	Tratado de Armonía (Barce)
SCHOENBERG	Tratado de Armonía (Barce)
	Fundamentos de la Composición Musical
SWAROWSKY	Dirección de Orquesta (Gómez M.)
WILLIART	Tratado de Acompañamiento
ZALDIVAR	La LOGSE en los Conservatorios: normativa básica en las Enseñanzas Musicales
	Guía - Apéndice documental

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04

REAL MUSICAL

Con gran satisfacción nos complacemos en anunciar a la colectividad musical de México y del mundo intelectual que gracias al espíritu emprendedor de la empresa mexicana, PIANOS Y ORGANOS, S.A. distribuidor exclusivo de los afamados pianos "PETROF" - "ROSLER" - "WEINBACH" se ha consolidado el Departamento de Ediciones, en unión con el GRUPO EDITORIAL REAL MUSICAL DE ESPAÑA, y así, se ha inaugurado en la CIUDAD DE MEXICO, UNA LIBRERIA MUSICAL, QUE REALMENTE MARCARA LA DIFERENCIA, con un vasto REPERTORIO DE OBRAS, LIBROS Y PARTITURAS MUSICALES.

El concepto REAL MUSICAL México aspira convertirse en una réplica de la Central de Madrid. Para ello, comenzamos por manejar más de 200 editoriales, una base de datos de más de treinta mil obras, tanto nacionales como del mundo entero. Por otra parte, nos comprometemos a darle el mejor espacio a las obras de los compositores nacionales.

Real Musical es un lugar donde la actividad cultural y musical nos permite sumar a compositores, proveedores y clientes.

A la familia musical de México, nuestro compromiso de servirles con esmero y calidad.

Les esperamos...

y estamos seguros de sorprenderles...

Hasta cualquier momento en los caminos de la cultura musical...

Río Nazas No. 45 Col. Cuauhtémoc, México 06500 D.F. (Junto al I.F.A.L.) 546-92-57, 546-95-31 Fax: 705-38-04

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*

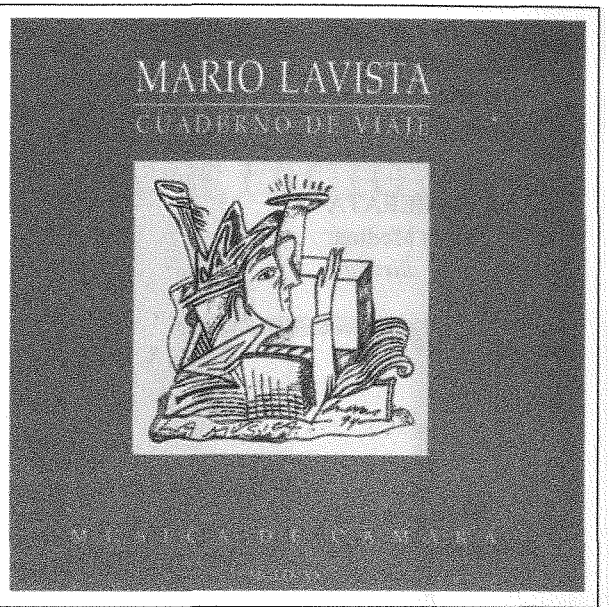
De venta en las principales casas de música

