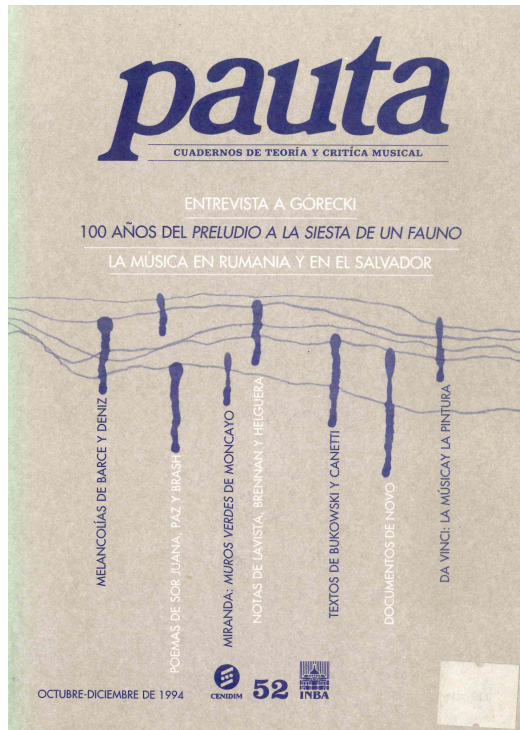


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes



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

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 52. Cuadernos de teoría y crítica musical, octubre-diciembre de 1994, México:  
Conaculta, INBA, Cenidim.

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ENTREVISTA A GÓRECKI

100 AÑOS DEL *PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO*

LA MÚSICA EN RUMANIA Y EN EL SALVADOR

MELANCOLÍAS DE BARCE Y DENIZ

POEMAS DE SOR JUANA, PAZ Y BRASH

MIRANDA: MUROS VERDES DE MONCAYO

NOTAS DE LAVISTA, BRENNAN Y HELGUERA

TEXTOS DE BUKOWSKI Y CANETTI

DOCUMENTOS DE NOVO

DA VINCI: LA MÚSICA Y LA PINTURA

OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1994



52



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  
DI FUSION

# **pauta**

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XIII, octubre-diciembre de 1994

CENIDIM  
DI FUSION

## SUMARIO

Presentación	3	DOCUMENTOS	
Sor Juana Inés de la Cruz Soneto 198	5	* Salvador Novo Crónicas musicales	40
Ramón Barce A veces resulta difícil	6	Ricardo Miranda Muros (formas) verdes: una aportación formal en la obra de José Pablo Moncayo	55
Gerardo Deniz Zaspiak Bat	8	Jorge Brash Tres poemas	64
Jean Cocteau Un ensayo del <i>Preludio a la siesta de un fauno</i>	10	Violet Vagramian-Nishanian Introducción a la vida y música de George Enescu	67
Luis Ignacio Helguera Un fauno centenario	14	Fred Popovici y Mihaela Marinescu Música rumana contemporánea	74
Ramón Montes de Oca Górecki en capilla	18	Elias Canetti Alban Berg	84
Octavio Paz Poema	28	Germán Cáceres La música en El Salvador	86
Leonardo Da Vinci La música y la pintura	29	NOTAS SIN MÚSICA	
Charles Bukowski La cabeza	33	Mario Lavista Iconografía de Carlos Chávez de Gloria Carmona	104

Juan Arturo Brennan

Libros 107  
Discos 109

LA MUSA INEPTA

Luis Ignacio Helguera 116  
Juan Arturo Brennan 117

COLABORADORES

121

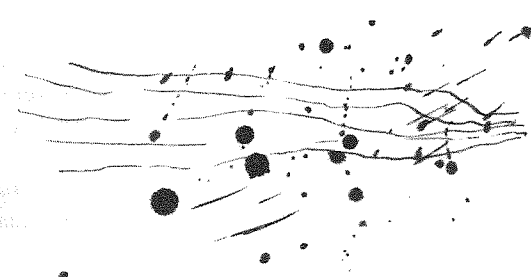
Tercera de forros:  
Lección de música por Claude Debussy

Pautas de Laura Anderson

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

PRESENTACIÓN



Con esta entrega *Pauta* celebra trece años de vida, a lo largo de los cuales hemos querido presentar al lector el amplio abanico de tendencias y corrientes estéticas y técnicas que configuran y delinean el rostro cambiante del arte musical de nuestro tiempo. Asimismo hemos incluido diversas reflexiones y enfoques analíticos de intelectuales y artistas sobre los músicos y la música clásica (Barthes de nuevo: lo clásico es lo que genera significados diferentes en hombres únicos o significados únicos en hombres diferentes).

Con este número celebramos también los cien años del estreno del *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy a través de dos textos —uno de Cocteau y otro de Helguera— con los que queremos recordar, así sea mínimamente, uno de los encuentros más afortunados entre la poesía y la música. Al igual que en el poema de Mallarmé, en la obra de Debussy aspiramos un perfume nuevo: la flauta del fauno instaura una respiración ausente hasta entonces en la música. Por su novedosa construcción formal, su sorprendente combinación de colores y la nueva y deslumbrante luminosidad que emana de esta partitura, bien puede afirmarse que la música moderna, la de nuestro siglo, despierta con el *Preludio a la siesta de un fauno*.

Después de Lutoslawski —cuya deuda con Debussy es inmensa: véase *Pauta* 50-51—, y de Penderecki, la música polaca, una de las más vitales e influyentes de nuestro tiempo, encuentra en Górecki una nueva voz. Casi desconocido hasta hace poco tiempo, Górecki es hoy uno de los más populares autores de la música contemporánea gracias, sobre todo, a su Sinfonía núm. 3, para soprano y orquesta, cuyas grabaciones han alcanzado ya los primeros lugares del *hit parade*

internacional. Presentamos la entrevista que le hiciera Ramón Montes de Oca a este notable compositor con motivo de su visita a nuestro país durante el Festival Internacional Cervantino de 1993.

De Ramón Barce y Gerardo Deniz publicamos dos breves textos en los que creemos encontrar vasos comunicantes. El mar y la casa de Ravel suscitan en estos autores sendas reflexiones sobre el sentido del arte y de la vida, un binomio cuyas partes son, en no pocas ocasiones, de signo contrario.

Ricardo Miranda colabora con un agudo y certero análisis de *Muros verdes*, obra capital de la literatura pianística mexicana y una de las más logradas y bellas compuestas por José Pablo Moncayo.

La música rumana de hoy es prácticamente desconocida en nuestro país a pesar de ser una de las más importantes. De ahí nuestro interés por dar a conocer las diversas voces que la definen. El texto de Popovici y Marinescu pretende llenar este vacío. Va precedido de un artículo de Vagramian sobre la vida y la obra del gran violinista y compositor rumano Georges Enescu, que debe su fama a la *Rapsodia rumana* núm. 1 para violín y orquesta. Confiamos en que este artículo suscite en nuestros intérpretes un mayor interés por el resto de su obra.

Germán Cáceres nos envía un extenso panorama de la nueva música en El Salvador. Este ensayo se suma a los que hemos venido publicando sobre la vida musical en los países de Latinoamérica. Esperamos así documentar parte de la historia de la música latinoamericana, marginada las más de las veces en el concierto de la música occidental.

Como siempre, los hombres de letras nos acompañan. En esta ocasión Sor Juana, Paz y Brash en la poesía y Bukowski, Novo y Canetti en la prosa nos revelan la "melodía" y el poder sugestivo de las palabras y nos permiten a los músicos aprender más de nuestro arte, de nuestro oficio.

Un texto de Da Vinci sobre la superioridad de la pintura sobre la música, nuestras infaltables Musas Ineptas, las reseñas de Brennan, Helguera y Cortez y la lección de música de Debussy —de una actualidad sorprendente—, completan este número de aniversario.

Mario Lavista

## SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ SONETO 198

*Alaba, con especial acierto, el de un Músico primoroso*

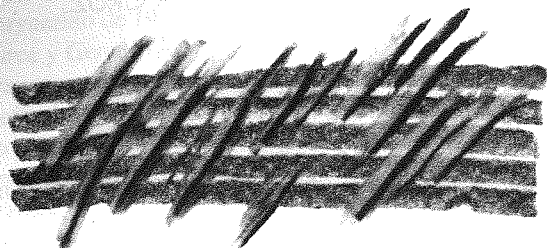
Dulce deidad del viento armoniosa,  
suspensión del sentido deseada,  
donde gustosamente aprisionada  
se mira la atención más bulliciosa:

perdona a mi zampona licenciosa,  
si, al escuchar tu lira delicada,  
canta con ruda voz desentonada  
prodigios de la tuya milagrosa.

Pause su lira el Tracio: que, aunque calma  
puso a las negras sombras del olvido,  
cederte debe más gloriosa palma;

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

## A VECES RESULTA DIFÍCIL



RAMÓN BARCE

Unos días del otoño, pasados en la costa alemana del Báltico, han traído a mi mente —como a la de tantos otros en todos los tiempos y en ocasiones similares— las imágenes contrapuestas de la soledad en paz frente a la agitada y envenenada lucha cotidiana. Pequeñas ciudades silenciosas, plazas vacías rodeadas del gótico de ladrillo de iglesias y ayuntamientos, carreteras flanqueadas de viejos árboles como túneles frondosos, playas solitarias, agua gris y cielo gris, el paisaje frágil de los cuadros de Friedrich, todo palpita en una calma que ilumina el espíritu y fecunda la imaginación hasta deslumbrarla. Llueve mansamente sobre la arena, donde centenares de gaviotas inmóviles parecen esperar algún maná y dejan que nos acerquemos más de lo habitual. Hay una gran barcaza roja varada junto al mar. Dunas con matorrales y pinos cierran el horizonte a nuestra espalda. Una pasarela de troncos serrados entra agua adentro hasta perderse en la niebla. Espesas nubes oscuras dejan entrever luminosidades fugaces. El pesado y tranquilo oleaje deja sobre la arena charcos espejeantes. A esta plaza de Koserow llegó un día, en galope desesperado y reventando su caballo, el único superviviente de Vineta, la ciudad sumergida, castigada y maldita por la ambición y avaricia de sus habitantes. En algún lugar de esta isla de Usedom hubo una floreciente ciudad que, según la leyenda, yace hoy bajo las aguas del Báltico, del Mar del Este. Vineta, como la Julin del poema de Freiligrath, vive sumergida, muerta en su tumba de agua, con sus casas pobladas de algas, recorridas por peces que miran curiosos los carcomidos muebles y las habitaciones desmanteladas.

Aquí, en la lejanía y la soledad, el recuerdo de la ciudad agitada y envenenada en que vivimos parece yacer, como Vineta, en algún profundo e inencontrable paraje



Ramón Barce en Koserow, en la Isla Usedom, costa alemana báltica. Foto de Elena Martín.

submarino y legendario. Una pereza que se finge invencible se resiste al regreso a la ciudad real. A veces resulta difícil, tras de unos días de paz y evasión, volver a la lucha, a esta lucha que no estamos seguros de que tenga sentido más allá de la mera ambición y vanidad. Pero, como el personaje horaciano del *Beatus ille*, volvemos a la urbe corrompida y cansina, aunque cada vez menos convencidos de la utilidad del regreso, de la dura y obligada convivencia con seres que, como los moradores de la ciudad maldita, están en realidad muertos. No sabemos si la sociedad requiere nuestro esfuerzo, ni si vale la pena esforzarse por objetivos que, en el fondo, más bien parecen accesorios y hasta un poco ridículos. Pero retirarse, ¿no es hurtar algo a la energía colectiva? ¿Hasta dónde es lícito, socialmente hablando, apartarse? ¿Y luchar? ¿Hasta dónde es lícito éticamente pelear, disputar el terreno a los demás, arrebatar la mayor tajada posible de la vianda colectiva para satisfacer nuestra propia voracidad?

Publicado originalmente en la revista madrileña *Scherzo* núm. 81, enero-febrero, 1994, y cedido a Pauta por el autor.

ZASPIAK BAT

GERARDO DENIZ

Mientras contemplaba, hecho un cursi, la costa cantábrica, perdiéndose entre brumas, a dos metros planeó una gaviota de metal, esmalte blanco y ojo redondo. San Sebastián (Donostia), domingo 18 de octubre de 1992.

Comimos en Irún, en torno al círculo pierredós de un lenguado mitológico. Continuamos sin prisa. En un muro, un letrero en español y francés, muy bien pintado, informaba que no estábamos en España ni en Francia, sino en Vasconia. ¡Lecciones cretinas a mí, entusiasta de lo vasco y porque sí, por gusto!

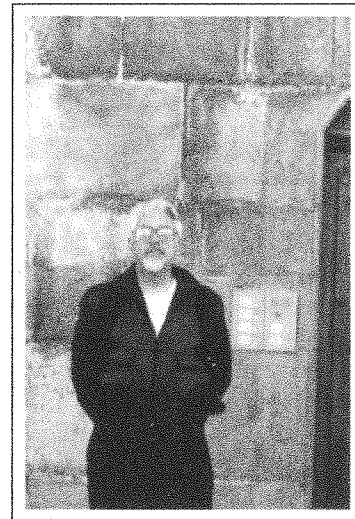
La comunidad europea parece ser un hecho, y es cómoda: cruzar la frontera sin que miren siquiera el pasaporte. Eso sí, esta porción francesa del País Vasco gime sin duda más aún que la otra bajo yugo indoeuropeo. Aquí se acabó el sabroso bilingüismo de Guipúzcoa o Pamplona: "Calle de las Cortes de Navarra / Nafarroako Korteak kalea" (apréciese el genitivo-locativo en *-ko*, el plural en *-ak*, el artículo pospuesto *-a*). Se acabó el "teléfono / telefona"; aquí es "téléphone" a secas. Espeluznante tiranía. Dejémoslo por hoy.

Pensé que en Ciboure no habría gran dificultad para localizar la casa natal de Ravel. La conocía yo vagamente, además, por una confusa foto de él ante ella. Ya no recuerdo dónde leí —no en el material raveliano de que hoy dispongo— que cuando fue descubierta ceremoniosamente la placa en la casa donde había nacido, Ravel escapó, y fue difícil dar con él en una taberna, solo.

Aún antes de lo que esperé, llegamos a Ciboure. Junto a la indicación en la carretera, el anuncio de una clínica de belleza: "Ondine"... ¿Casualidad? Pues un pervertido evoca en el acto: "Écoute! Écoute! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ses gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre..." O incluso "la ojiva de rombos impasibles..." etc.

Eduardo Mateo Gambarte, amigo hasta la muerte, temía quizás una larga pesquisa por callejuelas inciertas. Fue recompensado: apenas estaba deteniendo el automóvil cuando exclamé: —¡Allá es!

Tuvo un poco de milagroso mi reconocimiento, pero es inútil insistir. El hecho fue que, en efecto, allí era. La placa conmemorativa se dejó ver, aunque ilegible todavía. Mi amigo se detuvo para fotografiarme, mientras yo cruzaba la calle desierta. A la mitad se me anegaron los ojos. Así es uno, y cada día peor. Leí la placa sin interés. Preferí revisar, junto a la puerta, los apellidos de los actuales ocupantes del caserón del XVII. Esperables: Puyol, Doyhamboure... Me coloqué en el lugar debido y soy retratado. Basta y sobra, ¿no?



Caminamos por el Quai Maurice Ravel hacia el Atlántico abierto. Nadie. Retornamos. Nadie. Una especie de plazoleta. Otro anuncio de "Ondine". Nadie. Un establecimiento cerrado, indefinible, llamado "Le Boléro". Cómo no volver a retratarme delante. Creo que en Ciboure no vimos un solo ser viviente.

De regreso, siguiendo otro camino, pasamos por Sare. Nadie. En la frontera, de nuevo policías que tampoco hicieron caso de nosotros. El Baztán. Al anochecer visitamos Zugarramurdi. Sorginen leizeak, o sea cuevas de brujas. Izan ere, Zugarramurdi-Sara bide zaharrear dauzkagu, berau partzialki zeharkatua delarik...

## LE BOLERO



## UN ENSAYO DEL PRELUDIO A LA SIESTA DE UN FAUNO



JEAN COCTEAU

Traducción de Gerardo Deniz

El visible y sereno soplo artificial  
de la inspiración que recobra el cielo.

S. Mallarmé

“¿Está usted bien? Son las tres. No se quite el sombrero, que en la sala vacía no hace calor.” Oh Mallarmé a quien jamás vi, en este teatro oscuro en medio de la Primavera que empieza, ¡cómo te imagino! Todo te divierte, y ante todo porque ensayan. El prestigio de la soledad te encanta. Dan órdenes en ruso. Circulan costureras. Una bailarina presenta su atuendo incompleto; el flautista insiste. No hay butaca prohibida. Tu impaciencia respetuosa interroga a la bella dama que te acompaña. Para ella inventaste sin duda tu casco de emperatriz niña... la amabas y no la conocía, la amo y no estás ya; pero te conozco por ella.

“Habría que bailar mi égloga en un bosque cuyos árboles fueran de zinc.” Tu voz es baja, poco autoritaria, y pienso en la cinta negra de la publicación célebre, en tu dístico sobre Manet:

El riente, rubio Manet

de quien la gracia emanaba...,

en tu alma secreta, olorosa y maciza: una rosa en las tinieblas.

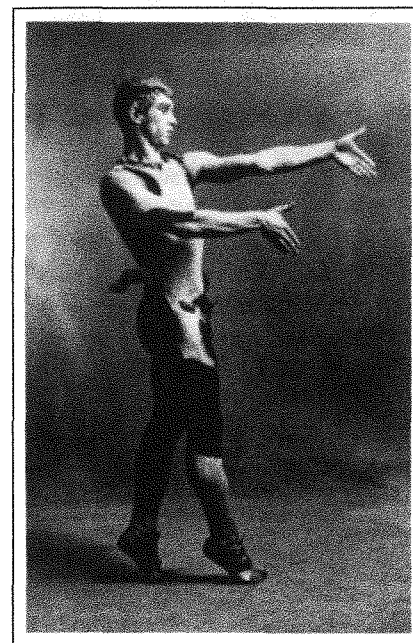
“¿Está usted bien? Son las tres. No se quite el sombrero, que en la sala vacía no hace calor.” Se encienden las candilejas. El telón no llega a las tablas y por esa rendija horizontal ancha trataba nuestro entusiasmo nuevo de reconocer las babuchas del príncipe de *La cierva del bosque* y las olas de *La vuelta al mundo*. El telón sube

un poco, vacila, se posa. No más rendija; la caja perpendicular está cerrada: sobre el rojo y las franjas pintadas, la blanda luz igual que sabe ser el clima de *Igor* y el crepúsculo de *Petrushka*. Golpes secos. Los violines se estremecen. El escenario despliega su rectángulo.

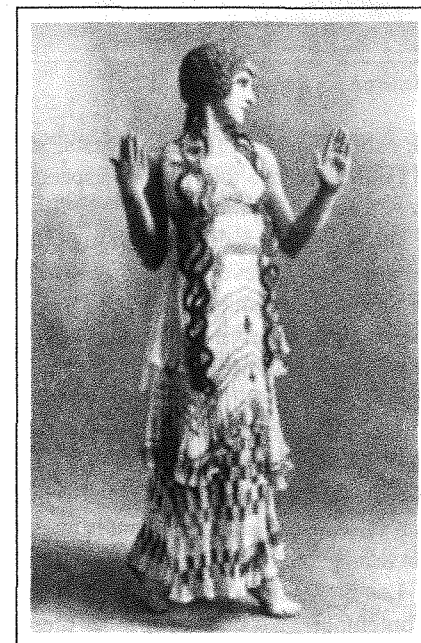
No es *La siesta de un fauno*. Es, sobre el prelude musical a la égloga, una breve escena que la precede. Un fauno dormita, toca la flauta, mira el sol a través de un racimo. Ninfas lo llaman, lo dejan. Una estola olvidada le basta a su sueño. No es *La siesta de un fauno*, puesto que es su prelude, pero aquí el orden ideal se disgrega. No deja de ser, a fin de cuentas, la siesta de un fauno. No por falta ni por finta, sino por el prodigio de un encuentro necesario. El genio del joven eslavo danzarín, escenógrafo, genio rudo y neto, confluye, oh Mallarmé, con tu sabio y pueril genio por encima de la línea orquestal, por encima de las latitudes, de las costumbres, de los atavismos. La cándida erudición os emparienta. ¿Es posible olvidar ante estos esbozos definitivos, esta sequedad armoniosa, estas rientes síntesis?

Aquí está el Fauno.

He visto al Fauno. Bizqueo a su pelaje manchado. Un malestar de resurrección acompaña sus gestos. ¡Lentitud de Lázaro! Sale de los siglos. Es serio, atento, revisa, es el fauno; no sabe otra cosa. Sus cuernos pesados lo obligan a inclinar el perfil



Nijinsky como fauno, 1912.



Una de las ninfas: Henriette Maicherska, 1912.



Mallarmé por Edouard Manet, 1876.

de cabra. Tiene su flauta, su cesta, su musgo y sus racimos morados. Hemos visto al Fauno. ¡Nunca todavía este espectáculo y nunca este estupor sagrado!

Aquí están las ninfas.

Los griegos les detenían el jugar, para el porvenir, en el inmóvil bajorrelieve, y he aquí que, al revés, el bajorrelieve móvil nos revela ahora la razón de ser inicial. ¡Sosas ninfas pequeñas, deliciosas! Sus largas manos de falanges juntas y sus pies angostos se mueven paralelamente. A su rostro no le importan las decisiones corporales. Una indiferencia matemática preside sus inquietudes y sus cabellos son tiras de oro.

No estorba nada lo facticio. Es el privilegio del tacto genial. Allí el designio encuentra su disculpa, y su perfección en un arte artificial lo restituye a la naturaleza. Nos lo evoca en razón inversa al principio tonto merced al cual ciertos artistas buscan el realismo sin trasposición inicial. El miedo pánico, el terror pánico, el terror sin drama, sin trasposición previa, el miedo pánico nos inmoviliza.

Las ninfas desnudan a la Ninfa para el baño. Desde su alto, el Fauno se interesa. Contempla. ¿No es necesaria su presencia? ¿Así no fuese sino al poema? Se mez-

cla con la tropa virginal. Poco a poco, con ojo incapaz de mirar de frente, una a una, las compañeras descubren su presencia. Otra vez el pánico, y qué otro término sería exacto. Escapan a derecha e izquierda (*este vuelo de cisnes, ¡no, de náyades!, escapa*), plegadas las piernas, las manos hacia la huida. En dos dimensiones, cortas, alargadas, esbeltas no obstante y raudas, con el aspecto que dan algunos espejos desiguales o, mejor, un agua móvil.