300 AÑOS DE MÚSICA COLONIAL MEXICANA
Capilla Virreinal de la Nueva España
Aurelio Tello, *director*

De venta en las principales casas de música

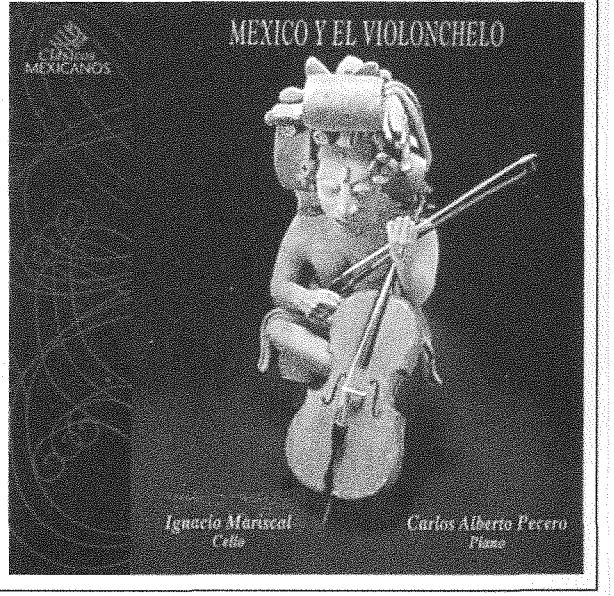
MARIO LAVISTA
Cuaderno de viaje
Música de cámara

De venta en las principales casas de música



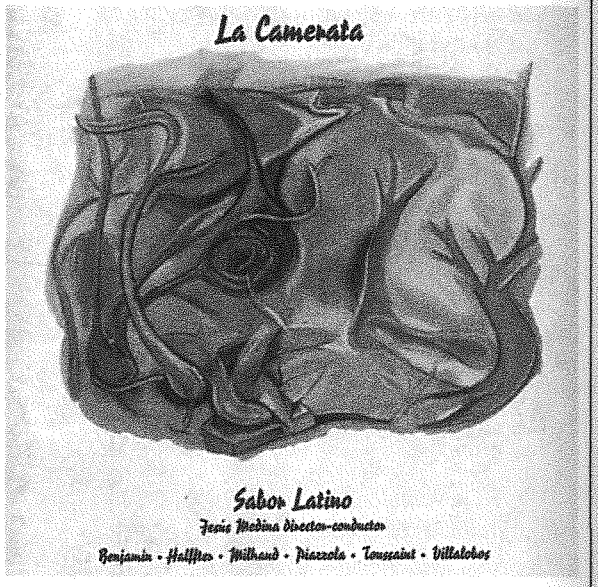
MÉXICO Y EL VIOLONCHELO
Ignacio Mariscal
Cello
Carlos Alberto Pecero
Piano

De venta en las principales casas de música



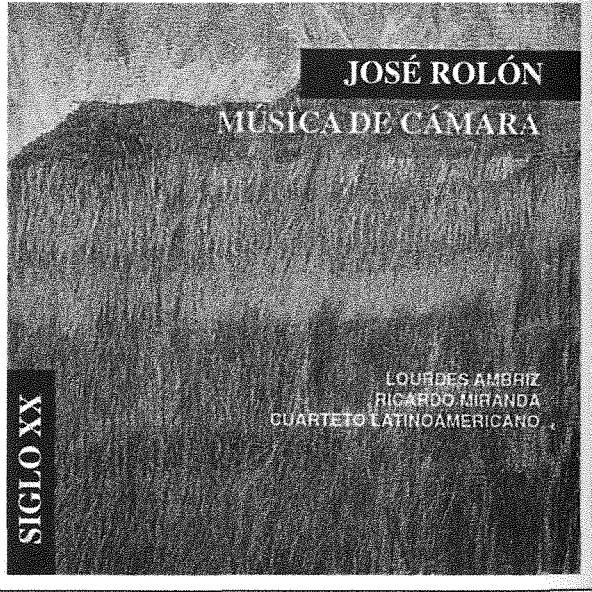
SABOR LATINO
Obras de Benjamín, Halffter, Milhaud, Piazzola, Toussaint y Villalobos

LA CAMERATA
Jesús Medina,
director



De venta en las principales casas de música

JOSÉ ROLÓN
Música de cámara



De venta en las principales casas de música

Mariano Elízaga

ÚLTIMAS VARIACIONES

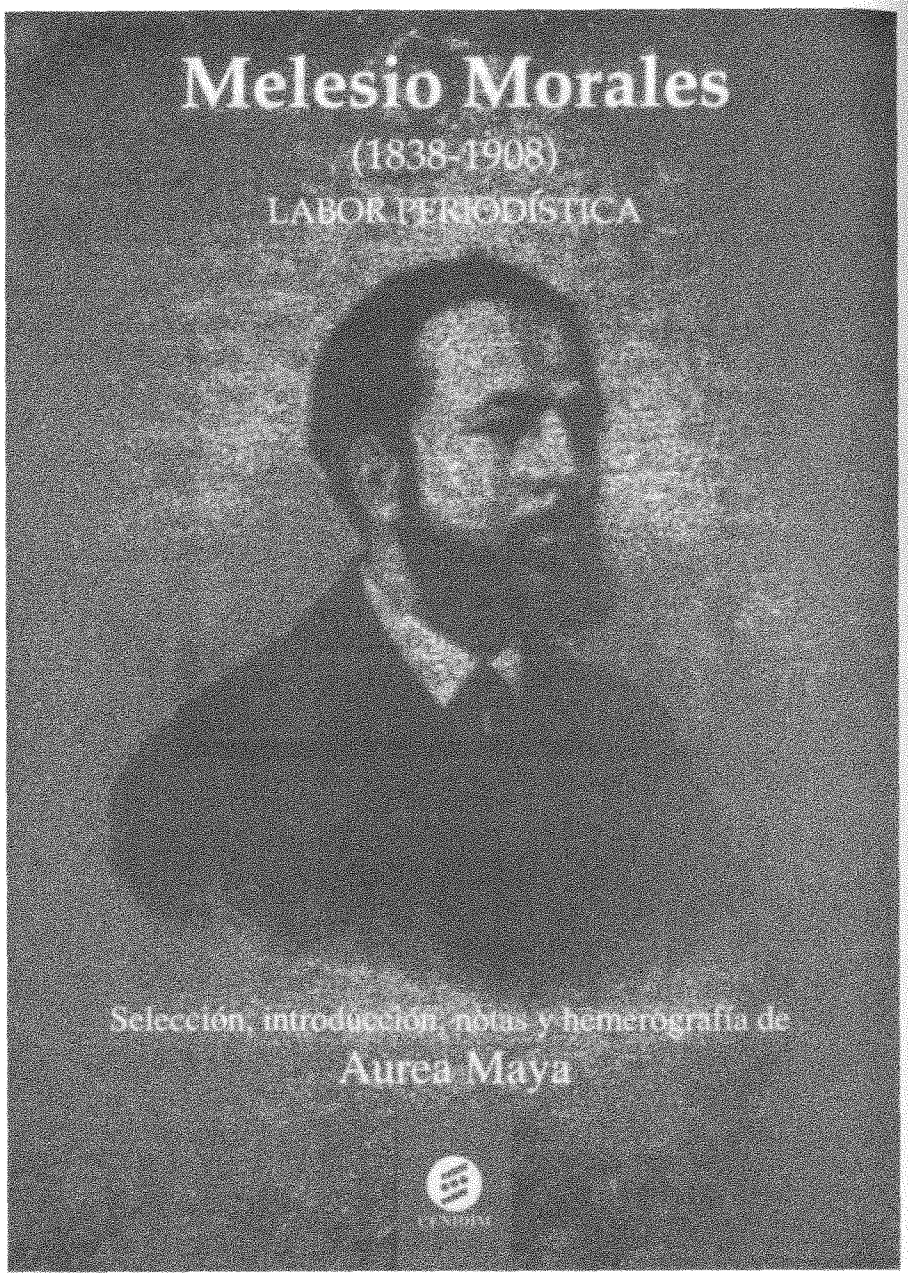
ULTIMAS VARIACIONES
del Profesor Mexicano
D. MARIANO ELIZAGA
que compuso y consagró
á la tierna memoria de la señorita
Dª C. A. de G.
Tocadas á primera vista por la joven señorita
Dª Dorotea Posada