El Fauno y la Ninfa quedan solos, frente a frente. Entre ellos el calor vacila. Se consideran. La bella agreste y el animal encantador se miden.

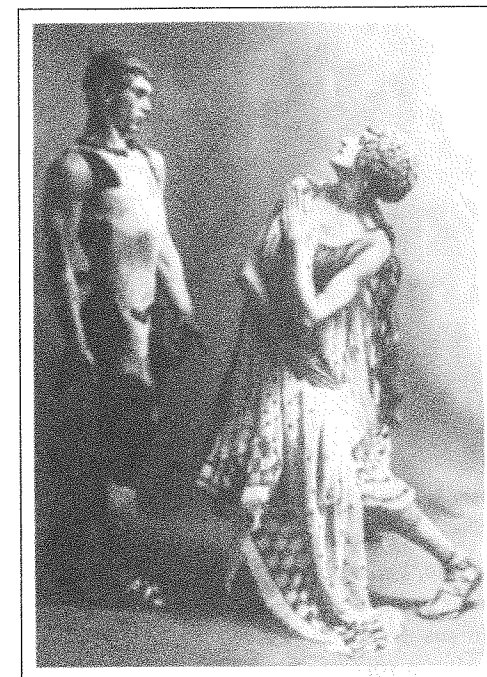
¡Oh Mallarmé! Mallarmé tan conmovido que se crispan tus mandíbulas, ¡mira este calderón sublime a través de espacio y tiempo!

Esto tiene que acabar. "Azucena y uno de todos", el joven fauno recupera el orgullo de su fuerza animal. Su actitud lo refleja. La ninfa comprende, despliega sus largas piernas y corre hacia otras historias. (¡Lenta carrera, blanca álgebra del susto ingenuo! ¡dúo inolvidable!) Una estola, su estola, queda sobre la hierba. En vano personitas angulosas intentan volver por ella. Es presa de él. La estrecha, la olfatea, la lleva de su lado y se revuelca en ella.

Pareja, adiós. La Siringa menor concluye su tema. El telón cae. Los músicos se mueven, empujan las sillas. Interpelaciones. ¿Estuvo ahí, no obstante? Felicitaciones; unos se inclinan hacia otros. Llegan grupos. No bien cada uno de nosotros se levanta, un resorte aplica el asiento contra el respaldo de cuero. De él, más nada. Pero (¿quién lo nota?) a la derecha, junto al pasillo central, cierta butaca, vacía, bajada pese al mecanismo, ¡y en la atmósfera cierta presencia!

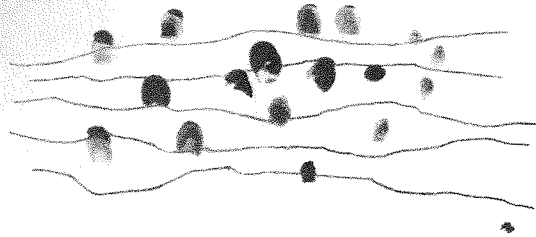
"Pareja, adiós. Voy a ver la sombra que te volviste."

Oh Mallarmé, ¿estuviste pues allí como no lo estás ya ahora, para oír la voz del barquero llenando el mundo?



Nijinsky y Lydia Nelidova, 1912.

## UN FAUNO CENTENARIO

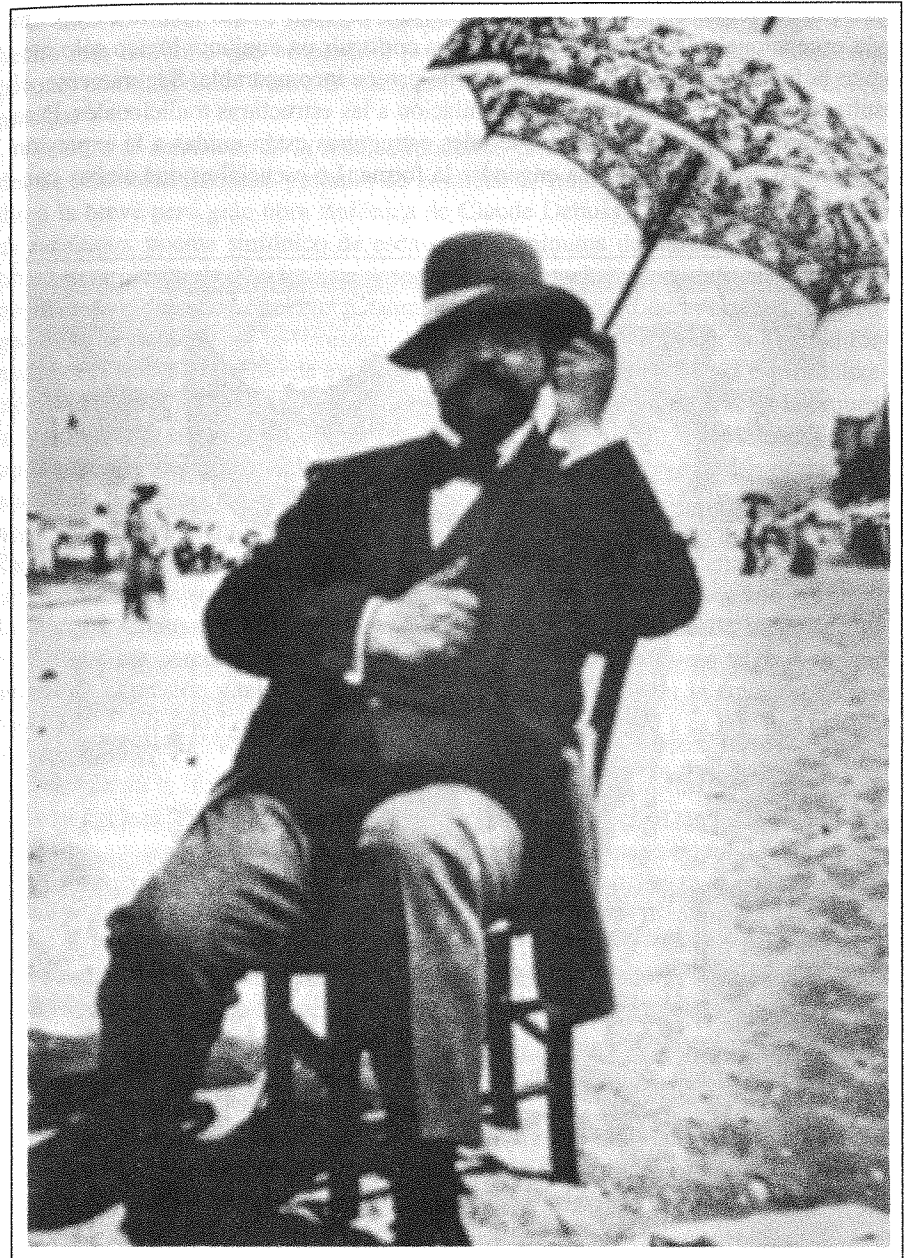


LUIS IGNACIO HELGUERA

A los cien años de edad, este fauno, rociado con perfume francés inconfundible, conserva intactos su poder seductor, su fuerza juvenil, su *charme*, beneficios acaso de la desprestigiada costumbre de tomar siesta. Como si no se agotaran sus deseos ni las succulentas ninfas de que ellos son efecto, a cada audición vuelve a sorprender, como la primera vez, esa atmósfera envolvente entre sensual y espiritual, entre lúdica y melancólica, entre el ensueño y la indubitable manifestación, como flotante y brumosa pero de inmejorable unidad, sin líneas fijas ni muy delineadas, con suspensión de los contornos de las voces individuales, de innovadora ambigüedad tonal, de inédito valor ambiental del color en lo tímbrico y lo armónico.

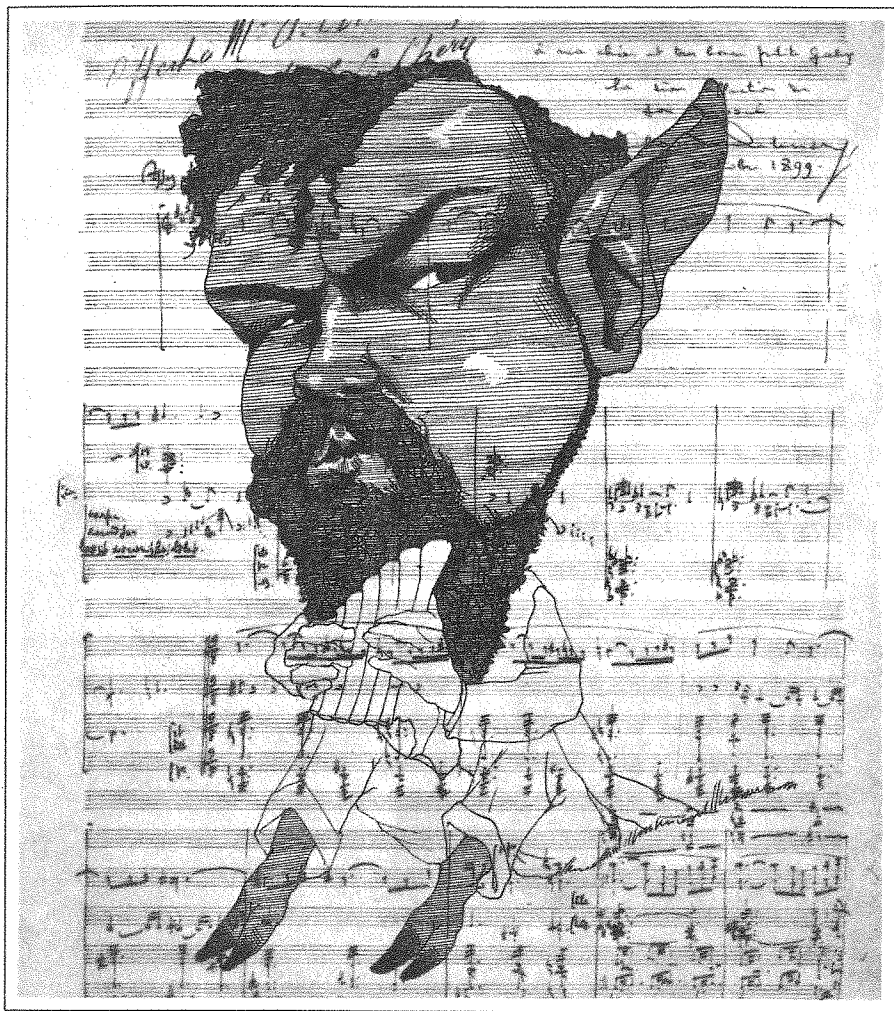
Nada parecido existía hasta entonces en la música.

Cuando se estrenó la obra, el 22 de diciembre de 1894 en París, con la Orquesta de la Sociedad Nacional dirigida por Gustavo Doret, ya había cundido la dificultad y el desconcierto de los músicos durante los ensayos, hubo en el concierto desconcierto del público, ilustre desconcierto de Stéphane Mallarmé —autor de la égloga *L'après-midi d'un faune* (1876) que libremente inspiró la música—, desconcierto e incompreensión de los críticos a la hora de las reseñas, y hasta desconcierto de la historia misma, pues hay versiones de que la obra tuvo que bisarse y otras de que sólo mereció abucheos. Los aplausos, si hubo, no fueron, nunca han sido, termómetro fidedigno de la comprensión, aunque en todo caso habría que considerar que la riqueza sensorial, la espiritualización de lo sensible, el pulso de la vida profunda de seres y cosas que palpitan en toda la música de Debussy la vuelven mucho más accesible, con todo y sus innovaciones, que las propuestas de un Schoenberg o un Webern.



Debussy en la playa.

En medio del desconcierto general, la lucidez de Paul Dukas hizo la excepción nada excepcional en él: "Por su aptitud para construir un conjunto lógico sólo mediante la fantasía, el talento de Debussy me parece incomparable. Seguramente, el resultado en nada es susceptible de asimilación a las estructuras tradicionales. Pero conviene recordar a ese respecto que tales estructuras están unidas a la expresión de un modo de pensar. La idea engendra la forma. Lo esencial es que ambas concuerden perfectamente".



Debussy por William D. Bramhall, Jr.

El motivo inicial de la flauta, evocación ambiental de la siringa griega, es de hecho más matutino que vespertino: prelude el amanecer de la música moderna, porque, como ha dicho Pierre Boulez, propone una "respiración nueva para el arte musical".

Preludio al amanecer de la música moderna, prelude al renacimiento y esplendor de la música francesa, prelude de la etiqueta "impresionismo musical", prelude a la breve pero gran obra sinfónica de Claude Debussy, el *Preludio a la siesta de un fauno*, poema sinfónico de escasos diez minutos de duración, es esa obra prima de un joven de 32 años que posee la llave para abrir un mundo nuevo que no puede causar sino desconcierto y asombro. Por la novedad de la estética, del lenguaje, de la sintaxis; por la "irrespetuosidad al tono" (Debussy); por la libertad formal; por el nuevo concepto de expresividad como sugestividad; por la espiritualización de lo sensible y lo sensual; por las sonoridades tímbricas inéditas en la orquesta, comparables a las que Chopin había descubierto en el piano; por la dotación instrumental aligerada (flautas, oboes, clarinetes, fagotes, arpa, cuerdas, y excluido el estruendo de trompetas, trombones y percusiones, excepción hecha del triángulo); por el aprovechamiento de los hallazgos armónicos de Wagner tanto como de las ideas rítmicas del Oriente; por las sucesiones de acordes no encadenados según los cánones clásicos; por el descubrimiento del valor expresivo del silencio (carta de Debussy a Chausson: "Me he servido, y espontáneamente, desde luego, de un medio que me parece bastante extraño; es decir, del silencio —no te rías— como agente de expresión y tal vez como único medio de hacer valer la emoción de una frase"); el *Prélude a l'après-midi d'un faune* fue hace un siglo y es hoy una partitura excepcional.

También en la historia del ballet, marcó la obra un hito profundo. Llevada a escena en París el 29 de mayo de 1912 por los Ballets Rusos de Diaghilev, fue la primera obra montada por Nijinsky como coreógrafo y alucinado e inolvidable fauno. A las consabidas críticas por la "inmoralidad" del audaz ballet tuvo que responder acre y augustamente Rodin, defendiendo aquellas esculturas dinámicas.

Sobre Mallarmé, si bien se cuenta que en un principio le pareció redundante el proyecto de Debussy, pues, decía, ya él mismo había dotado de música al poema, cuando comprendió que la intención del compositor era otra que el acompañamiento o la "traducción", pudo admirar tanto la música como Debussy el poema, lo cual testimonian estas líneas: "Sylvain d'haleine première/ Si ta flûte a réussi/ Ouïs toute la lumière/ Qu' y soufflera Debussy".

Metafísico y viejo rabo verde, el fauno despierta hoy como de una siesta de cien años, sin poder distinguir los deseos del sueño de los sueños del deseo, y sólo por la crecida barba que se acaricia sabe del tiempo.

## GÓRECKI EN CAPILLA



ENTREVISTA DE RAMÓN MONTES DE OCA\*

*Henryk Mikolaj Górecki, polaco apenas hace algunos años, ahora no sólo compositor universal sino rival de primera fila en el Hit Parade internacional, muy alto y muy fornido, rengu de la pierna izquierda, ojos profundos y azules y magnífico humor, acude a la cita limitando primero su tiempo y relajándose después frente a las horas. No se llama a engaño por la fama, se sabe intemporal, se ríe de haberse convertido en un fenómeno publicitario.*

*Vierte cada opinión con rabia o con dulzura, es claramente fiel a sus devociones, abrupto o reflexivo, siempre fraternal, siempre de tú a tú (lo cual significa un compromiso y una deferencia), reitera, remarca, ejemplifica, y ríe... ríe mucho. No dramatiza su drama, lo lleva dentro: testigo y sobreviviente de una guerra mundial, de invasiones, de represiones selectivas, no puede menos que reflejar tanto dolor anónimo en su música: "Mi Tercera Sinfonía no es en modo alguno un salmo que se eleva hasta los cielos; es un lamento pegado aquí al polvo y a las piedras, como la sangre, como los cuerpos..." Yo doy los buenos días y él me devuelve un abrazo. Nos sentamos.*

R.M. de O

\* Esta entrevista se realizó en octubre de 1993, en Guanajuato, durante el Festival Internacional Cervantino. Fungió como intérprete Eloise Zuckermann Kazan y supervisó la traducción Tomasz Obara Watrobinska.

—¿Encuentra usted alguna relación estable entre el anclaje a la tradición de los grandes maestros y la recuperación del folclor? ¿Le parece que van juntos voltear hacia el pasado universal y valorar nuestras raíces nacionales?

—Es una pregunta cuya respuesta podría durar una hora y aun así nos faltaría tiempo, pero breve y seriamente me parece que no existe un creador verdadero que no esté o haya estado relacionado en alguna forma con la tradición. Porque todo creador que intente hacer algo nuevo —ya sea músico, poeta o pintor— está obligado a saber cuanto ha sucedido en el pasado. No puede uno separarse de las raíces.

Hablando del folclor, me pregunto si existe quien no esté relacionado con éste. Hablo de los compositores del siglo XX: Mahler, Messiaen, Bartók, Stravinsky, Hindemith, Szymanowski... Ahí están la tradición y la base nacionalista. Tal vez no siempre se pueda hablar del folclor pero sí de los estrechos vínculos con su pueblo. Escuchando la música de los compositores que he citado no hay duda sobre sus países de origen. Es algo que se percibe ya sea en armonía, melodía, instrumentación, etc.; de inmediato se les puede ubicar. Conmigo sucede lo mismo: yo siempre estaré relacionado con Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Messiaen, Szymanowski... es de ellos de quienes he aprendido.

Jamás he sugerido que a partir de mí comience la música nueva, ni que yo pretenda crear algo nuevo: en mi caso es sólo una consecuencia de cuanto he experimentado. ¿Folclor? En cada una de mis composiciones existe algo del folclor polaco. He viajado mucho por mi país y aún sigo conociéndolo: tengo una amplia colección de música folclórica polaca y he tocado con los músicos del pueblo, sobre todo con los montañeses de la región de Podhale en Tatras... alejado de este ambiente me resultaría difícil vivir y sin embargo esto no significa que en mí se encuentren citas del folclor. No se trata de utilizar citas, basta con la impresión personal. Lo importante es cómo esa impresión personal se transforma nuevamente en música.

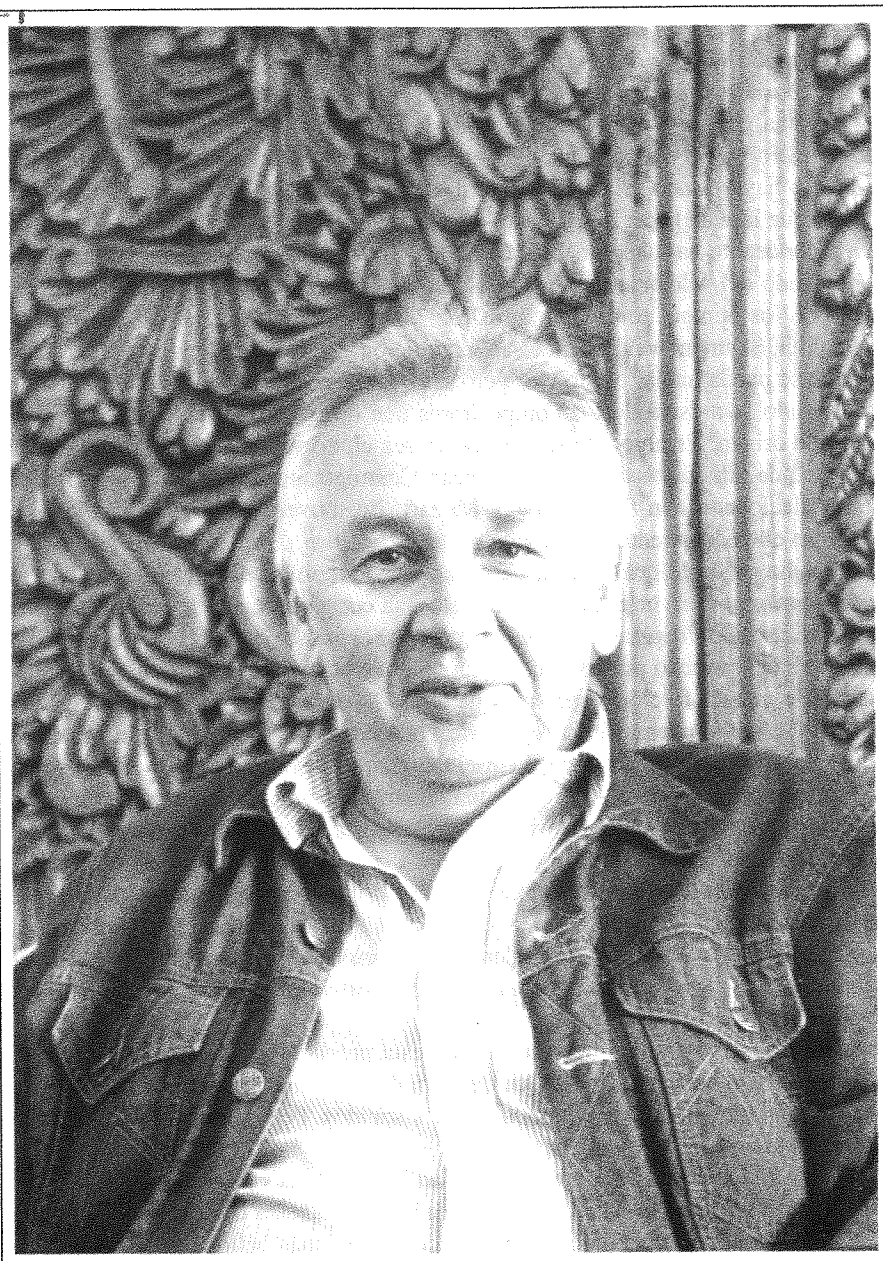
Dicho muy brevemente y tal vez de manera no muy sabia es todo cuanto puedo agregar.

—Borges dice que no hay mayor ambición para un escritor que dejar anónimamente una frase en la boca del pueblo. Si está usted de acuerdo ¿en cuál de sus obras se siente usted más próximo a esto?

—No creo ser yo quien deba responder esta pregunta. Lo único que sé es que hago mi trabajo honestamente. ¿Qué quedará de mí...? Francamente no lo sé. Sería magnífico si tan sólo quedaran unos cuantos sonidos. Pero, ¿quién puede saberlo? El tiempo lo dirá...

—¿Qué de la música popular polaca le ha influido más y por qué?

—Como ya le insinué antes, la música de los montañeses de la región de Podhale. Es música excelente. Ahí he podido escuchar los más bellos cuartetos de cuer-



Górecki en Guanajuato, México, 1993.

das del mundo y cuya dotación consiste en tres violines y un bajo. Tocan divinamente y todos son *amateurs*, son gente que no conoce la escritura musical. Sin embargo, es música fantástica. Por supuesto también existe música vocal: no son coros, es música para dos o tres voces... ¡Increíble: qué contrapunto...! Tengo ya treinta y cinco años de asistir a este lugar e inevitablemente esta música que admiro ha dejado sus huellas en mis obras. En otras palabras, si no hubiese yo estado junto a ellos no sería quien soy.

—*¿En qué momento sintió usted que su música se liberó de los prejuicios escolares?*

—En la escuela no aprendí nada. Cuanto sé lo aprendí de Bach, Mozart, Beethoven, Messiaen, Ives, Mahler, Shostakovich...

—*¿En qué momento supone usted que un hombre se convierte en un artista auténtico?*

—Para ser un artista hay que saber mucho y conocer más. Yo puedo enseñarle a cualquiera la notación y la teoría musical: el oficio. Yo le enseñaría y el aprendiz lograría escribir cuartetos o sinfonías, pero no sé si logrará hacer música... Y aquí surge la pregunta: ¿En qué momento terminan las notas y comienza la música? Teniendo un buen oído y la indispensable sensibilidad podemos darnos cuenta cuándo es música y cuándo es simple notación. La música siempre nos resultará evidente, aun cuando se trate de un principiante. Puede haber errores, pero también pueden existir agradables sorpresas... Como en la poesía, que sólo lo es cuando nos conmueve profundamente... Es una pregunta eterna como el mundo: ¿dónde terminan las notas y dónde empieza la música?

—*¿Existe alguna relación entre su obra y las de Lutoslawski y Penderecki? ¿Podría usted valorar la música de ellos para nosotros?*

—No voy a hacer comentarios sobre Lutoslawski y Penderecki. ¿Que si estoy relacionado con ellos? Vivimos en el mismo país: Lutoslawski en Varsovia, Penderecki en Cracovia y yo en Katowice, y cada quien hace su trabajo... Una cosa importante es que yo no busco inspiración en la música de mis contemporáneos: permanentemente la busco en la música de Mozart, Schubert, Beethoven, Brahms... Lo interesante es que siempre la encuentro...

—*¿Cuáles son sus compositores universales predilectos y por qué le son tan próximos?*

—No sé quién es primero, si Bach o Mozart, pero también debo mencionar a Beethoven, Brahms, Chopin... Chopin, Mozart, Messiaen, Ives, Shostakovich, Prokofiev, Bartók... Bartók, Stravinsky, Szymanowski, Bach, Bach, Bach...

—*¿Purcell...?*

—Puede ser... ¡Muy bueno! Aunque se le podría omitir porque lo que él hizo lo podemos encontrar en la música de Handel y Monteverdi. Si no puedes vivir sin al-

guno de estos compositores, eso significa que te es muy próximo. Por ejemplo: si todo el día está presente en mis oídos la *Serenata en Mi bemol mayor* de Mozart o bien, la *Gran Partita* de Bach, entonces no puedo vivir sin Mozart y sin Bach... Tampoco podría vivir sin Chopin y sin Szymanowski.

Sabes, siempre me he preguntado cuál sería esa partitura que yo llevaría a la isla desierta.... Escogería entre dos: el *Stabat Mater* de Szymanowski o las *Mazurcas* de Chopin... Ahora bien, ¿por qué estos dos compositores son para mí tan próximos? Porque ahí está todo, todo cuanto yo necesito, todo cuanto nosotros necesitamos... En Bach, admiro la construcción; en Mozart, su magnífica línea melódica, su transparencia, su divinidad, su ligereza; en Beethoven, su construcción, dramatismo, consecuencia y su lógica (sus últimos cuartetos y sonatas adelantan los tiempos por cien años); admiro también a Brahms, al divino Schubert, que he olvidado por un momento, pero también a Schumann.

Para cualquier problema que se me atravesara en mi trabajo siempre encuentro la respuesta en estos compositores.

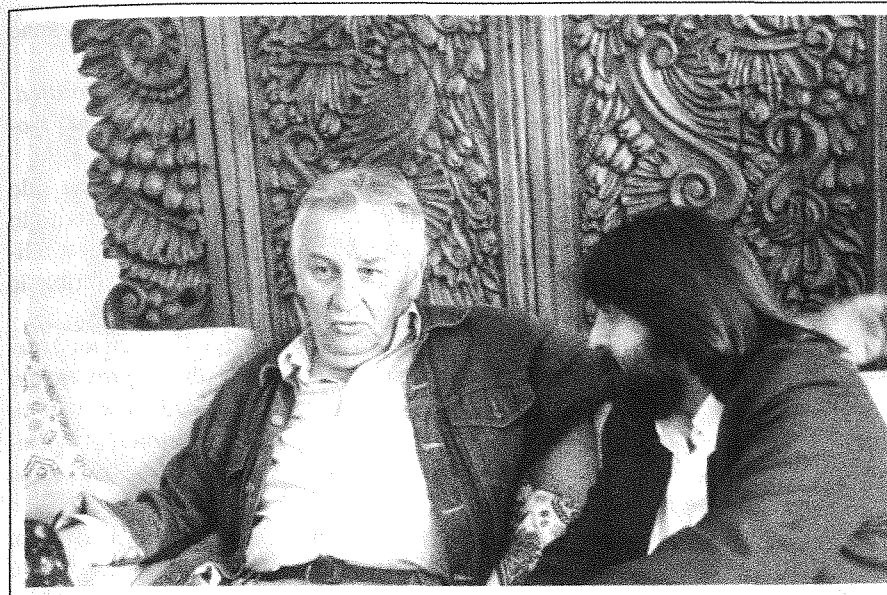
—¿Podría usted vivir sin escuchar su propia música?

—Conozco mi música a la perfección. Cuando escucho mi música realmente sólo estoy atendiendo a la ejecución, observo si los músicos tocan en verdad lo que yo he escrito. Tengo varios discos de mi música que he guardado por años sin escuchar, porque no quiero que las interpretaciones interfieran en mi memoria, con lo que yo he querido hacer. Diariamente escucho las músicas de otros, no hay un solo día que no revise alguna partitura ajena. Quedan todavía muchas cosas que quiero aprender pero ya no me queda mucho tiempo.

—¿Hasta dónde concibe usted la libertad del intérprete?

—No se puede cambiar nada. No le doy mucha libertad al intérprete. Soy muy preciso en remarcar el *tempo* y las dinámicas. Con frecuencia anoto "f" (*forte*) o doble, triple y aun cuádruple *forte*. También escribo "p" (*piano*), doble, triple, hasta cuatro "p". Existe gran diferencia entre estas indicaciones. A veces el intérprete no las toma en cuenta y así, se pierde estructura, desaparece el tema y el material no funciona. No se debe tocar como lo hizo el Cuarteto Kronos el pasado domingo (*Górecki se refiere al concierto en que el mencionado grupo interpretó Allready it is dusk*), donde no se notó la diferencia en las dinámicas. Estas diferencias y los matices deben siempre ser notorias. Lo mismo sucede con otros elementos musicales, por ejemplo: un *allegro*, no puede ser igual a un *prestissimo*. Todo tiene que ser respetado conforme a las indicaciones y sólo así se logra lo que estaba previsto. Entonces, pues, no le doy al intérprete ninguna libertad: todos los sonidos son muy importantes, todo se tiene que escuchar.

—Se ha comentado que su trabajo fue inicialmente dodecafónico, serial, puntillista y aleatorio para luego volverse de alguna manera tonal y tradicionalista.



Górecki y Montes de Oca, 1993.

¿No es esto una falta de óptica de la crítica? ¿Cree usted que la profundización a la que ha llegado su obra a través de los años suponga una recapitulación o un cambio de rumbo?

—Hoy compongo así, pero si en algún momento dado sintiera la necesidad de utilizar técnicas serialistas, dodecafónicas o puntillistas las utilizaría sin conflicto, pero por el momento no siento tal necesidad. A veces los críticos afirman que en mi música encuentran un nuevo sistema respecto a las tonalidades mayor-menor. Esto no es cierto, no existe tal nueva tonalidad, ni tampoco me la he propuesto: uso, sí, una nueva perspectiva respecto a los elementos que utilizaron Bach, Beethoven, etc. Hoy, después de cien o doscientos años, vemos las cosas de muy diferente manera a como las veían ellos. Dijo Beethoven que todos los compositores anteriores a él estuvieron siempre anclados en la tradición y de ella sacaron el mayor provecho posible. También dijo que nadie que pretenda hacer algo nuevo parte nunca de la nada. Repito: lo dijo Beethoven, no yo.

No veo una gran diferencia entre mi *Tercera Sinfonía* y lo que estoy componiendo actualmente: creo que todo el tiempo escribo sobre el mismo tema.

—Esto me recuerda nuevamente a Borges que dijo que en realidad todo poeta verdadero está siempre reescribiendo el mismo poema...

—Sí, muy cierto: toda la vida escribe uno el mismo libro, tal como Cézanne pintó siempre el mismo cuadro.

—*Polonia ha estado marcada por una intensa presión y represión política. ¿Qué de la historia de Polonia ha perjudicado su música y qué de ella le ha favorecido?*

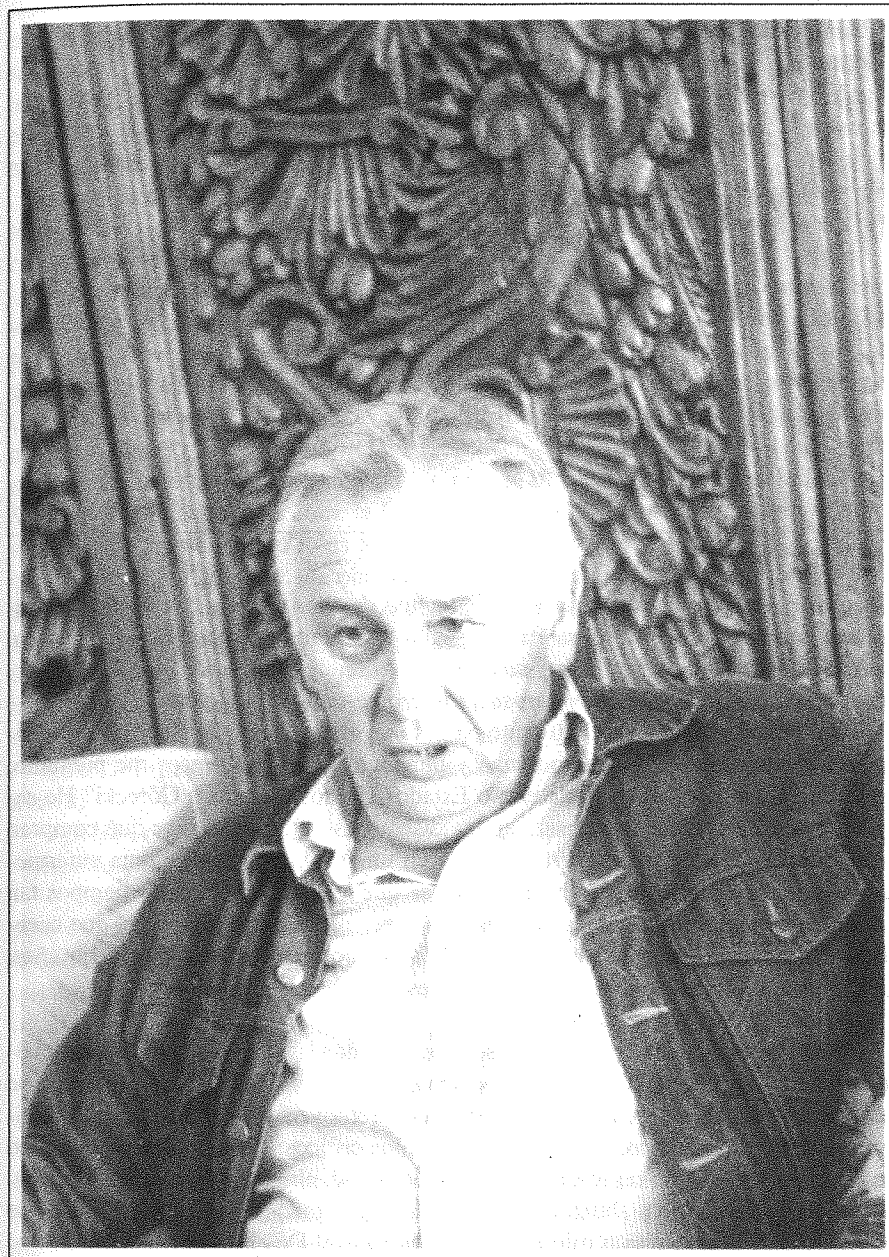
—He vivido en un país dominado bajo la opresión rusa pero siempre he sido libre. En mi país y en mi casa siempre me he asumido libre, siempre he escrito lo que quiero. Finalmente, los compositores polacos hemos ejercido mejor nuestra libertad que los propios compositores rusos. Nadie podría obligarnos a escribir lo que no deseamos. Górecki siempre será Górecki.

—*¿De qué manera van de la mano el misticismo y la acción política en un artista que ha reflejado los dolores de su tiempo? ¿Considera usted un compromiso del artista procurar consuelo místico y social a sus contemporáneos? Pienso en su *Beatus Vir* que, según tengo entendido, fue inspirada por la represión a un movimiento obrero y popular (*Solidaridad*) para ser luego ejecutada ante la presencia de Su Santidad Juan Pablo II...*

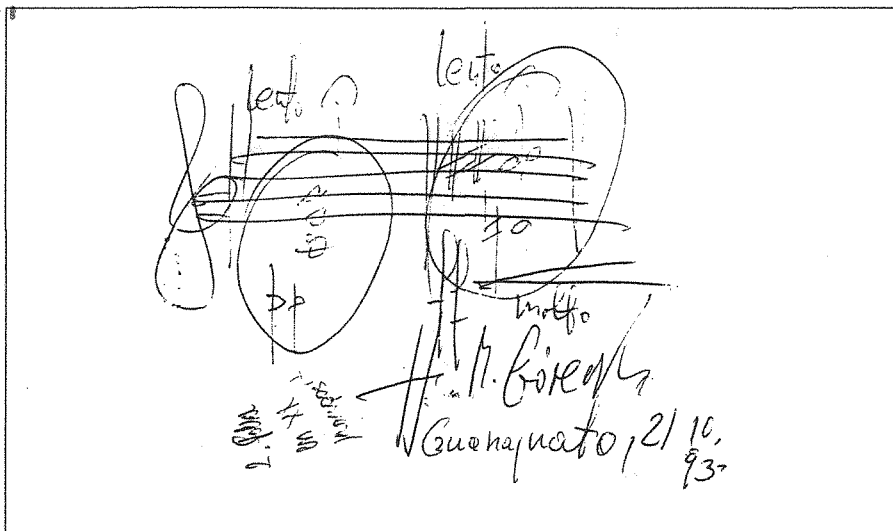
—Cada creador debería darle a la gente en qué pensar. Zbigniew Herbert dijo: “El arte no es la construcción, tampoco la forma: es simplemente la herencia o transferencia de importantes experiencias espirituales”.

Efectivamente, he vivido en tiempos dramáticos, pero por suerte por ahora no ha habido violencia ni sangre... Es triste por ejemplo lo que pasa ahora en lo que llamábamos Yugoslavia... En 1981 Polonia estaba al borde de la guerra: pero vivo en Polonia y en ella compongo. ¿Qué otra música podría esperarse en estas circunstancias?

Otra cosa: para mí, hombre profundamente creyente, la historia personal del Papa Juan Pablo II me resulta una gran historia y una gran aventura... ¡Es increíble! Es un hecho optimista que da esperanzas después de cuanto ha ocurrido en Polonia durante todos estos años. Por otro lado, Oliver Messiaen escribió acerca de sus pájaros... los pájaros son criaturas fantásticas de Dios... Poco antes de su muerte, Messiaen, cuando estuvo en Katowice, dijo: “Yo soy un hombre de oración”. Andrei Tarkowski, cineasta ruso que vivió en Londres, dijo: “El arte es una oración”. Mozart afirmó que el mejor compañero del hombre es la muerte y sin embargo su música no es necesariamente trágica sino profundamente humana. Aquí me pregunto, ¿qué sentido tiene diferenciar la música religiosa de la profana? Para mí, esa diferencia no existe. Por ejemplo: entre *Dalila* o las *Transfiguraciones* de Messiaen, ¿cuál es la más profana? Yo creo que es la misma clase de música. O bien, entre el *Adagio* de la *Serenata* de Mozart o la *Lacrimosa* de su *Requiem*, ¿cuál es la más religiosa? Creo que su sentimiento y misticismo son iguales. Tarkowski, entonces, tiene la razón: el arte es una oración.



Górecki.



Apunte de Górecki.

—¿Cuál es la tierra firme que en este tiempo de caos permite a Arvo Pärt escribir su *Fratres*, su *Miserere*, su *Pasión* según San Juan, y a usted, su *Miserere*, su *Beatus Vir*, su *Tercera Sinfonía* y su *cuarteto*. Allready it is dusk? ¿Cuál es el sustento espiritual de obras tan poderosas, tan dramáticas y tan serenas?

—Tal vez exista algo en el aire que permita a varios compositores escribir músicas semejante... No sé quién comenzó y tampoco importa. A veces me pregunto, ¿por qué la gente joven en Inglaterra o Estados Unidos escucha a Górecki? He sabido que escucha mi música hasta en las discotecas. ¿Por qué? ¿Por qué compran quince mil copias de mi *Tercera Sinfonía* en un solo día? ¿Será alguna enfermedad? Tal vez encuentren algo en esta música que les mitigue en estos tiempos tan dramáticos, trágicos, tan llenos de caos. No lo sé, tal vez haya algo de lo que necesitan. Yo sólo me pregunto: si esta sinfonía fue compuesta hace dieciocho años, ¿por qué ahora la gente de diferentes latitudes descubre algo en ella?

—¿Qué opinión le merece la crítica?

—Muchos de los críticos escriben solamente tonterías, ven las cosas superficialmente, se creen sabios pero resulta que son en verdad pobres. Muchas tonterías se han escrito respecto de las obras de Mozart y Beethoven. Es peligroso ser un crítico, es como estar siempre en el borde. Dicen los críticos: “una música así también ya podría escribirla, no representa ninguna dificultad, ninguna ciencia; dos acordes, nada más, eso es largo y aburrido, repetitivo...”. Casi todos los críticos en el mundo me clasifican como músico minimalista. ¡Es absurdo! De entrada, no saben lo que

es el minimalismo ni cuáles son sus reglas... Si no saben de música, mucho menos saben de la mía... ¿Es el *Bolero* de Ravel música minimalista? Porque ahí también hay continuas repeticiones... No sé cómo voy a escribir dentro de un año, diez o cincuenta —por suerte no voy a vivir tanto—. Nunca me interesaron las modas, nunca escribí en el estilo de otros, siempre escribí lo que quise.

—A estas alturas de nuestra conversación intuyo en usted un gran amor por otros dos grandes polacos: Chopin y Szymanowski. ¿Podría comparar su trabajo con el de ellos?

—¡Dios mío, sería una plática para un día entero! Nos la debemos entre buenos vinos, probablemente escuchando preludios, mazurcas, estudios... ¡Dios mío, Chopin es una travesura del Señor...! A la vez es un milagro y una travesura. No sé por qué ocurrió precisamente en Polonia, pero no está en mi lugar compararme con Chopin. Lo que sé lo sé, pero no voy a comparar a Górecki con Chopin, no puedo, no voy a decirlo... Me resultaría más fácil decir qué tengo en común con Szymanowski. Lo considero como uno de los más grandes compositores del siglo XX. Vivió en tiempos trágicos entre la Primera y Segunda Guerras Mundiales, vivió en un lugar tan trágico como lo es Polonia; estoy seguro de que llegará el tiempo en que se conozca y reconozca la obra completa de Szymanowski... Como su *Segunda Sinfonía* no hay dos, como tampoco tiene par la *Tercera*... no lo digo por ser polaco, nacionalista, chauvinista, ni porque sea yo un hombre vanidoso ni engreído. Lo digo simplemente porque su música es increíble... Su *Segunda* y *Tercera Sonatas* para piano, su *Primer Concierto* para violín, sus mazurcas, su *Stabat Mater*, su *Cuarta Sinfonía*... ¡Toda es música fenomenal!

Tuve la fortuna de estudiar con un maestro que fue alumno del propio Szymanowski.

—¿Algún otro compositor contemporáneo que quisiera usted mencionar? Tengo entendido que conoció a John Cage...

—¡Cómo no! Bebimos mucho vodka juntos; Cage visitó Polonia varias veces, pero en aquel entonces su música no me interesó, aunque ahora veo que realmente sí tiene sentido... Pero nunca he compuesto nada similar. Tampoco música como la que hace Stockhausen, estoy más cercano a la obra de Luigi Nono o Pierre Boulez...

—¿Que está usted componiendo actualmente?

—Debo terminar mi tercer cuarteto de cuerdas; también tengo pendientes algunas ideas para un concierto para piano, suficiente material para la siguiente sinfonía, y muchas canciones. Me gusta mucho escribir canciones... Hace poco tiempo el Papa me preguntó cuándo escribiría una segunda parte para el *Beatus*... Ideas tengo muchas... Pero, últimamente, en vez de escribir viajo por el mundo... Y aquí estoy... Jamás me imaginé que estaría en México...