Reproducción facsimilar

Edición y estudio preliminar
por
Ricardo Miranda

Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical

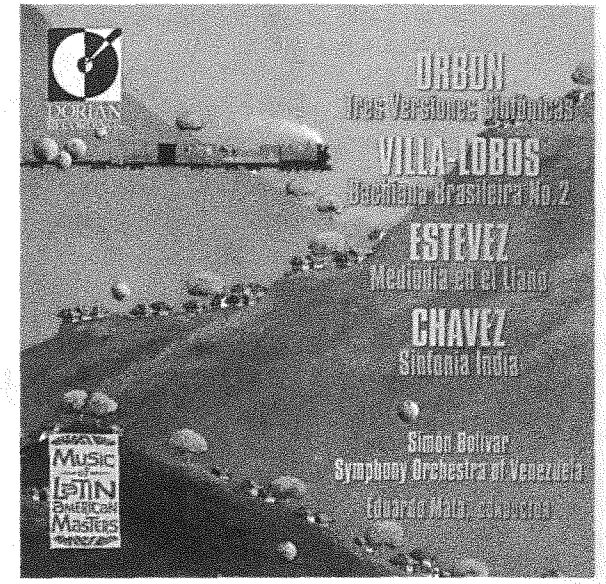
MCMXCIV



Obras de:
Orbón, Villa-Lobos,
Estévez y Chávez

SIMÓN BOLÍVAR
SYMPHONY
ORCHESTRA OF
VENEZUELA
Eduardo Mata,
Director

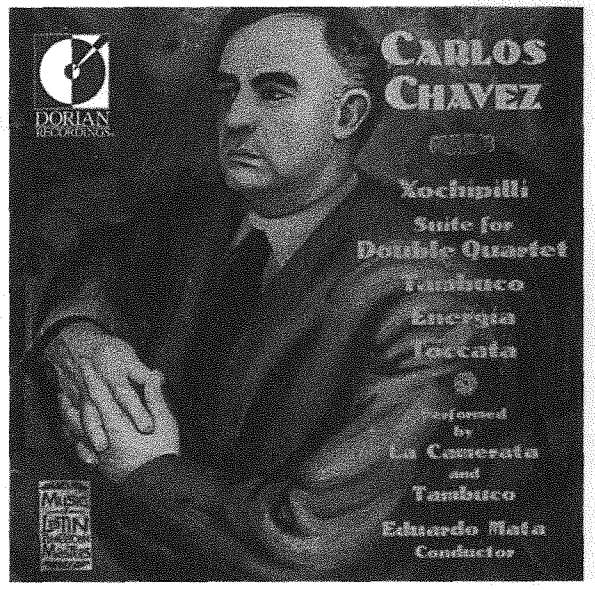
De venta en las
principales casas de
música



CARLOS CHÁVEZ
Música de cámara

La Camerata y
Tambuco
Eduardo Mata
Director

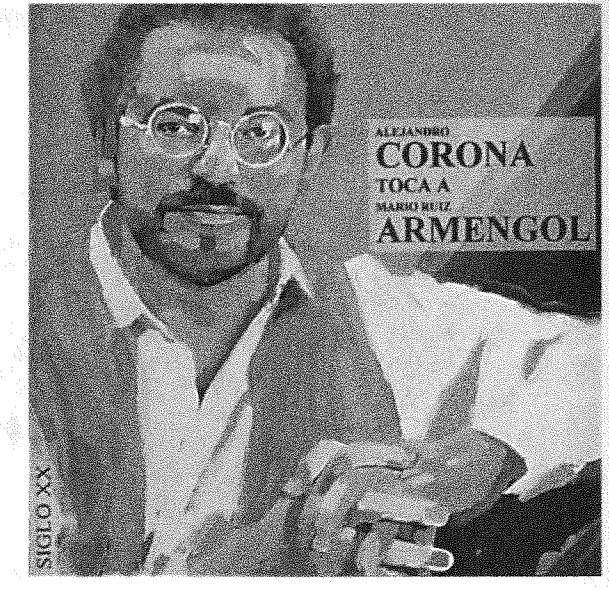
De venta en las
principales casas de
música