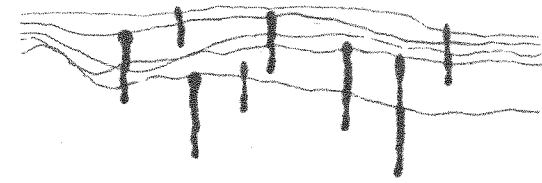
OCTAVIO PAZ

POEMA

Como la enredadera de mil manos  
Como el incendio y su voraz plumaje  
Como la primavera al asalto del año  
Los dedos de la música  
Las garras de la música  
La yedra de fuego de la música  
Cubre los cuerpos cubre las almas  
Cuerpos tatuados por sonidos ardientes  
Como el cuerpo del dios constelado de signos  
Como el cuerpo del cielo tatuado por astros coléricos  
Cuerpos quemados almas quemadas  
Llegó la música y nos arrancó los ojos  
(No vimos sino el relámpago  
No oímos sino el chocar de espadas de la luz)  
Llegó la música y nos arrancó la lengua  
La gran boca de la música devoró los cuerpos  
Se quemó el mundo  
Ardió su nombre y los nombres que eran su atavío  
No queda nada sino un alto sonido  
Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio  
Pájaros invisibles  
Hechos de la misma substancia que la luz

Sin título. Tomado de *Semillas para un himno* (1950-1954), en *Poemas* (1935-1975), Editorial Seix Barral: Barcelona, España, 1979; pp. 139-140, y reproducido con el permiso del autor, quien agrega que el poema está inspirado en un cuadro de Remedios Varo y tácitamente dedicado a la pintura.

LA MÚSICA Y LA PINTURA



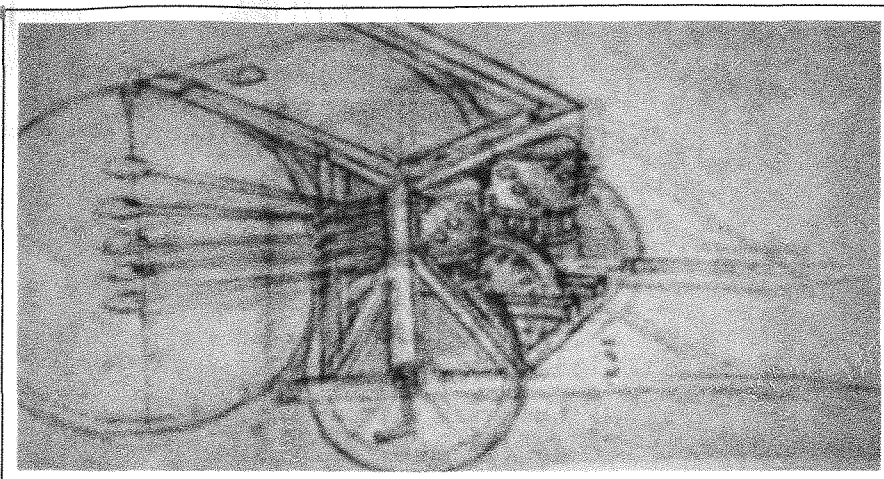
LEONARDO DA VINCI

*25. De cómo la música debe llamarse hermana menor de la pintura.*

La música no debe llamarse de otro modo que hermana de la pintura, puesto que ella depende del oído, segundo de los sentidos detrás de la vista, y compone armonía por la conjunción de sus partes proporcionales realizadas en un mismo tiempo, obligadas a nacer y a morir en uno o más tiempos armónicos, y estos tiempos rodean la proporcionalidad de los miembros de que tal armonía se compone, de igual manera que lo hace la línea circunferencial para los miembros con que se crea la belleza humana. Mas la pintura es superior y señorea sobre la música, porque ella no muere inmediatamente después de su creación como la desventurada música, sino que permanece y te muestra con vida lo que de hecho es sólo una superficie. Ciencia maravillosa, que conserva en vida las caducas bellezas de los mortales, con más fijeza que las obras de la naturaleza, que de continuo varían por el tiempo, que las conduce a la obligada vejez; tal ciencia tiene la misma relación con la divina naturaleza que la de sus obras con las obras de esa naturaleza; por eso es adorada.

*26. Habla el músico con el pintor.*

Dice el músico que su ciencia ha de ser equiparada a la del pintor, puesto que compone un cuerpo de muchos miembros, del cual el espectador contempla toda la gracia en tantos tiempos armónicos cuantos son los tiempos en que ella nace y muere y, con esos tiempos, recrea el alma que encierra el cuerpo de su admirador. Mas el pintor responde y dice que el cuerpo compuesto por los miembros humanos no da el gusto de sí en tiempos armónicos, en los cuales tal belleza haya de variarse



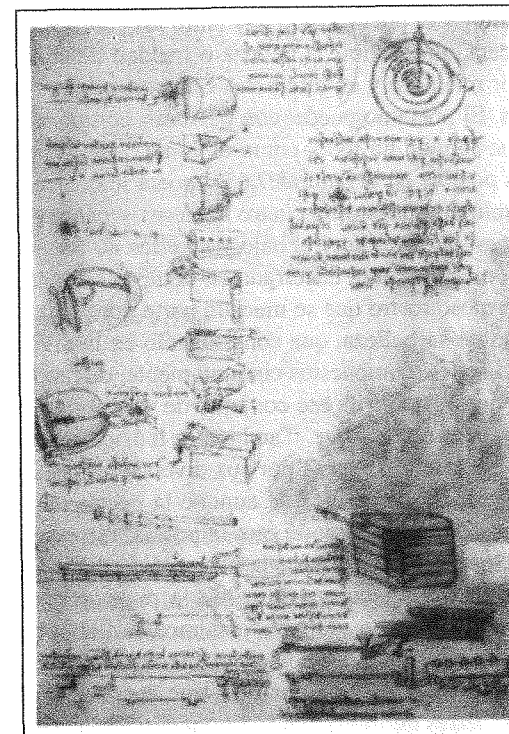
Tambor militar. Dibujo de Da Vinci. Codex Atlanticus, f. 306.

dando figura a otro, ni en esos tiempos tiene que nacer y morir, sino que lo hace duradero por muchísimos años y con tal excelencia, que conserva en vida la armonía de los proporcionados miembros, cosa que la naturaleza con todo su poder no podría conservar. ¡Cuántas pinturas han conservado la representación de una divina belleza, cuyo natural ejemplo el tiempo o la muerte ha destruido en breve tiempo, resultando más valiosa la obra del pintor que la de la naturaleza, su maestra!

**27. El pintor da los grados de las cosas que se enfrentan a la vista, como el músico lo hace con las voces que se enfrentan al oído.**

Aunque las cosas que se enfrentan a la vista están juntas una de otra, yo seguiré mi pauta de veinte en veinte brazas, como ha hecho el músico con las voces, que aun siendo unidas y estando juntas hay pocos grados entre cada voz, llamándolas prima, segunda, tercia, cuarta y quinta, y de grado en grado ha dado nombres a la variedad de alzar o bajar la voz. Si dices, músico, que la pintura es mecánica por servirse para su obra de las manos, y la música se realiza con la boca, que siendo también órgano humano no lo hace por cuenta del gusto, como la mano, sentido del tacto, entonces diré que menos valen las palabras que los actos. ¿Pero acaso tú, escritor de las ciencias, no copias con la mano al escribir lo que tienes en la mente, al igual que el pintor? Y si dices que la música está compuesta de proporción, con ella he realizado yo la pintura, como has de ver. Más elevadas son las cosas cuanto satisfacen a un sentido más noble. Y como la pintura satisface al sentido de la vista, es más noble que la

música, que sólo satisface al oído. Es más noble la cosa más eterna; la música, que se va consumiendo al tiempo de nacer, es menos elevada que la pintura que, en vidrio, se hace eterna. Aquello que contiene en sí más universalidad y más variedad de cosas será de mayor excelencia; la pintura se ha de anteponer a todas las actividades, pues ella contiene todas las formas que existen y también las que no existen en la naturaleza y por tanto ha de ser más glorificada y exaltada que la música, que sólo alcanza a la voz. Mediante la pintura, se hacen las imágenes de los dioses; alrededor de ella, se realiza el culto divino, ornado con la música como servidora; con ella, se procura a los amantes la imagen de la causa de sus amores; con ella se conservan las bellezas que el tiempo y la naturaleza hacen fugitivas y mediante



Instrumento de viento. Dibujo de Da Vinci. Codex Arundel, f. 175 r.

ella guardamos las imágenes de los hombres famosos. Y si dices que la música se hace eterna al escribirla, es lo mismo que nosotros hacemos aquí con las letras. Así, puesto que has incluido la música entre las artes liberales, has de incluir ésta o quitar aquella; si dices que los hombres viles la adoptan, así la música es estropeada por quien no la sabe. Si dijeras que las ciencias no mecánicas son las mentales, he de decirte que la pintura es mental, y, así como la música y la geometría consideran las proporciones de las cantidades continuas y la aritmética la de las discontinuas, ella considera todas las cantidades continuas y la calidad de las proporciones de sombras y luces y distancias en su perspectiva.

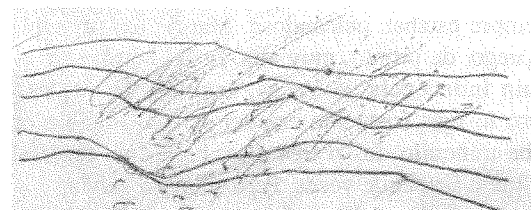
**28. Conclusión del poeta, del pintor y del músico.**

Igual diferencia existe, en cuanto a la representación de las cosas corpóreas entre el

pintor y el poeta, como hay entre los cuerpos desmembrados y los unidos, ya que el poeta, al describir la belleza o fealdad de cualquier cuerpo, te lo muestra miembro por miembro y en diferentes tiempos, mientras el pintor te lo hace ver todo al tiempo. El poeta no puede, con palabras, componer la verdadera figura de los miembros que forman un todo, como el pintor, que lo pone ante ti con la misma realidad que es posible en la naturaleza. Al poeta le ocurre como al músico que canta él solo un canto compuesto de cuatro cantores y canta primeramente el canto, luego el tenor, luego el contralto y el bajo y de ellos no resulta la gracia de la proporcionalidad armónica, que está encerrada en tiempos armónicos; el poeta hace a semejanza de un hermoso rostro que se muestra parte por parte, de modo que nunca quedarás satisfecho de su belleza, que consiste sólo en la divina proporcionalidad de los miembros indicados, compuestos conjuntamente, de modo que en un solo tiempo componen la divina armonía de ese conjunto de miembros, que con frecuencia hacen perder la libertad a quien la ve. También la música realiza en su tiempo armónico las suaves melodías compuestas por sus diversas voces, de lo que está privado el poeta en su descripción armónica. Y aunque la poesía llegue por el oído a la sede del entendimiento, de igual modo que la poesía, el poeta no puede describir la armonía de la música porque no tiene la potestad de decir a un tiempo cosas diferentes, como la proporcionalidad armónica de la pintura, compuesta de diversos miembros a un tiempo, de cuya dulzura podemos juzgar a un mismo tiempo, tanto en conjunto como en detalle. En conjunto, en lo que afecta a la composición; en particular, en lo que afecta a los componentes que constituyen el todo. Por eso el poeta queda muy por detrás del pintor en la figuración de las cosas corpóreas, y detrás del músico en cuanto a las cosas invisibles. Y si el poeta pide ayuda a las otras ciencias, podrá acudir a las ferias como los demás mercaderes portadores de cosas diversas, creadas por varios inventores. Y esto hace el poeta cuando toma prestadas otras ciencias como la del orador, el filósofo, el astrólogo, el cosmógrafo y otros análogos, que son ciencias completamente apartadas del poeta. Éste es pues un intermediario que reúne a varias personas para llegar a la conclusión de un negocio. Si quieres encontrar el verdadero oficio del poeta, hallarás que no es otro que el de un compilador de cosas robadas a diversas ciencias, con las que él hace un compuesto mentiroso, o si quieres con palabra más honesta, un compuesto fingido; y en esta ficción libre, el poeta se ha equiparado al pintor, pues es la parte más débil de la pintura.

Tomado de: Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, Editorial Losada: Buenos Aires, Argentina, 1943; traducción de Mario Pittaluga.

## LA CABEZA



CHARLES BUKOWSKI

Margie solía empezar a tocar nocturnos de Chopin cuando se ponía el sol. Vivía en una casa grande, un poco retirada de la calle, y a la puesta del sol ya estaba colocada con coñac o whisky. Tenía cuarenta y tres años y aún conservaba una buena figura y un rostro delicado. Su marido había muerto joven, hacía cinco años, y ella, al parecer, llevaba una vida solitaria. El marido había sido médico. Había tenido buena suerte en la Bolsa e invirtió el dinero para que ella tuviese una renta fija de dos mil dólares mensuales. Buena parte de los dos mil volaban en coñac y en whisky.

Desde la muerte de su marido, había tenido dos amantes, pero las aventuras habían sido esporádicas y fugaces. Parecía que los hombres carecieran de magia, la mayoría eran malos amantes, sexual y espiritualmente. Sus intereses parecían limitarse a sus coches nuevos, el deporte y la televisión. Al menos Harry, su difunto marido, la llevaba de vez en cuando a un concierto. Bien sabía Dios que Metha era un director muy malo, pero todo era mejor que aguantar a Laverne y a Shirley. Margie se había resignado, sencillamente, a una existencia sin sexo masculino. Llevaba una vida plácida, con su piano, su coñac y su whisky. Y cuando el sol se ponía, sentía una enorme necesidad de su piano, de su Chopin y de su whisky y/o coñac. En cuanto empezaba a oscurecer, Margie empezaba a encender un cigarrillo detrás de otro.

Margie tenía un entretenimiento. A la casa de al lado había llegado una nueva pareja. En realidad, no eran propiamente una pareja. Él, barbudo, corpulento, violento, medio loco, era veinte años mayor que la mujer. Era un tipo feo que daba siempre la sensación de estar borracho o con resaca. La mujer con la que vivía

también era muy suya..., hosca, indiferente. Casi como en estado de trance. Los dos parecían tener afinidades recíprocas, y sin embargo era como si se hubieran juntado dos enemigos. Siempre estaban peleándose. Margie oía primero, casi siempre, la voz de la mujer. Luego, de pronto, muy alta, la del hombre. Y el hombre siempre aullaba alguna ruina indecencia. A veces, seguía a las voces un estruendo de cristales rotos. Pero lo más frecuente era ver salir al hombre en su viejo coche; luego todo quedaba tranquilo dos o tres días, hasta que regresaba. La policía se había llevado al hombre un par de veces. Pero siempre volvía.

Un día, Margie vio la foto del hombre en el periódico. Aquel hombre era el poeta Marx Renoffski. Había oído hablar de su obra. Al día siguiente, fue a la librería y compró todos los libros suyos que encontró. Aquella tarde, combinó la poesía del hombre con coñac; y cuando oscureció, se olvidó de tocar los nocturnos de Chopin. Por algunos de sus poemas de amor dedujo que aquel hombre estaba viviendo con la escritora Karen Reeves. Sin saber muy bien por qué, Margie no se sentía ya tan sola como antes.

La casa era de Karen y celebraban muchas fiestas. Durante éstas, cuando más escandalosas eran la música y las risas, siempre veía la figura alta y barbuda de Marx Renoffski salir por la puerta trasera de la casa. Se sentaba en el patio de atrás, solo, con su botella de cerveza a la luz de la luna. Y entonces Margie recordaba sus poemas de amor y sentía deseos de conocerle.

El sábado por la noche, varias semanas después de haber comprado sus libros, les oyó discutir a grito pelado. Marx había estado bebiendo y la voz de Karen se fue haciendo cada vez más estridente.

—Escucha —era la voz de Marx—, cuando me apetezca un trago, me tomaré un trago.

—Eres la cosa más horrorosa que me he encontrado en la vida —oyó decir a Karen.

Luego, ruidos de trifulca. Margie apagó las luces y se pegó a la ventana.

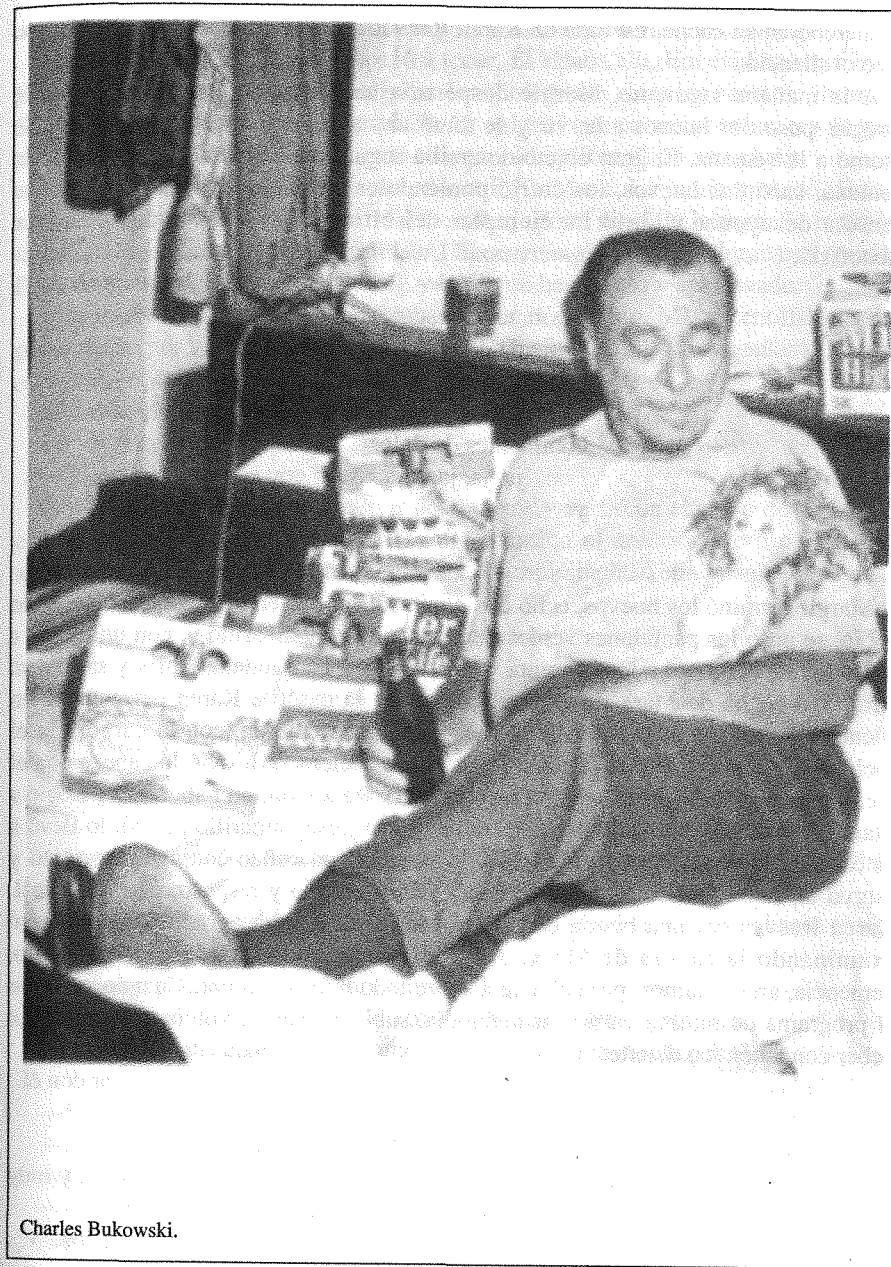
—¡Maldita! —oyó decir a Marx—. ¡Sigue atacándome y verás lo que es bueno!

Luego, vio a Marx salir por el porche delantero con la máquina de escribir. No era una portátil, sino un modelo de mesa, y Marx bajaba tambaleante las escaleras con ella, a punto de caer en todo momento.

—Me voy a librar de tu cabeza —chilló Karen—. Voy a arrojar esa cabeza ahora mismo...

—Adelante —dijo Marx—. Tírala.

Margie vio a Marx cargar la máquina de escribir en el coche y luego vio un objeto grande y pesado, evidentemente la cabeza, que salía volando del porche para caer en su jardín. Rebotó en el suelo y se inmovilizó justo bajo un gran rosal. Marx



Charles Bukowski.

se marchó en su coche. En casa de Karen Reeves se apagaron todas las luces; y se hizo el silencio.

A la mañana siguiente, Margie despertó a las ocho y cuarenta y cinco. Se arregló, puso dos huevos a hervir y se tomó un café con una copita de coñac. Se asomó a la ventana. El gran objeto de arcilla seguía bajo el rosal. Se apartó de la ventana, sacó dos huevos, los enfrió poniéndolos en agua y los peló. Luego, se sentó a desayunar y abrió un ejemplar del último libro de poemas de Marx Renoffski, *Uno, dos, tres, me quiero a mí*. Lo abrió hacia la mitad:

«...oh, tengo escuadrones  
de dolor  
batallones, ejércitos de  
dolor  
continentes de dolor  
ja, ja, ja,  
y  
te tengo a ti.»

Margie terminó los huevos, echó dos copitas de coñac en un segundo café, se lo bebió, se puso los pantalones verdes de rayas, el jersey amarillo y, con una pinta a lo Katherine Hepburn a los cuarenta y tres, se calzó las sandalias rojas y salió a su jardín. El coche de Marx no estaba aparcado y la casa de Karen permanecía en silencio. Se acercó al rosal. Allí estaba la cabeza esculpida, con la cara hacia el suelo. Margie sintió que el corazón le latía más acelerado. Movi6 la cabeza con el pie, y el rostro la miró desde la yerba. Era Marx Renoffski, no había duda. Cogió a Marx, y, sosteniéndolo cuidadosamente contra su jersey amarillo pálido, lo llevó a su casa. Lo colocó sobre su piano, luego se sirvió un coñac con agua, se sentó y estuvo un rato mirándole, mientras bebía. Marx era feo y rasposo, pero muy real. Karen Reeves era una buena escultora. Margie le estaba agradecida. Continuó examinando la cabeza de Marx: allí podía verlo todo, bondad, odio, miedo, demencia, amor, humor, pero ella veía sobre todo humor y amor. Cuando pusieron el programa de música clásica al mediodía, subió mucho el volumen y se puso a beber con auténtico deleite.

Hacia las cuatro de la tarde, aún seguía bebiendo coñac; empezó a hablar con él.

—Marx, te comprendo. Yo podría darte la verdadera felicidad.

Marx no contestó; siguió allí, sobre el piano, en total silencio.

—He leído tus libros Marx. Eres un hombre ingenioso y sensible, Marx, y muy divertido. Te comprendo, querido. Yo no soy como esa... esa otra mujer.

Marx seguía sonriendo, seguía mirándola con aquellos ojillos entrecerrados.

—Marx, podría interpretar a Chopin para ti..., los nocturnos, los études.