FELIPE VILLANUEVA
Obras para piano
Eva María Zuk, piano

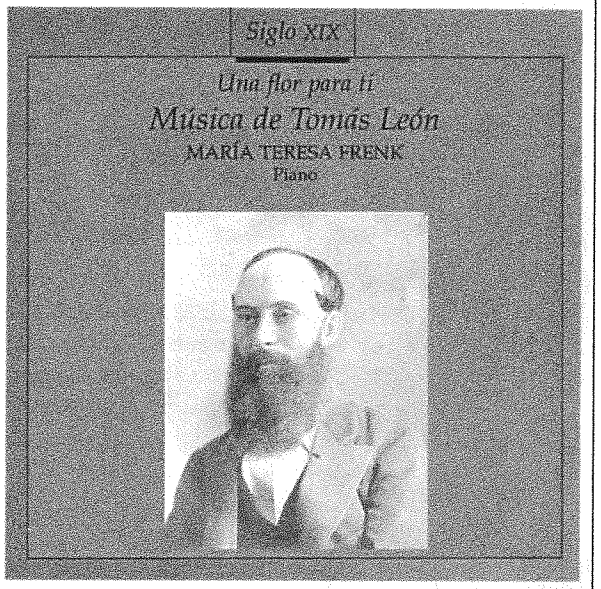
De venta en las principales casas de música