Margie se sentó al piano y empezó a tocar. Él estaba allí. Era evidente que Marx jamás veía los partidos en la televisión. Probablemente viese las obras de Ibsen, de Shakespeare, de Chejov, en el canal 28. Y, al igual que en sus poemas, era un gran amante. Se sirvió más coñac y siguió tocando. Marx Renoffski escuchaba.

Cuando Margie terminó su concierto, miró a Marx. Le había gustado. Estaba segura. Se levantó. La cabeza de Marx estaba justo al nivel de la suya. Se inclinó y le dio un leve beso. Luego, retrocedió. Él sonreía, con aquella luminosa sonrisa. Puso de nuevo su boca sobre la de él, y le dio un beso lento y apasionado.

A la mañana siguiente, Marx seguía allí, sobre el piano. Marx Renoffski, poeta, poeta moderno, vivo, peligroso, encantador, sensible. Miró por la ventana. Aún no estaba allí el coche de Marx. Había pasado la noche fuera.

Se había ido a otro sitio, lejos de aquella... zorra.

Se volvió y le dijo:

—Marx, tú necesitas una buena mujer.

Fue hasta la cocina, puso a hervir dos huevos y vertió un chorrito de whisky en el café. Se puso a canturrear. El día era idéntico al anterior. Pero mejor. Más agradable. Siguió leyendo la obra de Marx. Escribió incluso ella misma un poema:

«Este divino accidente  
nos ha unido  
aunque tú seas arcilla  
y yo carne  
ha surgido el contacto  
pese a todo, ha surgido el contacto.»

A las cuatro, sonó el timbre de la puerta. Margie fue a abrir. Era Marx Renoffski. Estaba borracho.

—Nena —dijo—, sabemos que tienes la cabeza. ¿Qué te propones hacer con mi cabeza?

Margie no pudo contestar. Marx entró en la casa.

—Bueno, ¿dónde está ese maldito trasto? Karen lo quiere otra vez.

La cabeza estaba en el salón de música. Marx dio una vuelta por allí.

—Tienes una casa muy bonita. Vives sola, ¿eh?

—Sí.

—¿Qué pasa? ¿Te dan miedo los hombres?

—No.

—Oye, la próxima vez que Karen me eche, creo que me acercaré por aquí.

¿Vale?

Margie no contestó.

—No contestas. Quien calla otorga. Bueno, estupendo. Pero ¿dónde está esa cabeza? Escucha, te he oído interpretar a Chopin cuando se pone el sol. Tienes clase. Me gustan las tías con clase. Seguro que bebes coñac, ¿a que sí?

—Sí.

—Sírvenme un coñac. Tres copitas en medio vaso de agua.

Margie fue a la cocina. Cuando salió con la bebida, él estaba en el salón de música. Había encontrado la cabeza. Estaba apoyado en ella, con el codo sobre el cráneo. Le ofreció el vaso.

—Gracias. Sí, clase. Tienes clase. ¿Pintas, escribes, compones? ¿Haces algo, además de interpretar a Chopin?

—No.

—Ah —dijo él, alzando el vaso y bebiéndose la mitad de un trago—. Estoy seguro de que lo eres.

—¿Qué soy qué?

—Un gran polvo.

—No sé.

—Bueno, yo sí lo sé. Y no deberías desperdiciarlo. Yo no quiero que lo desperdicies.

Marx Renoffski se terminó el coñac y posó el vaso sobre el piano, junto a la cabeza. Se acercó a ella y la agarró. Marx olía a vómito, a vino barato y a tocino. Los pelos hirsutos de su barba le rasparon la cara cuando la besó. Luego, apartó la cara y la miró con aquellos ojillos.

—¡No puedes desperdiciar la vida, nena! —Margie sintió la presión de su pene—. También me gusta lamerles el coñito a las nenas. No lo hice hasta los cincuenta años. Karen me enseñó. Ahora soy el mejor del mundo.

—No me gusta que me agobien —dijo Margie débilmente...

—¡Oh, eso está muy bien! ¡Eso es lo que me gusta a mí! ¡Espíritu! Chaplin se enamoró de Goddard al verla mordisquear una manzana. ¡Apuesto a que tú mordisqueas las manzanas a las mil maravillas! Aunque apuesto a que también puedes hacer otras cosas con la boca, ¿no?

La besó otra vez. Después, le preguntó:

—¿Dónde está el dormitorio?

—¿Por qué?

—¿Por qué? ¡Porque es allí donde vamos a hacerlo!

—¿Hacer qué?

—¡Joder! ¿Qué va a ser?

—¡Fuera de mi casa!

—¿En serio?

—Sí.

—¿Quieres decir que no quieres joder?

—Exactamente.

—Oye, hay diez mil mujeres que se irían conmigo a la cama.

—Yo no soy una de ellas.

—Bueno, sírveme otra copa y me largo.

—De acuerdo.

Margie fue a la cocina, echó tres copitas de coñac en medio vaso de agua, salió y se lo dio.

—Oye, ¿sabes quién soy?

—Sí.

—Soy Marx Renoffski, el poeta.

—Ya te he dicho que sé quién eres.

—Ah —dijo Marx, y bebió de un trago el coñac—. Bueno, tengo que irme. Karen no se fía de mí.

—Dile a Karen que la considero una magnífica escultora.

—Oh, sí, claro...

Marx cogió la cabeza, cruzó la habitación y se dirigió hacia la salida. Margie le siguió. En la puerta, Marx se detuvo.

—Oye, ¿tú nunca te pones caliente?

—Pues claro.

—¿Y qué haces?

—Me masturbo.

Marx se encrespó.

—Señora mía, ése es un delito contra la naturaleza, y, más importante aún, toda una agresión contra mi persona. —Luego cerró la puerta.

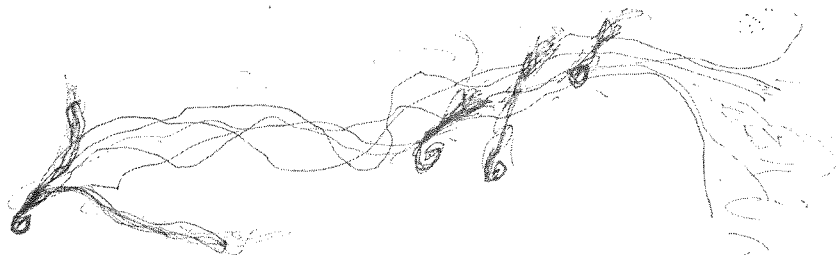
Ella le vio bajar con mucha precaución por el camino, cargando la cabeza. Luego dobló la esquina y subió el camino de la casa de Karen Reeves.

Margie entró en el salón de música. Se sentó al piano. Ya se ponía el sol. Era el momento justo. Empezó a interpretar a Chopin. Tocaba como nunca.

\* Tomado de Charles Bukowski, *Música de cañerías*, Editorial Anagrama: Barcelona, España, 1994; traducción de J. M. Álvarez Florez y Ángela Pérez.

# DOCUMENTOS

## CRÓNICAS MUSICALES DE SALVADOR NOVO



Presentamos al lector de Pauta una segunda entrega de artículos musicales de Salvador Novo firmados bajo el seudónimo principal de Jorge Santana. Sobre este material véase Pauta 50-51. Reiteramos nuestro agradecimiento al Estudio Salvador Novo A. C., que presiden Gloria Pérez Jácome y el Dr. Salvador López Antuñano, por autorizarnos a reproducir los textos.

### NATHAN MILSTEIN Y EL "VIRTUOSISMO"

POR JORGE SANTANA

#### Milstein y España

Hay en México algunas personas que presenciaron hace ya tres lustros los comienzos de un joven violinista, que llegaba de España desde la Rusia misteriosa de aquellos años, en compañía de otro pianista muy joven también. El violinista se llamaba Nathan Milstein; el pianista Vladimir Horowitz. Con algunos eclipses, Horowitz ha hecho desde entonces una carrera notable. Milstein siguió un camino análogo de una manera constante, sin interrupciones. Ambos se asomaban a España con curiosidad; Horowitz ofrecía en testimonio de ello una "fantasía" sobre la *Carmen* de Bizet a la manera lisztiana que, probablemente, ha abandonado desde entonces. La afición de Milstein por los ritmos españoles no era *a priori* como la del pianista, sino que vino más tarde, tras de frecuentes viajes a la Península. Testimonio de ello es su manera brillante y justa de acentos de tocar al-

gunas piezas de Falla y aun el adorno o regalo, no muy congruente, en verdad, con que prolonga, en pequeños giros de modalidad andaluza, su arreglo del *Nocturno* póstumo de Chopin.

#### Las odiosas comparaciones

Como en la letrilla clásica, las flores del romero que Milstein ofrecía a los aficionados hace quince años se han trocado con el tiempo en un arte rico, sabroso en varias maneras, fuerte y de concentrado aroma. Hay hoy en el mundo violinístico artistas de primera talla. Sin duda Milstein es uno de ellos, y esto es ya un mérito nada común sin que necesite, fuera de las rimbombancias de la propaganda, que se diga de él las vaciedades firmadas por supuestos grandes críticos mundiales que son grandes simplemente porque escriben en alemán o en inglés, sin que tengan tras de sí una obra que los certifique. Milstein es, pues, Milstein, sin que haya necesidad de decir de él que tiene un "don divino" que todos los artistas tienen, si realmente lo son, ni que es el "Casals del violín", como no es necesario tampoco decir de Casals que sea el "Milstein del violoncello".

#### Virtuosidad e interpretación

En un violinista de este rango hay que examinar siempre dos circunstancias principales: su virtuosidad y su interpretación. Aun cuando, en rigor, ambas cosas deben andar juntas, ello no ocurre sino en determinados casos, lo más frecuentemente en la música para piano y en la de orquesta. Pero en la literatura violinística la virtuosidad suele ir por su lado, en obras de categoría secundaria donde apenas cabe hablar de interpretación del pensamiento de un autor que a veces no parece tener ese pensamiento en la cabeza, sino en los dedos. Es, en casos tales, cuando conviene hablar de "ejecución" más que de interpretación propiamente dicha. En cambio, las obras de hondo valor musical que los grandes maestros han escrito para el violín, apenas suelen exigir grandes alardes mecánicos, sino cualidades de intérprete auténtico, razón por la cual es frecuente que los más deslumbradores virtuosos fracasen en ellas, ya que, despojados de los abalorios, lentejuelas y reca-



Nathan Milstein.

mados de la virtuosidad, apenas suele quedar sino un triste tocador vulgar con más talento para la prestidigitación que sentimiento del arte.

### Equilibrio y arte

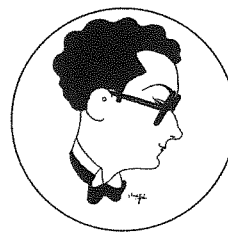
Lo esencial en el talento de Milstein es que ambas circunstancias se dan en él justamente equilibradas, en proporcionada dosis. No son menester profundas dotes de intérprete para tocar la vieja música del viejo tiempo violinístico de Vieuxtemps o Wienawsky, ni precisa la técnica digital con que es preciso tocar la música de Paganini para interpretar una sonata de Haendel, de Beethoven, de Brahms o de Franck. Sin embargo, hay una época en el arte del violín en que ambas cosas son indispensables: la riqueza en el juego y el buen sentido interpretativo, el exacto conocimiento del estilo: es la música de los primeros clásicos italianos de violín, con Vitali, Vivaldi o Tartini. Justamente en esta música tan alta, y frecuentemente tan mal “interpretada” (con lo que se evapora su cualidad de gran arte para que apenas quede sino un esqueleto, como el de un racimo de uvas en el que las uvas hubiesen desaparecido) es donde Milstein se muestra a mayor altura: cualidad modesta de su mérito, porque apenas es percibida por el gran público.

Si el ser un buen intérprete es otra prueba de modestia, Milstein la da cuando toca la música “musical”, la música de sonatas, Beethoven sobre todo, tanto como Brahms y Franck. En obras de esta índole, Milstein se muestra como un admirable intérprete de “música de cámara”, con la discreción, la ternura o la energía que, en finos contrastes, las obras demandan. En un equilibrio natural y llano su Beethoven o su Brahms ni son fríos ni excesivos; su Franck, ni pedante ni empalagoso. Una dicción clara, fácil, sin arrebatos... Milstein “toca” sus sonatas dejando en segundo término al virtuoso, cuyas ricas capacidades mantiene encerradas en el puño sin dejarlas que asomen más allá de lo preciso.

Pero cuando abre la mano, sus facultades desbordan. Su portentosa agilidad es siempre espontánea, nunca premiosa. Su arco tiene una elasticidad, una precisión tan notables, que de esa amplitud depende en buena parte la sensación de facilidad que produce el juego de Milstein. Sin forzar su sonido, es grande, cálido, rico de matices y profundo de calidad. La extraordinaria finura de su medio sonido y de sus “pianos” se halla, por ejemplo, en páginas breves como el *Rondino* de Beethoven, el *Nocturno* póstumo de Chopin, o la *Berceuse* de Stravinsky. La jugosidad, la flexibilidad de su arco admirablemente conjugada con la agilidad digital en los *Caprichos* de Paganini: músico, éste, al que todavía los viejos maestros y los viejos aficionados consideran con el desdén o la displicencia con que antes miraban a Liszt. Pero será menester reivindicar, a la altura de su centenario, a ese músico prodigioso que fue uno de los mejores exponentes del Romanticismo, que supo apre-

ciar lo más notable y avanzado de la música de su tiempo (y Berlioz pudo dar testimonio) y que, como Liszt en el piano, creó un nuevo arte del violín.

Un punto más hay que subrayar en Milstein como intérprete: es la firme construcción de sus versiones, potentes en su arquitectura, lógicas y de una sintaxis robusta, cuando las obras la tienen. Y cuando la tienen menos, como Glazunov en su *Concerto* o Lalo en su vieja *Sinfonía Española*, Milstein sabe remediarla y encerrar en unos límites prudentes la música propensa a derramarse. Hay otras páginas, como los *Minstrels* de Debussy, que presentan a este artista bajo otra faz: la de la riqueza de colorido y la de su fuerza de carácter... Los comentarios podrían prolongarse, obra tras obra: el espacio no lo autoriza, y es forzoso terminar aquí, no sin mencionar en términos de vivo aplauso al colaborador de Milstein, el pianista Bay.

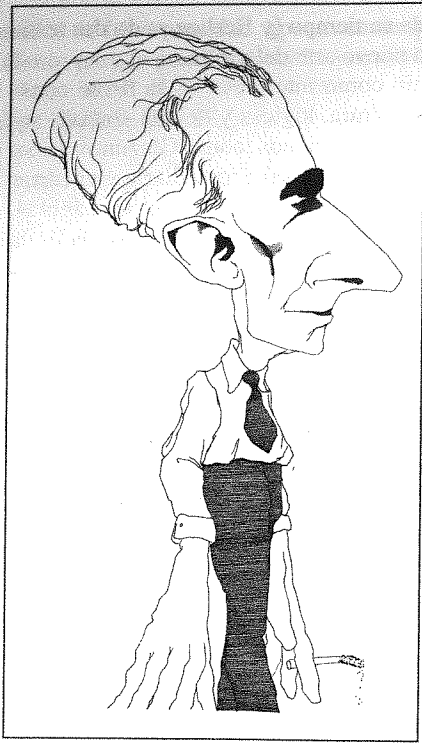


## EL SEGUNDO CONCIERTO DE LA OSM

POR JORGE SANTANA

El segundo programa de la Orquesta Sinfónica de México fue muy típico del maestro Chávez, y mostró su gusto por las combinaciones en que la habitual variedad alcance una homogeneidad que preside el programa entero o, como en el caso actual, a dos aspectos del arte que contrastan fuertemente entre sí. Dos aspectos, tan sólo, aun cuando fueron cuatro los autores interpretados.

Dos clásicos de la primera hora, dos modernos de la última. Primera hora, relativamente, porque la música no aguardó hasta el siglo XVIII para nacer. Ni última hora, también se comprende, porque no creemos que se haya acabado el arte musical al desaparecer Debussy y Ravel del horizonte europeo. Pero si se pregunta a la mayoría de los aficionados, aun a los que estimamos más competentes, nos dirán que Mozart es un “clásico” y que Geminiani es un “primitivo” (¿no se ha representado —por decirlo así— recientemente en México el *Don Juan* titulándolo como “ópera arcaica”? (*sic*)), mientras que si Debussy es un “moderno”, Ravel es ya un “futurista”.



Ravel por Bramhall Jr.

ciencias de que puede adolecer un organismo como el suyo, integrado por músicos nacionales que forzosamente se ven obligados a aceptar no importa qué otro compromiso para completar su presupuesto. Es de suponer también que él conozca mejor que nadie las posibilidades capaces de constante mejoría de su orquesta. Y como quiera que el movimiento se demuestra andando, comprende que sus diferentes grupos, los de cuerda, especialmente, no adquirirán nunca la elasticidad de arco, la blandura de tono, la facilidad de matices, la buena calidad en el sonido, más que tocando obras en que la cuerda predomine, como ocurre en *concertos* como los de Geminiani y demás clásicos de la primera época. La Sinfonía Concertante, que es una obra deliciosa de Mozart, y que va desde el *concerto* a la sinfonía sin ser ya concierto enteramente, pero sin ser todavía sinfonía, es una obra que, como Francisco Agea dice muy justamente en sus excelentes notas críticas a los programas (notas que merecerían leerse antes de comenzar el concierto si las condiciones de luz del Palacio de Bellas Artes lo permitieran o en el intermedio, si la necesidad de

Ni lo uno ni lo otro. Es evidente que el maestro Carlos Chávez desee llevar a su público la idea de que debe ensanchar su criterio, sus conocimientos, su cultura musical, en una palabra, y que por ello lleva a sus programas a cuantos autores quedan fuera de ambos paréntesis, más allá de Geminiani y más acá de Ravel. Tenemos una prueba de ello en el cuidado que pone la O.S.M. en ofrecer a su público lecturas informativas acerca de la historia de la música, que encarga a musicógrafos bien conocidos. El resultado es, o será, mejor dicho, que mientras una parte del público filarmónico acude a los conciertos para verse y oírse, hay otra que cada vez más estima el arte de la música como un ejercicio espiritual de suprema altura, y entiende qué es lo que el maestro Chávez quiere al invitarle para que complete su información.

El maestro Chávez es un hombre de ideas tenaces, o a lo menos parece demostrarlo así con sus hechos. Es de suponer que conoce mejor que nadie las defi-

echar una plática lo tolerase) fue escrita por el joven Mozart para los excelentes artistas de la orquesta residencial de Mannheim.

Estas orquestas principescas o señoriales de las pequeñas cortes alemanas del siglo XVIII estaban integradas por pocos músicos, pero todos ellos habían sido escogidos con el mayor cuidado, y eran artistas de gran fama y de la mayor virtuosidad los que figuraban en sus pupitres. En el siglo XX el caso es muy distinto. Pero no por serlo habrá que renunciar a que se escuchen obras primorosas como la Sinfonía Concertante de Mozart. Si los señores Francisco Contreras y Miguel Bautista fuesen Milstein, o como se llame el Milstein de la viola, andarían por esos mundos ganando miles de pesos por concierto, lo que probablemente no les ocurre ahora. Pero son artistas nacionales, que merecen destacarse de su labor diaria y que son acreedores, en efecto, a la distinción que el maestro Chávez les hizo al ponerlos en el primer rango orquestal, frente a frente del público. Y no hay mejor prueba de que el criterio de Chávez es el bueno, por cuanto pudimos apreciar cuánto ganaron ambos artistas, y con ellos la ejecución de la sinfonía, en el concierto del domingo respecto del viernes. El "trac" o cortedad con que ambos artistas se presentaron se había disipado en la segunda récita; su sonido subió de volumen y ganó en calidad; ambos cantaron con mayor jugosidad y soltura, y la orquesta entera, en esta obra como en la de Geminiani, ganó también ductilidad, blandura de sonido, afinación más precisa y unidad más exacta.

Del resto del programa podría decirse otro tanto. *La alborada del gracioso* alcanzó una interpretación que sinceramente puede calificarse de admirable. Todos estábamos en mejores condiciones: los músicos, frescos, sin cansancio, en esta mañana del domingo; los oyentes, bien dispuestos para entregarnos a la belleza de la

música por ella misma, no porque nos traiga descanso bien ganado a nuestras tareas diurnas, ni porque sea la contribución elegante que tenemos que pagar a la categoría social a la que por clasificación pertenecemos, que es la elegante e intelectual por añadidura. Por eso, como se decía antaño de los *dilettanti* de ópera, los mejores son los del gallinero. Fino vocablo, en verdad, que tiempos mejor educados sustituyeron por el de "parafso". Pues, ni gallinas ni arcángeles, basta escuchar de pasada el tono de las conversaciones en cada descanso para comprobar que hoy como ayer los de abajo van



Mozart por Bramhall Jr.

(salvo las excepciones honrosas que confirman la regla) para ver; los de arriba, para oír. Diferencia hecha *grosso modo* que podría extenderse al público del domingo, más ingenuo pero más cordial, que el de los viernes, más sofisticado y lleno de apriorismos que considera —*honnei soit qui mal y ponse*— como valiosos botones con que muestra su sabiduría y su competencia.

Por eso... ¡qué gusto escuchar de nuevo esa página inmortal que es *La siesta del fauno* o los bocetos sinfónicos que Debussy tituló *El mar*! ¡Qué gusto escucharlos junto a este público sin sofismas y sin prejuicios! Y, tocados igual o mejor que el viernes precedente, ¡qué gusto volverlos a escuchar!

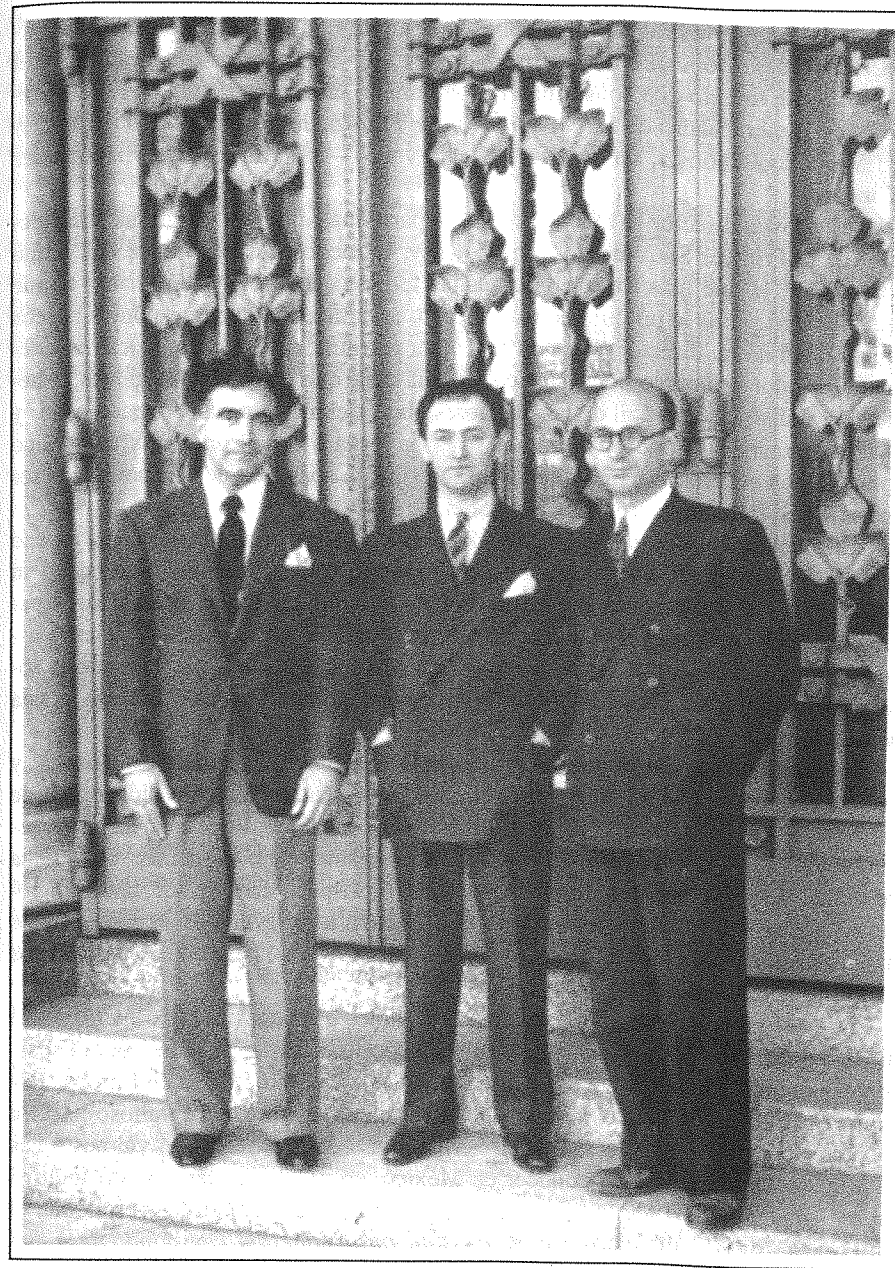
*El mar* de Debussy en manos de Carlos Chávez —y he de confesar que otros críticos se me han anticipado en advertirlo— posee una virilidad, un arrastre, una pasión y una amplia profundidad de respiración que, por impresionantes que resulten, hallan su mayor mérito en el hecho de no salirse, en forma alguna, del contenido de la partitura. No se trata de una “versión” de Carlos Chávez. El milagro consiste en que el Maestro mexicano logra infundir vida nueva, vigorosa y propia, al texto del autor —un texto que en otras versiones raras veces libra el respeto de la arqueología o de la simple exhumación.



## EL TERCER CONCIERTO

POR JORGE SANTANA

El tercer concierto de la temporada de la Sinfónica se ceñía a un programa lleno de “presentaciones”. Por primera vez en México iba a escucharse la Primera Sinfonía de Tchaikowsky. Por primera, también, iba a conocerse a un Carpenter contra el que los conservadores irían prevenidos, a causa de que en sus primeras actuaciones la OSM los había desconcertado con la presentación de sus disonantes *Rascacielos*. Y, por último, se estrenaría no sólo en México, sino —como con cierta hiperbólica jactancia lo hacían notar los programas— en el mundo, el Concierto en La Mayor para violín y orquesta, de Rodolfo Halffter.



Carlos Chávez, Samuel Dushkin y Rodolfo Halffter, a la entrada de Bellas Artes, México, 1942.

A todas estas primeras presentaciones habrían de sumarse otras dos: la de Eduardo Hernández Moncada, como director y la del violinista ruso-yanqui Samuel Duskhin. De todo lo que constituía el programa, lo único que no era pues un estreno es el Primer Cuadro de *La condenación de Fausto*, de Berlioz, con el tenor Carlos Mejía como solista, un coro de ochenta voces —y la dirección de Hernández Moncada.

A este joven director le tocó en suerte la parte más dura del programa. La elección de la Primera Sinfonía de Tchaikowsky, la menos gustada nunca del genial compositor; la que más trabajo y angustias le costó concebir y terminar y la que mayores amarguras le produjo con su fracaso, es también la que más pone a prueba la habilidad de un director para convertir una partitura cuyo valor musical es inferior a su valor educativo por histórico, en una obra que auditorios exigentes, y hechos ya al disfrute más ágil de las posteriores obras del maestro ruso, puedan sentir y gustar. Hernández Moncada salió airoso de la larga y difícil prueba, y el público aplaudió con entusiasmo, más que la obra misma, la aparición de un nuevo director sinfónico en Eduardo Hernández Moncada.

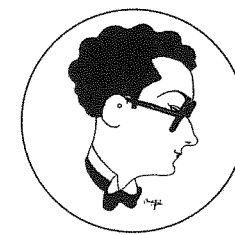
La *Condenación de Fausto* le ofreció a Hernández Moncada campo más ameno en qué mover y demostrar su dominio de orquesta, solista y coros. El que debe su depuración y su hegemonía al Maestro Sandi cumplió acertadamente su participación modesta en la obra de Berlioz bajo la conducción de Moncada, y quienes escucharon por radio el concierto, debieron al micrófono de que estuvo dotado el solista Mejía, una mejor apreciación de su voz, que quienes le escucharon en la sala de conciertos.

La segunda parte del programa estuvo bajo la dirección del maestro Chávez, y en este programa, que a quienes no percibieran su sentido un tanto didáctico o de "muestreo" puede haberles parecido un poco heterogéneo, el primer turno le correspondió a las *Aventuras de un carrito* del norteamericano Carpenter. Obra llena de dulce, viva y fresca ternura, de expresiones insospechadas, de sordinas deliciosas en que se vela un grato humorismo, convenció a los prevenidos en contra de los habitualmente estridentes músicos norteamericanos, y ganó para ellos y para Carlos Chávez sinceros aplausos.

Entre los numerosos valores artísticos españoles a quienes México ha brindado asilo, se encuentra desde hace algunos años Rodolfo Halffter. Si su hermano Ernesto goza de más sólida reputación como compositor y como músico en Europa, Rodolfo Halffter parece haber sentido que la distancia es un acicate valioso para su inspiración y para la emulación de su hermano. La obra estrenada el viernes no es la primera suya que se da a conocer en México, en donde la propia OSM incluyó en su temporada de 1940 su obra de juventud Suite para orquesta, y en donde el grupo Sokolov de baile danzó *La madrugada del panadero* y *Don Lindo de Alme-*

*ría*. Es, sin embargo, su obra más depurada, seria y de gran aliento. Su constante autocrítica, que lo retrae del borde peligroso del españolismo anecdótico, conserva de las características nacionales deliberadas de su inspiración únicamente aquello que le parece digno de un tratamiento musical severo y brillante, que al entregar al violín —y al violín maestro de Samuel Duskhin— los temas de su diálogo, compone una obra sinfónica de buena y moderna estructura.

Fue pues un buen concierto, no obstante la diversidad un tanto incongruente de las dos demarcadas partes que lo compusieron. Y un concierto que, como los anteriores, y como los siguientes, abrió el Himno Nacional. Si, como se dice, a partir del próximo Carlos Chávez pedirá al auditorio que lo cante, tendrá sin duda que disminuir hasta las posibilidades respiratorias de su público la velocidad —auténtica, por lo demás— de esa hermosa marcha guerrera.



## EL AÑO MUSICAL

POR JORGE SANTANA

1941 fue un año pródigo en valiosos acontecimientos musicales en México. Vale la pena reseñarlo desde el doble punto de vista de un público que ya se advierte habituado a incluir en su presupuesto de alimentación el pan del espíritu, y de las empresas a cuyos esfuerzos se debe esta paulatina y difícil educación del público mexicano que ha venido imponiéndole por reacción saludable la obligación constante y creciente de superar la calidad de los espectáculos artísticos y de las audiciones musicales que ofrecen a ese público.

Dos principales son estas agencias de cultura musical: la Orquesta Sinfónica de México y la Sociedad Musical Daniel. La primera nació hace 14 años, bajo el impulso juvenil y tenaz de Carlos Chávez, maestro que pertenece tanto a la Orquesta Sinfónica de México como ella es parte suya. La segunda, fundada y dirigida por don Ernesto de Quesada hace más de 30 años, inició en México sus actividades en 1933 con la presentación de José Iturbi en 28 conciertos y recitales que le ofrecieron al temperamental pianista español la oportunidad de hacer sus primeras armas

como director de orquesta ante un público que llevaba ya seis años de interesarse en los conciertos sinfónicos, gracias a la Orquesta Sinfónica de México.

La décimocuarta temporada de la OSM, correspondiente a 1941, incluyó en sus programas a 37 compositores de diferentes nacionalidades, con 54 obras en total, 19 de las cuales eran estrenos en México. Entre estos figuraron obras modernas tan importantes como la Sinfonía en Do y la *Pulcinella* de Stravinsky y el Divertimento de Bela Bartók y dos obras de Ravel: *La Toma de Couperin*<sup>1</sup> y el Concierto para la mano izquierda que tan brillantemente ejecutó el pianista francés Roberto Casadesus. Entre los estrenos también figuraron obras antiguas y al lado de los clásicos se ofrecieron las primeras audiciones en México de una Sinfonía de Vivaldi, un Concierto de Geminiani, *El pastor fiel* de Haendel y la *Sinfonía Linz* de Mozart, así como el *Orfeo* de Gluck, en que lucieron las voces de Fanny Anitúa y de Irma González.

La temporada de 1941 vio ocurrir, durante su inauguración, el hecho inusitado, insólito o histórico de que el Presidente de la República diera con sus asistencias una alta significación a la labor de cultura de la Orquesta Sinfónica de México, y marcara con sus palabras una ruta y una interpretación constructivas y continentales a sus meritorias labores. Respondiendo a este anhelo, la OSM presentó 14 obras de compositores del Nuevo Mundo durante su temporada de 1941: del argentino Juan José Castro, del norteamericano Copland y del canadiense Mc. Phee, además de todo un programa de música mexicana de los siglos XVI y XVIII y de autores contemporáneos.

Dos, muy ilustres, fueron los directores-huéspedes de esta temporada: Igor Stravinsky, con un programa íntegro de sus obras, y el pintoresco inglés Sir Thomas Beecham. También contrató la OSM al pianista francés Roberto Casadesus y al violinista húngaro José Szigeti, a quienes con gran tino la Sociedad Musical Daniel proporcionó la oportunidad, como adelante se refiere, de ofrecer recitales.

Concluido su programa con dos conciertos populares fuera de abono, la Sinfónica trató de llevar a cabo dos conciertos en Guadalajara, que frustraron después de haberle ocasionado fuertes erogaciones, pequeñas rivalidades entre las federaciones teatrales de México y aquella ciudad, y tuvo que reducir su deseo de extender el radio de su acción cultural a todo el país, a la brillante ejecución de un concierto patrocinado en Puebla por su Gobernador.

Es evidente que la conclusión y la apertura del Palacio de Bellas Artes ha contribuido mucho a cristalizar la posibilidad de que el público de México disfrute de buenos espectáculos. En este caso, si la función no ha creado al órgano, sí se ha encargado el órgano de acrecentar su buena función. La Sociedad Musical Daniel fijó en México la residencia de actividades que desarrolla en la América del Sur, a partir de la inauguración del Palacio de Bellas Artes, y el primer concierto formal que se celebró

<sup>1</sup> Se refiere a *La tumba de Couperin*. (Nota de la redacción de Pauta).



Stravinsky por Bramhall Jr.

en ese teatro estuvo a cargo del violinista Jascha Heifetz, a quien siguieron los cuartetos de Beethoven por el Cuarteto de Londres, el pianista Claudio Arrau y la inolvidable Antonia Mercé "Argentina". El año de 1941 fue, sin duda, uno de los más activos para la Sociedad Musical Daniel en su laudable empeño de presentar al público mexicano los mejores valores artísticos extranjeros, y bastará ofrecer la lista cronológica de sus presentaciones para apreciar la calidad y la magnitud del fecundo esfuerzo de la Sociedad Musical Daniel en el terreno musical: entre enero y febrero, Arturo Rubinstein ofreció diez inolvidables recitales. En marzo el Ballet Ruso dio quince funciones que fueron otros tantos llenos; en abril, Grace Moore dio tres conciertos que es preferible olvidar; en abril-mayo-agosto el Cuarteto Lener sostuvo una brillante temporada de veintidós conciertos que contribuyeron enormemente a la apreciación del cuarteto; en mayo-junio dio la Argentinita doce funciones; en junio Nathan Milstein ofreció seis imponderables, inolvidables conciertos; en agosto uno el quinteto de instrumentos de viento de la Liga de Compositores de Nueva York; en septiembre Casadesus y Szigeti, contratados como arriba se refiere por la Orquesta Sinfónica de México, dieron respectivamente dos y cuatro conciertos; Alejandro Brailowsky dio siete conciertos en octubre, refrendando brillantemente sus éxitos anteriores en México, y entre octubre y noviembre ofreció el Ballet-Theatre dieciocho funciones. La culminación del año fue sin duda la presentación del genial violinista Yehudi Menuhin en sus cuatro conciertos de diciembre. Como es sabido, el Ballet Ruso cuya presentación iba a servir de enlace entre 1941 y 1942, ha tropezado con dificultades migratorias para hacer su debut en la fecha anunciada.

No sería completo este panorama de las actividades musicales en México durante 1941, si omitiéramos la mención siquiera de la breve temporada de la Ópera de México, que patrocinaron los desvelos de la culta Ana Guido de Icaza. A las cuatro obras programadas —*La novia vendida*, la *Walkyria*, *Carmen*, *Salomé*— se añadió con buen juicio la reposición de *La flauta mágica*, y la breve temporada dio ocasión para cotejar a los nuevos valores operísticos mexicanos —Irma González en primer lugar— con las estrellas importadas para el difícil elenco.



## BALANCE MUSICAL DEL AÑO

POR JOAQUÍN MUÑOZ

La “Rosa de los Vientos” que un distinguido musicógrafo<sup>2</sup> hace presidir las corrientes musicales, sopló en México, durante el año pasado, desde cuatro rumbos: la Orquesta Sinfónica de México, la Ópera de México, la Sociedad Musical Daniel y la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Con fuerza, aclarémoslo, profesional en mayor o menor grado, ya que en un balance amplio habría que mencionar también esfuerzos meritorios como el que el maestro Carlos del Castillo desarrolla en pro de la música desde su Academia Juan Sebastián Bach, cuyos alumnos ofrecen sus primicias desde el radio.

La OSM llegó en 1941 a su décimocuarta temporada, que hizo consistir en veinticuatro conciertos de abono —los viernes por la noche y los domingos por la mañana—, con una pausa en la dirección de su titular, durante la cual, y mientras él volaba a dirigir cuatro conciertos con la Orquesta Sinfónica de Chicago en el Festival de Ravinia, tomaban su puesto en la temporada de México Igor Stravinsky para dirigir un concierto de sus propias obras, y Sir Thomas Beecham —el inquieto, dinámico patriarca de la ópera en Londres, a cuyo cargo estuvo revelar al público mexicano las bellezas de *El pastor fiel* de Haendel.

El heroico empeño que la OSM ha puesto por llevar al disfrute de las mayorías impecunias el arte sublime de la música, la indujo este año a prolongar su temporada con dos conciertos populares de la misma calidad que los de abono, pero al módico precio de veinticinco centavos la luneta. Concluidos éstos, intentó extender al resto del país —viejo y plausible propósito de la OSM— el beneficio de sus audiciones. Nimias riñas intergremiales frustraron en Guadalajara ese plan, que Puebla aprovechó en un concierto que resultó brillantísimo.

El balance de la OSM durante su temporada de 1941 arroja estos alentadores totales: 54 obras distintas ejecutadas, de las cuales 19 fueron estrenos, y algunos de

<sup>2</sup> Se refiere a Adolfo Salazar. (Nota de la redacción de *Pauta*).

tan subido valor como la 3a. Sinfonía de Vivaldi y la última obra de Stravinsky, su purísima Sinfonía en Do; la presentación de diversos solistas: desde luego, de Carlos Rivero, elegido en concurso e intérprete brillante del Concerto en Mi menor de Chopin; de Salvador Ochoa, que alcanzó enorme éxito en el *Capriccio* para piano y orquesta de Stravinsky, bajo la dirección de su autor; de Fanny Anitúa e Irma González en el *Orfeo* de Gluck, de Carlos Pellicer, que recitó *Pedro y el lobo* mucho mejor en la OSM que para el Ballet; de Roberto Casadesus y de Joseph Szigeti. Cabe a la OSM la merecida satisfacción de que en su temporada décimocuarta, el Gobierno le haya hecho la distinción y la justicia de reconocer su importante labor cultural, al inaugurar su temporada con la asistencia del Presidente de la República, que dijo en la ocasión muy sensatas y alentadoras palabras.

Fuera del campo de los conciertos (que, entre paréntesis, fueron todos ellos transmitidos por radio para beneficio de los habitantes del país que no pueden presenciarlos), la OSM realizó una labor educativa consistente en un curso gratuito de Historia de la Música, impartido por Adolfo Salazar en la forma de 10 conferencias muy concurridas, cuyo texto fue impreso después por la OSM; y en el patrocinio de cuatro conferencias sobre temas conexos con la Música, a cargo respectivamente de Alfonso Reyes, de Carleton Sprague Smith —Jefe de la División de Música de la Biblioteca de Nueva York— y de Manuel Toussaint.

Los países hermanos de Sud América no parecen reducirse a acoger con calor y simpatía a los llamados representantes vernáculos de nuestras —por decirlo así— canciones populares. En el año que acaba de pasar, dos verdaderos representantes de nuestra cultura musical visitaron esos países a su especial invitación: los maestros Manuel M. Ponce y Carlos Chávez. De los éxitos obtenidos por ambos en esta gira, bástenos repetir lo que dicen los diarios de allá: “Consideramos —escribe *La Crónica* de Lima— la versión que nos ofreció anoche Chávez (de la Séptima de Beethoven), una de las mejores que hemos escuchado. Todo el vigor y reciedumbre de su extraordinaria personalidad lo transmitió Chávez a esta interpretación que provocó en la sala una fervorosa reacción que se tradujo en delirante ovación, debiendo salir el maestro repetidas veces a escena para agradecer los aplausos”.

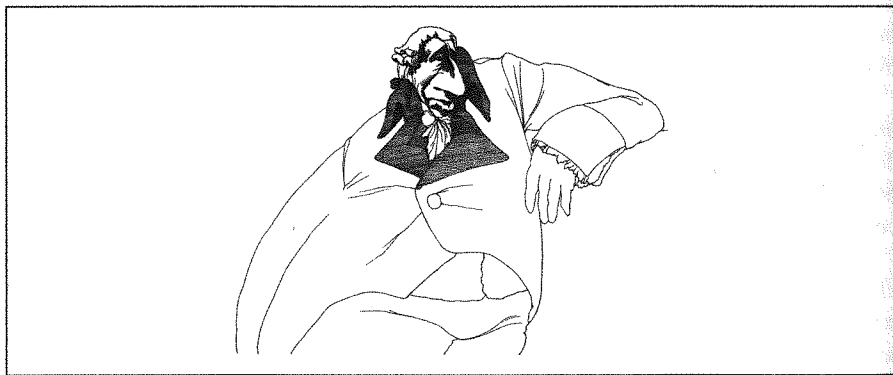
*La Prensa* de Buenos Aires, por su parte, se expresa así: “Manuel M. Ponce es una de las figuras descolantes de la música indoamericana. En sus obras, contenido musical y ciencia se equilibran armoniosamente; la técnica está rígidamente supeditada a las exigencias emocionales con un saber y una personalidad sobria, sincera y noble”.

En el terreno sinfónico, cabe mencionar con elogio la labor de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, institución semiprofesional, que ofrece conciertos gratuitos bajo la dirección alterna de los maestros José F. Vázquez y José Rocabruna. Durante el año que acaba de pasar, esta orquesta ofreció seis conciertos en la primavera y

seis en el otoño, con un total de treinta y nueve obras de las cuales seis fueron estrenos; entre éstos, la Sinfonía Concertante para violín, violoncello, oboe y fagot, de Haydn; *Las cuatro estaciones* (orquesta de cuerda) de Vivaldi-Molinari; *El valle de las flores*, de Smetana; la Suite para instrumentos de arco de José F. Vázquez, y un poema sinfónico de María Teresa Prieto. Dos programas íntegros dedicó, además, la Sinfónica de la Universidad a Mozart, para celebrar así el 150 aniversario de su muerte. Sus solistas son el maestro Gómezanda, Carlos del Castillo, María Luisa Escobar de Rocabruna, Esperanza Cruz, Ezequiel Sierra, Arturo Romero y Domingo González.

La Ópera de México, impulsada por la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, dedicó sus esfuerzos a contrarrestar el influjo decadente de la ópera italiana, y a inducir al público al conocimiento y al disfrute de la olvidada ópera alemana. La medida en que logró su objeto puede estimarse al observar que la que mejores entradas y mayor éxito alcanzó, fue *Carmen*. Pero la difícil ópera wagneriana dio ocasión para que se descubriera la voz excelente de Enriqueta Legorreta, y para que acabara de alcanzar consagración la de la joven y bella Irma González.

De la labor de la Sociedad Musical Daniel, meritoria por todos conceptos, habló no ha mucho, extensamente, nuestro distinguido colaborador Eduardo Pallares. Bástenos pues, en el presente, esquemático balance de la música en México durante 1941, reproducir con elogio el itinerario de sus actividades, que suma 104 presentaciones, funciones y conciertos, con espectáculos artísticos de tan diverso y rico orden como el Ballet Theater, el Ballet Russe, diez recitales de Rubinstein, veintidós del Cuarteto Lener —que permanece entre nosotros, y ofrece dominicalmente conciertos privados a un grupo selecto de melómanos—, Nathan Milstein, Alejandro Brailowsky y Yehudi Menuhin.



Haydn por Bramhall Jr.