Alejandro Corona toca a Mario Ruiz Armengol



De venta en las principales casas de música

TOMÁS LEÓN
Música para piano
María Teresa Frenk, *piano*

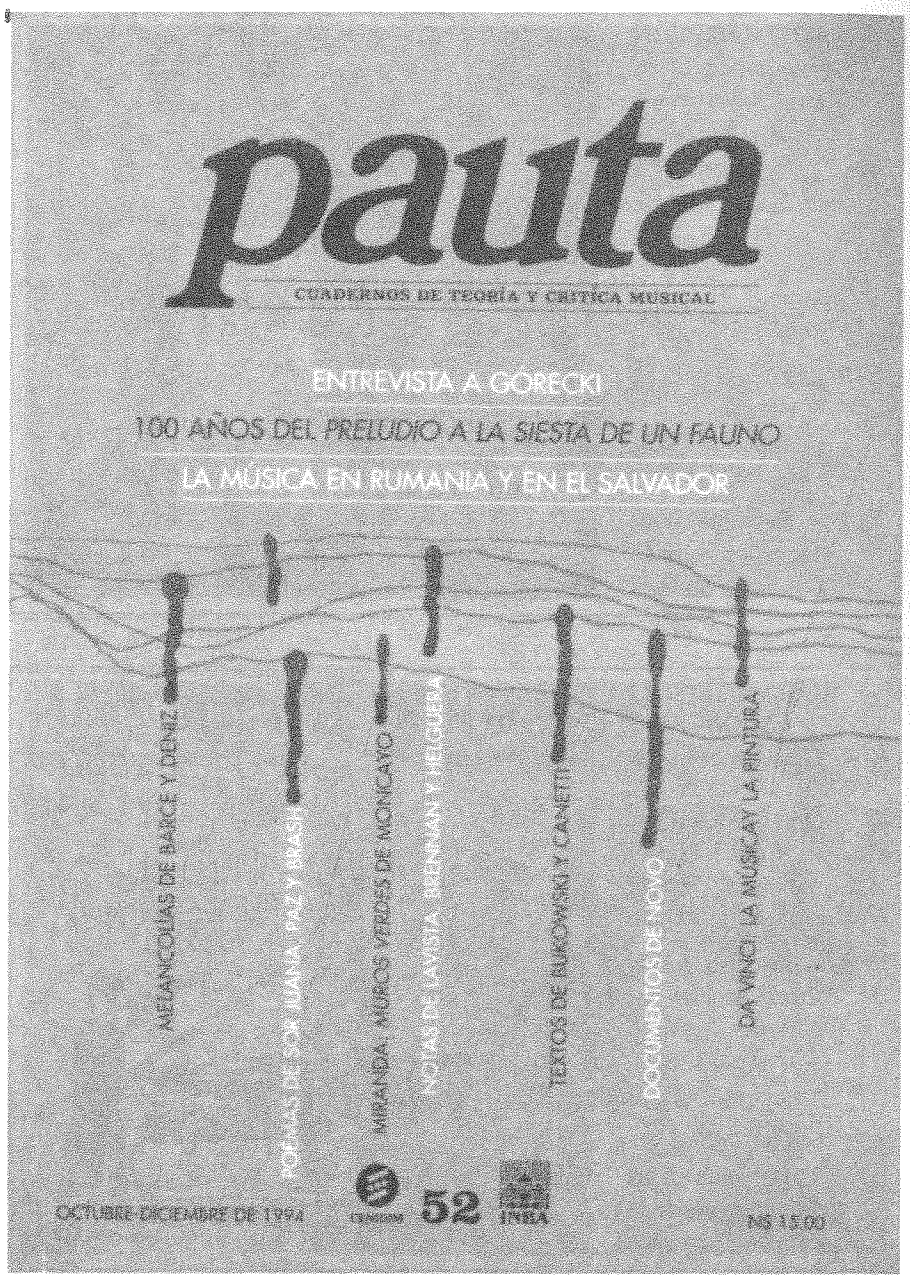


De venta en las principales casas de música

ROMANTICISMO MEXICANO DE LOS SIGLOS XIX Y XX
Obras de Elorduy, Castro, Ponce, Miramontes, España, Valdés fraga y Carrasco

Rafael Urrusti, *flauta*
Jôzef Olechowski, *piano*

De venta en las principales casas de música

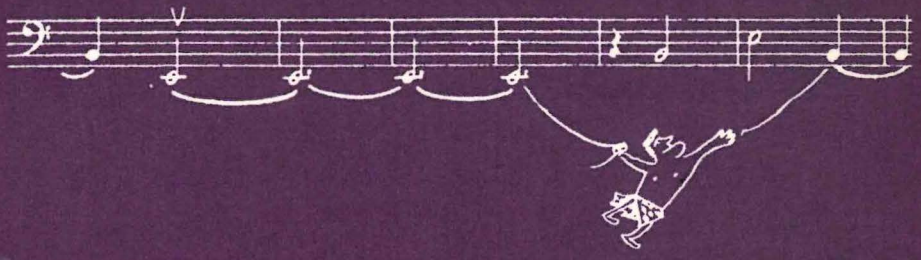


LECCIÓN DE MÚSICA

No puede exagerarse jamás en cuanto a la necesidad absoluta de conocer la música por dentro hasta en sus más íntimos detalles. Hoy en día se puede aprender la técnica de batuta con un buen maestro. Pero no todos los maestros son igualmente enfáticos en cuanto a la preparación musical integral indispensable antes de mover los brazos. Tampoco es fácil, en un mundo plagado de "virtuosos" preocupados por su brillo personal, aprender humildad y hacer un verdadero sacerdocio del respeto al compositor. Mi consejo a los jóvenes directores sería: sean músicos primero y directores después. Sean siervos del compositor y no caigan en la trampa de pensar que los sonidos salen de la batuta o de que nuestra "interpretación" es más importante que la obra misma.

Eduardo Mata

Imprenta Madero, S.A. de C.V.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes

INBA