## MUROS (FORMAS) VERDES: UNA APORTACIÓN FORMAL EN LA OBRA DE JOSÉ PABLO MONCAYO<sup>1</sup>



Al revisar de modo general el repertorio para piano que los compositores mexicanos crearon entre 1930 y 1958 es posible identificar algunos elementos comunes que caracterizan dicha producción. Esta lista de aspectos compartidos incluye el uso del pandiatonicismo, una búsqueda abierta de economía de medios en la expresión musical, el cambio constante de armaduras de tiempo y un marcado uso de la repetición como herramienta de construcción musical. Desde algunos trabajos de Manuel M. Ponce (1882-1948) (*Quatre pièces pour piano*, 1929) y José Rolón (1876-1945) (*Tres danzas jaliscienses*, 1928; *Dos estudios para piano*, ca. 1932), uno o más de estos elementos fueron utilizados cada vez que el compositor quiso dar a la obra en cuestión un carácter mexicano o moderno, sin importar las distintas posiciones estéticas en las que los compositores fundamentaron el uso de las herramientas anteriores. Por ejemplo, el uso del pandiatonicismo mezclado con un constante cambio de tiempos aparece en trabajos tales como *Siete piezas para piano* (1952) de Blas Galindo (1910-1993), los *10 Preludios para piano* (1947) de Carlos Chávez (1899-1978), o las *Tres piezas para piano* (1948) de José Pablo Moncayo (1912-1958). De manera similar, el uso de la repetición combinado con una búsqueda definitiva de economía en la expresión musical aparece en *Carteles* de Miguel Bernal Jiménez (1910-1956), en el breve *Allegro* para piano (1938) de Silvestre Revueltas (1899-1940), y en los mencionados *Preludios* de Chávez por citar algunas obras de todos conocidas. Por supuesto, también se encontrarán ejemplos de lo anterior fuera del repertorio para piano en la Segunda Sinfonía —*India*— de Chávez (1935) o en los *Dibujos sobre un puerto* (1936) de Rolón, entre muchos otros.

De los elementos anteriores, el uso de la repetición es quizás el más importante.

A Clarita  
**MUROS VERDES**

J. Pablo Moncayo

Andante  $\text{♩} = 84$

Piano

The image shows the first page of the musical score for 'Muros Verdes' by J. Pablo Moncayo. It is for piano and is in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 84 beats per minute. The score consists of five systems of music. A large, dark silhouette of the composer, J. Pablo Moncayo, is superimposed over the lower half of the page, appearing to be conducting or gesturing towards the music. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano).

Silueta de Moncayo por Joaquín Bauche y primera página de *Muros verdes* (reproducida con la autorización de Ediciones Mexicanas de Música, A. C.)

Alguna forma de ostinato, o la repetición constante de una célula motívica como medio para el desarrollo de un tema, aparece una y otra vez en la música de todos los compositores nacionalistas mexicanos. Es posible afirmar que la necesidad de recobrar la música pre-hispánica —tendencia de orígenes post-revolucionarios—, y la influencia de Igor Stravinsky (1882-1971) y otros creadores contemporáneos hicieron de este elemento un concepto clave en la evolución de la música de México. *Sensemayá* (1938) de Revueltas, la *Sinfonía India* de Chávez, el Concierto para piano y orquesta (1929-34) de Rolón, el *Huapango* (1941) de Moncayo y muchas otras obras que hoy consideramos cruciales dentro del nacionalismo mexicano utilizan la repetición como recurso fundamental de su desarrollo musical.

Con todos estos antecedentes no sorprende el hecho de que Carlos Chávez haya dedicado una de sus conferencias Charles Eliot Norton —dictadas en la Universidad de Harvard entre 1958 y 1959— a este tema. Curiosamente, Chávez definió en aquel entonces al uso de la repetición como una técnica obsoleta. También declaró que nadie podría mejorar el modelo creado por Beethoven en sus sinfonías opus 67 y opus 68 en cuanto al uso de la repetición se refiere, y por lo tanto propuso —no sólo en su conferencia, sino también en su *Invencción* (1958) para piano y más adelante en *Soli II* (1961)— el abandono de este elemento compositivo en favor de la búsqueda “de nuevas direcciones”. De este modo, el año de 1958 se considera generalmente el fin del periodo nacionalista tanto por este llamado estético de Chávez como por la muerte de Moncayo, que también ocurrió en aquel año.

Vale la pena detenerse en ciertas partes de la conferencia de Chávez, ya que ilustran claramente su novedosa y controvertida posición, además de que ciertas de las ideas ahí expresadas se relacionan con los conceptos estructurales utilizados por Moncayo para la composición de *Muros Verdes*. Al hablar de Beethoven, Chávez dice:

En todo caso, no podemos evitar inclinarnos a creer que debemos más al genio del hombre que a los procedimientos que históricamente se vio obligado a seguir...

Y por supuesto, una vez convencido de este hecho no voy a negar las posibilidades infinitas que todavía encierra la repetición...

La idea de repetición y variación puede ser substituida por la noción de un constante renacer, de verdadera derivación: una corriente que nunca regresa a su fuente, una corriente en eterno curso, como una espiral, siempre ligada y continuando su fuente original, pero siempre en busca de nuevos e ilimitados espacios.

Una espiral fuera acaso la contestación: una idea que evoluciona en formas perpetuamente renovadas sin repetirse nunca a sí misma.<sup>2</sup>

Treinta años después de la postulación de estas ideas, la evolución de la música pa-

rece contradecir las ideas de Chávez. La importante contribución de compositores como Philip Glass (1937) y Steve Reich (1936) —por nombrar a los más obvios— parece indicar que la música no se puede separar de la repetición. Irónicamente, esto es justo lo que Leonard Bernstein sostuvo en 1973 cuando llegó su turno para dictar la misma cátedra Charles Eliot Norton de poesía en Harvard:

La *idea* de la repetición es inherente a la música, aun cuando la repetición en sí no esté presente en absoluto. En otras palabras, el principio repetitivo se localiza en la fuente misma del arte musical (y de la poesía).<sup>3</sup>

No deja de ser curioso que dos destacados compositores hayan expresado puntos de vista diversos en ocasión de un mismo evento académico. En realidad se trata —en ambos casos— del punto de vista personal en relación con uno de los problemas estéticos musicales más discutidos. Parecería que al “¿repetir o no repetir?” de Chávez, Bernstein contesta de manera astuta catorce años después: la *idea* de la repetición es inevitable.

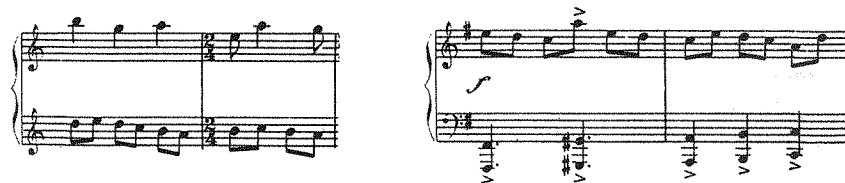
Además de las numerosas discusiones estéticas en torno al tema,<sup>4</sup> es importante conocer de cerca algunas de las propuestas que los compositores han hecho al respecto. Y en este ámbito es posible inferir ciertos aspectos de la estética de Moncayo que son —a mi parecer— el resultado de su imaginación formal más que de cualquier tipo de reflexión estética premeditada.

Ajustándose perfectamente al repertorio descrito anteriormente, Moncayo llega con *Muros Verdes* (1951) a un punto de su evolución como compositor que se caracteriza por una búsqueda de ambientes novedosos y exentos de cualquier programa extramusical. Después de *Muros Verdes* habrán de venir *Cumbres* (1953) y posteriormente *Bosques* (1954), formando una especie de tríptico naturalista donde el estilo de Moncayo se aprecia de manera particularmente nítida.<sup>5</sup> Parecería que por aquellos años (1951-1954) Moncayo utilizó como herramientas de composición una serie de esencias sonoras, resultado del destilamiento de diversas experiencias y corrientes —nacionalismo, impresionismo— que han permeado su obra anterior.

La partitura de *Muros Verdes* revela un proceso de experimentación formal donde Moncayo hace suya la posición de Chávez manifestada en aquella alocución *quasi* mítica a formas legendarias (“una espiral fuera acaso la contestación”). Lo anterior, aunado a una aproximación novedosa al uso de la repetición de motivos rítmicos, da como resultado uno de los trabajos más extensos del repertorio mexicano para piano hasta aquel entonces. Ya Julián Orbón ha explicado con su concepto de “esencia creativa”<sup>6</sup> la problemática de las grandes formas en la música hispanoamericana y mucho de lo que dice al respecto y en relación con las sinfonías de Chávez podría aplicarse a Moncayo.

*Muros Verdes* consta de cuatro partes ejecutadas sin interrupción: *Andante*, *Poco piú*, *Lento* y *Allegro*. La primera se caracteriza por el uso de un motivo a base de terceras desarrollado por 33 compases. En el *Poco piú* continúa el uso de las terceras presentadas en la parte anterior, sometiendo a éstas a un proceso de variación rítmica que resulta en un cambio constante de tiempos (2/4, 5/8 y 3/4), característico de la escritura de Moncayo.<sup>7</sup> La tercera parte (compases 78-97) es un coral ornamentado que se extiende por veinte compases. Sigue a esta sección un puente (compases 98 a 103) que desemboca en la parte más grande y compleja de la obra y sobre la cual se ocupa en particular este trabajo.

En el *Allegro* (compases 104-310), Moncayo continúa utilizando la variación rítmica y los tenues cambios armónicos de las secciones anteriores. Pero el contraste de *tempo* y estructura hace de la armonía un elemento relativamente secundario, ya que lo auditivamente preponderante es la sucesión continua de una serie de construcciones motivicas donde el ritmo —y en segundo término los cambios dinámicos— son los puntos de referencia que dan cohesión a la obra. Es precisamente aquí, en el uso de estos motivos, donde Moncayo anticipa la espiral de la que Chávez habla, aun cuando el elemento repetitivo no es relegado sino por el contrario, está siempre presente. Dichos motivos pueden identificarse siguiendo el diagrama no. 1. Ahí, se han colocado los seis motivos básicos del *Allegro* tal y como aparecen por vez primera. Aparte se han extraído tres motivos (señalados con la letra “p”) que actúan como puentes entre la aparición de un motivo y otro. Además de resaltar su origen dentro del motivo “A”, debe señalarse la correspondencia que existe entre el primero de estos motivos (p1) y el motivo “D”, el cual —a diferencia de “p1”— se distingue por su carácter abiertamente melódico, resultado de la evocación de las terceras del tema inicial de la obra. El hecho de que el motivo “D” tenga una relación tan estrecha con “A” explica la ausencia de éste último en el compás 258, donde Moncayo pasa directamente de “D” a “E”. Finalmente, es necesario destacar que la subsecuente aparición de un mismo motivo no es necesariamente literal y cada uno de estos motivos reviste diversas variaciones al aparecer de nueva cuenta. El motivo “A”, por ejemplo, adopta —entre otras— las siguientes formas (en los compases 116-117 y 231-232, respectivamente):



Motivo A  
(104)

Puente 2  
(151)

Puente 3  
(239)

Puente 1  
(132)

Motivo D  
(248)

Motivo B  
(114)

Motivo E  
(258)

Motivo C  
(154)

Motivo F  
(293)

Diagrama 1. *Muros Verdes*,  
motivos principales

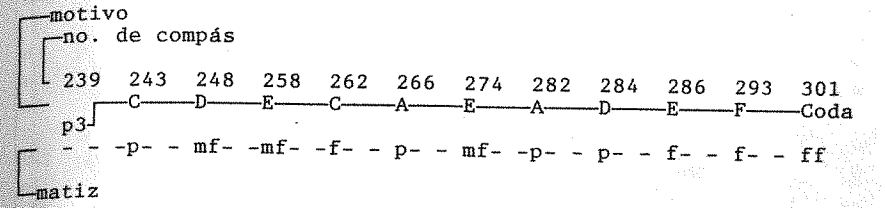
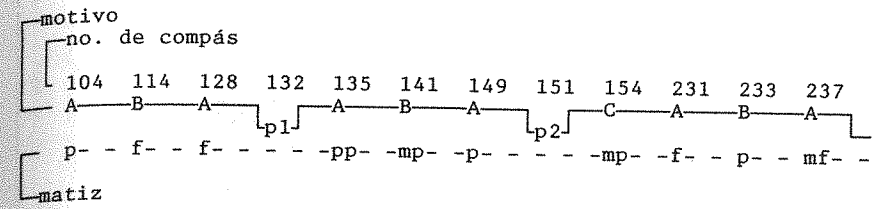
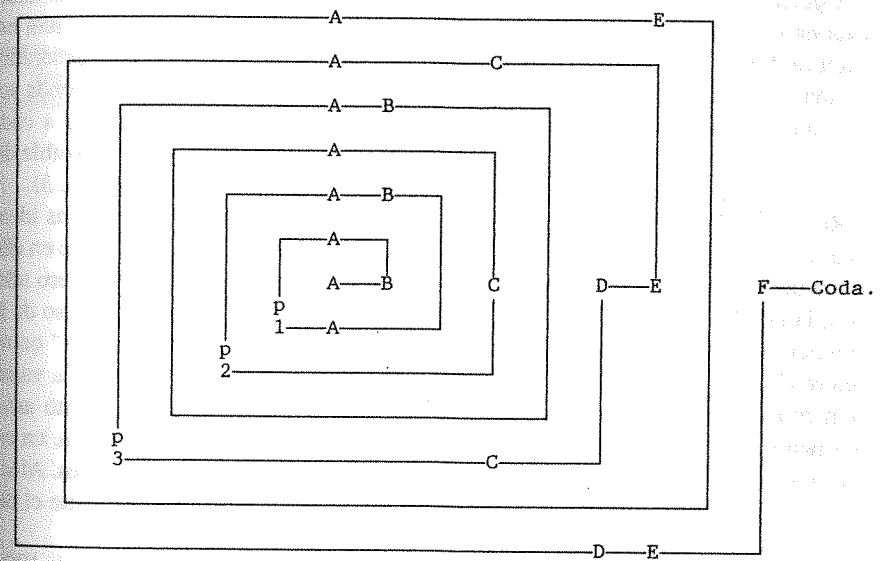
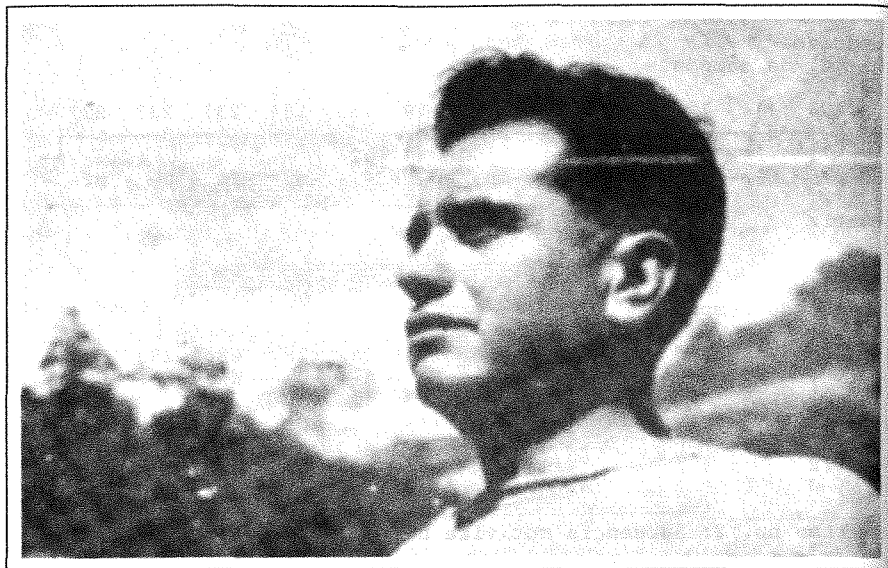


Diagrama no. 2: Secuencia motívica de *Muros Verdes* (compases 104-301)





Moncayo, 1956

Siguiendo el ordenamiento de estos motivos, la estructura del *Allegro* es la indicada en el diagrama no. 2. Como puede observarse, esta secuencia revela una estructura donde el motivo "A" es utilizado por Moncayo como el centro generador de una verdadera espiral musical, como un punto central de donde se emprende sucesivamente la presentación de los demás motivos. De hecho, asignando a cada motivo su lugar dentro de una línea horizontal (proyección temporal), es posible dibujar el esquema anterior siguiendo la línea de una espiral (ver diagrama no. 3).

Resulta extraordinario observar cómo *Muros Verdes* es una síntesis de las ideas estéticas desarrolladas por los compositores nacionalistas mexicanos, ya que en ella se encuentran todos los elementos señalados al principio de este trabajo. Pero además, la estructura de la obra parece señalar que más allá de abandonar el uso de la repetición para emprender la búsqueda de "nuevos e ilimitados espacios" como quiere Chávez, existe una tercera opción en la cual la repetición, unida a la variación rítmica, tiene un éxito inusitado al producir el espacio sonoro descrito anteriormente: un espacio donde los diferentes motivos rítmicos dictan la forma, un espacio que es —al mismo tiempo— nuevo, ilimitado y lleno de posibilidades. Al señalar este novedoso camino, el genio de Moncayo enriqueció sensiblemente el desarrollo de nuestra música.

San Jerónimo, abril de 1994

## Notas

<sup>1</sup> El presente artículo está basado en un trabajo anterior sobre el mismo tema (Ricardo Miranda: "Muros Verdes and the creation of a new musical space", *Revista Latino Americana de Música*, vol. 11, no. 2, University of Texas Press (Austin, 1990). Agradezco a la imprenta de la Universidad de Texas en Austin y a Gerard Béhague, director de la revista, su autorización para reelaborar dicho artículo.

<sup>2</sup> Carlos Chávez: *El pensamiento musical*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 70-71.

<sup>3</sup> "...the idea of repetition is inherent in music even when the repetition itself is not there at all. In other words, the repetitive principle is at the very source of musical art (and poetry)". Leonard Bernstein: *The Unanswered Question*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, p. 162.

<sup>4</sup> Destaca en el panorama anterior el ensayo de Peter Kivy: *The fine art of repetition* (vid. libro del mismo título, Cambridge University Press, 1993). Ahí, el autor lleva al concepto de lo inevitable de la repetición en la música a lo que parecería ser sus últimas consecuencias. Para Kivy, existen básicamente tres modelos musicales que él llama "literario", "orgánico" y "papel tapiz" (un modelo donde, al igual que en las artes decorativas, la repetición constante de patrones es *sine qua non*). Después de argumentar los problemas que los dos primeros modelos enfrentan al justificar la repetición en la música, Kivy concluye: "De tal suerte que la música —lo sostengo— es "únicamente" papel tapiz sonoro, pero es un papel tapiz con características impresionantes. Es papel tapiz multidimensional. Es papel tapiz profundamente expresivo e igualmente conmovedor. Estas características salvan a la música de ser meramente una forma de arte decorativa... Además, si yo llamo al Cuarteto en do sostenido menor de Beethoven "meramente decorativo" y la Alhambra es mi punto de referencia, "decorativo" es difícilmente un adjetivo peyorativo..." (*op. cit.* p. 358).

<sup>5</sup> Resulta muy difícil no relacionar el carácter de estos títulos con los de Claude Debussy, nombres a la vez sugestivos y ambiguos que buscan evitar cualquier referencia extra-musical concreta.

<sup>6</sup> Precisamente, Orbón elabora estas ideas en su disertación sobre las Sinfonías de Chávez, de frente —como en el caso de *Muros Verdes*— a obras de forma y duración inusitadas dentro del repertorio mexicano anterior a 1958.

<sup>7</sup> Vale la pena notar con precisión la alta densidad de cambios rítmicos en *Muros Verdes*: cada 3.38 compases en el *Allegro* o cada 3.44 compases en toda la obra.

JORGE BRASH

TRES POEMAS

APUNTES PARA UN REQUIEM

Que el silencio no sienta  
cómo fluye la savia.  
Que sobre el tronco de la noche prenda  
una yema de acacia.  
Que nada se interponga  
entre una y otra flama.  
Que se vierta en la música  
el balbuceo del agua.  
Que el tacto ni la luz puedan herir  
esta quietud preñada.

VALLÉE D'OVERMAN  
(Recuerdos de Liszt)

Volver al sitio del silencio  
y encontrarse con la luz

Tenue luz o recuerdo  
insumiso del mar

Las rompientes del piano  
atajan luz antigua

Construye su oquedad  
la cresta del aliento

Caricia del vacío  
silueta que sin aire  
cava un lecho en la arena

Melodías que conversan  
entre una y otra mano

La voz resuelve agazaparse  
bajo esa escalinata de marfil  
al pie del mediodía

De pronto  
al volver una página  
la plena convicción de haber fallado:  
lo ya irrecuperable

Ala y viento  
viaje que sólo el ojo  
de la muerte descubre.

## DEL ROMANCERO

Agita la piel desnuda  
un aleteo de miradas:  
guijarro temblón que hiere  
la superficie del agua.

Oscuridad y silencio  
han sido ofrenda del alma,  
en tanto la enhiesta espiga  
de la luz que trina y canta  
—líquen y musgo sencillos  
humedades de hojarasca—  
llega con el aire quieto  
a los umbrales del alba.

De un tiempo a esta parte olvido  
para qué son las ventanas.  
Y pensar que no hace tanto  
apenas si las cerraba.

(Aire de luz de medusa  
para la dulce biznaga  
no cantará al mediodía  
si no es al vuelo del aura.)

## INTRODUCCIÓN A LA VIDA Y MÚSICA DE GEORGE ENESCU



VIOLET VAGRAMIAN-NISHANIAN

Traducción de Mónica Flores Lobato

George Enescu fue un importante compositor, director, violinista virtuoso, pianista soberbio y un gran maestro rumano del siglo veinte. A través de sus diversas composiciones, expresó profundamente los sonidos exóticos y únicos de Rumania y su belleza natural a la cual tanto amó.

Enescu nació en Liveni Virnav, en Moldova del Norte, el 19 de agosto de 1881. Este niño sensible fue primeramente atraído por la música, particularmente por la ejecución del violín, gracias a los violinistas aldeanos que escuchó. Empezó sus primeras lecciones de violín en 1885, a la edad de cuatro años. Al año siguiente escribió su primera composición para violín y piano, titulada *País rumano*. Para que ampliara sus estudios, de niño fue llevado al Conservatorio de Viena, donde permaneció de 1888 a 1894. Aquí lo impresionan especialmente las obras maestras de compositores clásicos románticos, particularmente la música de Brahms, a quien conoció personalmente en la casa de su maestro de violín, Joseph Hellmesberger. El "Mozart rumano", como era conocido, hizo su primera ejecución pública de violín en 1889, recibiendo calurosas críticas. Después, Enescu viajó al Conservatorio de París, donde permaneció de 1895 a 1899; estudió el violín con Marsick y composición con Massenet; Fauré, Ravel y Koechlin fueron sus condiscípulos. En 1897, a la edad de 16 años, completó muchas composiciones: una suite sinfónica, *Poema rumano*, numerado como opus 1 y estrenada en París al año siguiente con éxito por la Orquesta de Edouard Colonne, un renombrado director francés; una Sonata para piano y violín, opus 2; Suite para piano en estilo antiguo, opus 3; y tres melodías para voz y piano, opus 4. Se graduó en el Conservatorio con un primer premio en violín. En 1899, las Ediciones Enoch de París publicaron numerosas composiciones de Enescu, y muchas de sus obras de cámara, escritas para diversos ensambles, fueron ejecutadas en las salas de concierto parisinas. Como violinista,

no sólo interpretó el repertorio completo para violín de los grandes maestros, sino que también estrenó sus propias obras con eminentes músicos de esa época. No era extraño encontrar su nombre en los programas como pianista concertista.

Para Enescu, los siguientes años fueron excepcionalmente productivos, mantuvo llena su agenda de recitales, escribió un vasto número de obras —esta era su ocupación favorita— y además dedicó un tiempo considerable a su actividad de maestro y educador. Su tiempo estaba dividido entre París y Rumania dando conciertos con los grandes artistas del siglo veinte como Casals, Bartók, Richard Strauss, Ravel, Fauré, Menuhin, quien fue su alumno, y otros. Ejecutó y dirigió sus propias obras así como numerosos programas clásicos por toda Europa (hizo 8 giras en Inglaterra), Rusia y los E.U., donde realizó 22 giras de conciertos desde 1911. Enescu interpretó con o fue dirigido por luminarias de aquel tiempo tales como Stravinsky, Stokowsky, Monteux, Mahler, Damrosch, Toscanini, entre otros. Además de lo anterior, Enescu fundó un trío en París, el cual ofreció muchos conciertos; también ejecutó recitales de sonatas a dúo con Pablo Casals y en 1904 creó el Cuarteto Enescu con Casadesus, Fournier y Schneider. Hasta 1946 tocó y dirigió extensamente en Rumania, realizó —por medio de organizaciones musicales fundadas por él— estrenos de las óperas wagnerianas, que admiraba y conocía perfectamente; completó un ciclo de conciertos de las sinfonías de Beethoven y dirigió un festival Beethoven, además de muchos otros programas musicales clásicos y contemporáneos que creó. Durante toda su vida, Enescu recibió muchos honores y premios por su extraordinario talento, de parte de importantes organizaciones musicales, especialmente en Francia, Italia y Rumania. Murió el 3 o 4 de mayo de 1955 en París, su ciudad por adopción. Fue enterrado en el cementerio de Pere Lachaise.

### *La obra de Enescu*

Sus primeras composiciones fueron muy variadas: incluían obras de larga duración, como sinfonías, así como música de cámara. Su *Deceto (Dixtour) para alientos*, opus 14, data de 1906 y está escrito para dos quintetos de aliento clásicos: 2 flautas, oboe, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagots y 2 cornos. Se estrenó ese mismo año en la Sociedad Moderna para Instrumentos de Aliento en París. La importancia del timbre, sus aspectos polifónicos y la importancia de la línea melódica son aspectos estilísticos que abundan en su obra, así como importantes características que también encontramos en las obras maduras de Enescu. Una breve descripción de esta obra, influida por Brahms en el estilo romántico, nos permitirá comprender mejor las obras posteriores de Enescu. El primer movimiento, señalado *Doucement mouvementé*, es el más largo de los tres; está en forma sonata y contiene una larga sección de desarrollo. Inmediatamente después de la exposición del tema principal, sigue

una imitación primero por la flauta primera acompañada por el corno inglés y después por los cornos con los fagots. A través de las diferentes frases ocurre la alteración temática, en aumento y expansión melódica. El solo de corno inglés afirma un expresivo subtema, el cual es acompañado después por pedales ejecutados por varios miembros del ensamble. En la sección de desarrollo se responden los temas en todas las secciones, por separado y juntos, con un fervor intenso. La recapitulación continúa experimentando con entradas de patrones temáticos alterados y con ricas agrupaciones tímbricas, y también incluye un pasaje de corno con sordina.

El segundo movimiento, *Modérément*, inicia con una hermosa melodía nostálgica, a veces modal, tocada en octavas por el oboe y el corno inglés. Se repite con diversos contrapuntos hasta que una nueva idea contrastante, cantada primero por la flauta, entra de pronto en la sección media, señalada como *Vivement*, con un ritmo sincopado y staccato. Esta vigorosa melodía colorida, con características de danza popular, se escucha después en octavas por la flauta y el oboe y más tarde al unísono por el oboe, el corno inglés y el clarinete. El tempo I, junto con la primera idea (A), regresa con nuevos contrasujetos ornamentados y nuevas sonoridades, esta vez con los fagots tocando simultáneamente una versión más hermosa del tema de la sección media, en patrones rítmicos alterados, en casi-disminución, mientras el primer tema está en la línea del oboe. Cerca del final de este movimiento, los cornos con sordina armonizan el tema junto con los clarinetes, la flauta y el oboe, mientras el corno inglés toca una versión melismática del tema danzable (B). Este entramado polifónico de melodías es un fino ejemplo de la maestría contrapuntística de Enescu. El tercer movimiento, *Allegrement-Vif plus vif*, está en forma de rondó-sonata. El tema lírico con el que empieza es tocado por el quinteto de alientos: flauta, oboe, corno inglés, clarinete y fagots, acompañado por los cornos con sordina. Nuevas melodías proveen un contraste con el tema inicial; a lo largo de la obra, diversas combinaciones instrumentales contribuyen a la riqueza expresiva y al color del ensamble, el cual es aún más resaltado por pasajes acentuados de tutti acompañados por indicaciones de "ff". En el *Deceto (Dixtour)*, tonalmente Enescu completa un círculo: de Re Mayor en el primer movimiento va a Re menor en el segundo movimiento y en último movimiento regresa a Re mayor. Además hace grandes contrastes armónicos con el uso de elementos modales dentro de un plano tonal general. Se incluye en las composiciones de Enescu escritas durante los últimos veinticinco años de su vida su ópera en 4 actos titulada *Edipo*, basada en un poema de Edmond Fleg, la cual se estrenó en París en 1936, y fue alabada por sus contemporáneos Honegger y Ravel. Por ese tiempo también había escrito ya muchas obras de cámara importantes, que fueron ejecutadas y aclamadas por la crítica en virtud de sus cualidades innovadoras, como su Tercera Sonata para piano y violín *En estilo folklórico rumano*, opus 25, fechada en 1926. Del total de sus obras destacan su 3a. Suite orquestal, titulada *Suite Villageoise*, opus 27, de 1938; su Quinteto para



George Enescu

piano, opus 29, escrito en 1940, conocido por sus aspectos experimentales; y *Vox Maris*, opus 31, poema sinfónico-vocal, que data de 1951.

En la *Suite Villageoise* es notoria la madurez de su estilo. Fue una obra comisionada por la Orquesta Filarmónica de Nueva York, la cual ofreció el exitoso estreno mundial en 1939 bajo la batuta del compositor. Esta obra de cinco movimientos es una importante composición orquestal de Enescu, particularmente significativa por su individualidad estilística. Es un trabajo programático, casi autobiográfico en contenido, basado en escenas rústicas rumanas. Los elementos nacionalistas se evidencian al principio del primer movimiento, *Rustic Renewal at Springtime*, en el que la renovación subsecuente a un largo invierno se describe a través de un tema lento, ornamentado, con una melodía de carácter improvisatorio de danza folklórica, con implicaciones modales, tocada al unísono por las maderas. La textura orquestal se engrosa rápidamente, en rubato, mientras las flautas desarrollan al unísono esta idea, llevando a una exuberante sección orquestada, que evoca a los post-románticos, resaltada con armonías cromáticas. Los patrones motivicos son afirmados a través de las distintas secciones de la orquesta, en imitación, unísono o en una textura en capas, en variación, pentatónicamente o con pedales. El segundo movimiento retrata vivamente efusivas escenas exteriores a través de melodías caprichosas, dentro de un conjunto de textura instrumental vaporosa. Se titula *Niños jugando al aire libre*: las bromas infantiles son evocadas por ritmos ligeros y percusivos, en rápidos patrones melódicos ascendentes-descendentes, ejecutados por maderas junto con metales, y ricos baños de color provenientes del violín solo, y clusters en los alientos, o trompetas con sordina, flautas y cuerdas enlazadas contrapuntísticamente. Una sección con rubato proporciona el contraste, en tempo más lento, con énfasis en las percusiones y con un solo de trompeta con sordina que toca un pasaje humorístico en forma de marcha, seguido por la orquesta completa, con trozos de tambor y xilófono, que añaden color tímbrico. La orquesta crea un tejido ininterrumpido de imágenes en contraposición a preciosos solos de violín, flauta y metales, que se turnan. El tercer movimiento, el más inspirado y largo de toda la obra, abre con un patrón lírico que se mueve lentamente en las cuerdas al unísono, como breve introducción al solo de violín, el cual primero toca el tema principal, una hermosa melodía modal, serena y abstraída, conjugando imágenes de la infancia. Esa singular sección describe varias ideas: *La vieja casa de la niñez a la puesta del sol*, *Un pastor, pájaros y cuervos migrando*, y *campañas en el atardecer*. El tema principal inmediatamente es fragmentado en trozos imitativos y se desarrolla en todas las secciones de la orquesta, junto con las numerosas repeticiones en imitación canónica del tema. Un solo de oboe sin acompañamiento, el cual presenta una nueva melodía cromáticamente coloreada, después seguido por los metales, sugiere una escena pastoral melancólica. Es aquí donde Enescu crea inigualablemente una serie de soberbios pasajes ricamente entrelazados: un ensamble

de metales formado por cuatro trompetas y tres trombones, sin acompañamiento, ejecutan acordes en cluster, en imitación, tanto en escenario como fuera de él; junto con el solo de oboe, los metales solos dan más sonoridades disonantes basadas en nuevos clusters, tocando un vibrato forte. Los pasajes van aumentando en intensidad, cromatismo y espíritu de exploración; como resultado se obtiene el desarrollo de una expresión renovada, debido a la transformación de las masas sonoras. Finalmente, se escuchan los grupos de pedales de clusters sostenidos suavemente, sobre los cuales se vuelve a presentar el segundo tema. Las campanas tañen en la distancia, mientras los instrumentos de viento recuerdan el tema principal. A esta altura es evidente una textura más ligera con un toque impresionista. Los metales se escuchan en sus registros graves; después sigue un breve y dulce solo de violín, y suaves campanas suenan con suaves redobles de tambor, que cierran esta efectiva sección. El cuarto movimiento, *Río bajo claro de luna*, evoca una mágica y luminosa cualidad sonora con sus refinadas combinaciones tímbricas. Los siguientes instrumentos se escuchan prominentemente: maderas, metales (en particular la trompeta con sordina), el arpa, que toca ostinatos y glissandos, un sax soprano en Mi bemol, la celesta con sus patrones distintivos y las cuerdas, haciendo armónicos. También añaden sus timbres característicos a la partitura el tam-tam y el plato suspendido. Estos instrumentos le dan al movimiento una delicada cualidad poética y luminosa. El movimiento final, *Danzas rústicas*, está basado en un tema pícaro, reminiscente de los violinistas de las aldeas rumanas y danzas folklóricas, con sus poco usuales giros melódicos y estruendosos ritmos acentuados de danzas folklóricas rumanas, a veces mezclados inesperadamente con ritmos jazzísticos; estos últimos sugieren de alguna manera *La marcha del soldado* de *La historia* de Stravinsky. Esta tonada modal y angular pide una ejecución rubato mientras se va desarrollando considerablemente. Los patrones técnicos se vuelven más complejos y elevados cuando la orquesta los presenta al unísono, o cuando los motivos son enfatizados dinámicamente al ser imitados por el piano, maderas y metales, junto con puntuación cadencial a cargo de las percusiones.

Una rica mezcla de armonías mayores y modales proporciona color adicional. Los solos de carácter improvisatorio del clarinete y el oboe también añaden contraste a la escritura instrumental global. Una coda, en la que los metales destacan con patrones imitativos, en ocasiones con sordina, lleva a un cierre brillante con un acorde final mayor.

No puede subestimarse la contribución de Enescu al mundo de la música. Es considerado merecidamente el más grande y venerado compositor rumano. En sus obras recibe inspiración de diversas fuentes: su propia herencia de canciones y danzas folklóricas rumanas con sus trazos únicos, sus modos, ritmos dinámicos y los factores improvisatorios inherentes, y las tradiciones europeas de los siglos diecinueve y veinte, las cuales absorbió mientras estudió en Viena y en París. Su vida profesional fue muy demandante, como ejecutante virtuoso, maestro dedicado y como director, que le dejaron

poco tiempo a su oficio predilecto, la composición. Enescu amaba componer y resentía cada minuto que le daba al violín. Es notable que a pesar de que sus actividades musicales le consumían el tiempo, se las arreglara para dejar 33 obras de todos los géneros.

Las texturas orquestales de Enescu son ricas y atractivas para el oyente, talentosas contrapuntísticamente, y a menudo usan la imitación como una herramienta para el desarrollo temático. Sus armonías son contrastantes, diatónicas y/o modales, o cromáticas, y a veces están construidas en clusters, lo cual da a sus obras un profundo color tonal extremadamente penetrante y colorido, especialmente cuando se aparecen en el mismo movimiento, lo cual es común. Las melodías de Enescu son variadas, con intervalos de segundas y saltos de cuartas, quintas, séptimas e intervalos aumentados especialmente característicos, además del efectivo uso ocasional de cuartos de tono. También el carácter de la improvisación es un factor importante en muchas de sus obras. Otro importante trazo estilístico es el uso que hace Enescu del principio de variación para desarrollar sus ideas; esto gobierna su escritura en sus obras maduras. Las estructuras internas de sus composiciones se mantuvieron cercanas a la forma clásica, con una adhesión menos rígida al diseño en general. Enescu y Bartók fueron contemporáneos; un rumano y un húngaro, dos compositores sobre los cuales se pueden trazar varios paralelismos: sus obras combinaron los rasgos propios nacionalistas con elementos clásicos y románticos, creando música de carácter universal. Las melodías y ritmos de las obras de estos compositores frecuentemente encarnan el espíritu de sus respectivas culturas, y al mismo tiempo su música abarca las diversas corrientes modernas de la música europea.

Desafortunadamente, la música de Enescu, fuera de la *Danzas rumanas*, obra que personalmente le disgustaba debido a la singular popularidad que cobró por encima de sus demás obras, no ha recibido reconocimiento por el gremio musical internacional. A pesar de que sus obras fueron ejecutadas en todo el mundo mientras vivía y de que él fue un compositor muy respetado, después de su muerte no se le ha dado a su obra el lugar que le corresponde en la historia del mundo de la música. Las partituras de Enescu han sido abandonadas, hablando de manera general, a pesar de que su obra tiene mucho qué ofrecer para un estudio más profundo, y especialmente para las salas de concierto de todo el mundo. Su música, como toda la música, es un ejemplo único del arte creativo de la composición, tan personal, y al mismo tiempo tan estrechamente ligada a distintas influencias del medio ambiente. Como compositor encontró, entre sus contemporáneos del siglo veinte, una voz propia de expresión. El legado musical de Enescu definitivamente merece ser descubierto por los ejecutantes, directores e historiadores musicales actuales.

#### Bibliografía

*The Scientific and Encyclopedia Publishing House*, Bucarest, Rumania.

*George Enescu-Homage on the 100th Anniversary of His Birth*, Editura Meridiane, Bucarest, Rumania, 1981.

## MÚSICA RUMANA CONTEMPORÁNEA



FRED POPOVICI Y MIHAELA MARINESCU

Traducción de Juan Arturo Brennan

La música rumana de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial surgió en la confluencia de dos circunstancias: una interior, la visión surgida de un siglo de creación musical señalada por la prominencia del genio de Enescu; y una exterior, las características complejas, múltiples y en ocasiones contradictorias de la música del mundo contemporáneo. El primer período de la música rumana de la posguerra estuvo definido por la tradición: los compositores pertenecientes a generaciones de mayor edad, la generación de Enescu y la inmediatamente posterior, desarrollaron una práctica sinfónica de contornos clásicos. Realizaron su obra bajo el signo del folklore manejado a través de las formas aprobadas por la tradición europea y actualizadas, hasta cierto punto, por el contacto con el vocabulario de compositores como Bartók, Enescu, Stravinski, Prokofiev o Hindemith. En las décadas quinta y sexta, la música rumana intentó hallar una identidad inconfundible, y estos esfuerzos fueron bien recompensados. Ese fue el período en el que la asimilación de la herencia de Enescu, más una aproximación conceptualizada al folklore y las lecciones formales, abstractas y rigurosas de las estructuras musicales de Stravinski, Bartók o Hindemith, así como el descubrimiento del serialismo que por entonces estaba de moda, fertilizaron el pensamiento musical rumano.

La musicología rumana afirma el hecho de que se dio una vigorización estilística y técnica indudable en la generación de compositores como Pascal Bentoiu (1927), Wilhelm Berger (1929), Theodor Grigoriu (1926), Stefan Niculescu (1927), Tiberiu Olah (1928), Aurel Stroe (1932), Anatol Vieru (1926), Myriam Marbe (1931) y Cornel Taranu (1934). Puede trazarse un interesante paralelismo entre la música rumana de ese período y la música polaca. Serocki, Penderecki y el mismo Lutos-

lawski, por ejemplo, buscaron métodos para rescatar por sí mismos las técnicas post-seriales de Occidente. De ello resultó música de alto grado de profesionalismo, en la que el factor aleatorio juega un importante papel pero el efecto general es la homogeneidad en obras cuyo estilo exterior se vuelve muy similar.

La música rumana del mismo período fue menos espectacular, pero en cambio, se basaba en técnicas y estrategias compositivas más sutiles. La música rumana se aproximaba con mayor insistencia a las principales preocupaciones de la música contemporánea. Esto significa, por una parte, la utilización de las técnicas de composición más avanzadas del período post-serial que, como se sabe, proliferaron en la séptima década. Por otra parte, se definió con mayor claridad otro campo de acción, congruente con la tradición bizantina y la de Enescu, aun desde el punto de vista conceptual.

Las escuelas de composición de Bucarest, Iasi y Cluj-Napoca siguieron en general las mismas líneas de desarrollo. En Iasi han estado activos compositores como Vasile Spatarelu (1938) y Anton Zeman (1937). La escuela de Cluj-Napoca, cuyo espíritu guía ha sido Sigismund Toduta (1908-1991), está representada principalmente por Cornel Taranu (1934), Ede Terenyi (1935), Hans Peter Türk (1940), Valentin Timaru (1932) y otros.

En la séptima década la música rumana ha evidenciado una inusual versatilidad de ideas, que se ha hecho aparente no sólo en la composición misma sino también en los trabajos teóricos y los debates. Es especialmente notable la independencia de cada compositor ante sus colegas; esto ha tenido resultados benéficos que han determinado el perfil de la contribución rumana a la música de la posguerra. Al hablar de la independencia de cada compositor nos referimos también a una actitud de independencia a largo plazo frente a alguna tendencia dominante. Así, un compositor puede adoptar métodos diversos, de manera que su trabajo se muestra como un desarrollo natural de su propia personalidad, más que la observancia de presiones estilísticas del momento.

Las consideraciones citadas intentan ser una breve introducción a la composición en Rumania, en la confluencia de la séptima y la octava décadas de este siglo. Lo primero que hay que señalar es que la variedad de medios creativos ya mencionada también ha sido determinada por la existencia de un vasto número de compositores, algunos de los cuales han adquirido prestigio en el intervalo que estamos considerando.

Antes de pasar a otros temas, sería interesante señalar las ideas principales que caracterizan a la música rumana al final de la séptima década y el principio de la octava. Los compositores que han marcado el cambio entre una década y otra son Nicolae Brindus (1935), Corneliu Cezar (1937), Corneliu Dan Georgescu (1938), Liviu Glodeanu (1938-1978), Mihai Moldovan (1937-1981), Octavian Nemescu

(1940), Sorin Vulcu (1938), y forman una generación cuyas versátiles intuiciones se han nutrido de un actualizado y académico conocimiento de la composición, debido a su contacto con miembros de la generación precedente, profesores en el Conservatorio, tales como Niculescu, Olah, Vieru, Marbe y Stroe.

Las intuiciones de esta generación, su espectacular pero también lúcida aproximación a la asombrosa variedad de técnicas post-seriales, delinearán dos ideas básicas que están implícitas en la contribución que sus miembros han hecho a la música rumana de los setenta y los años subsecuentes. Los dos logros fundamentales son: el redescubrimiento de los armónicos naturales en un momento en que distaban mucho de ser aceptados en la música europea, y una estrategia compositiva a base de transformación, en oposición a la estrategia basada en el desarrollo. La oposición está en el hecho de que la transformación presupone un avance gradual del discurso musical, mientras que el desarrollo se basa en elementos espectaculares que aparecen en el diseño musical.

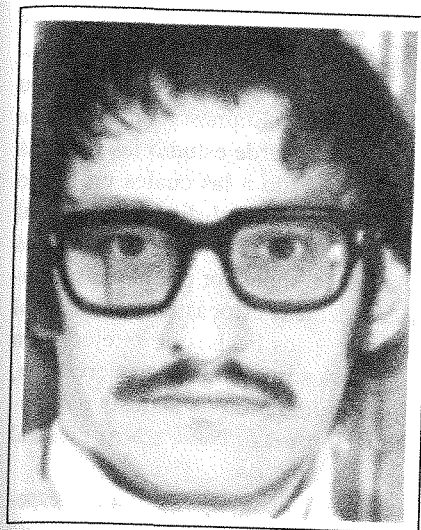
La generación que estableció su prestigio a principio de los años setenta transitó por varios experimentos, como reflejo de las búsquedas de ese período. Para los representantes de esa generación el serialismo no era más que una etapa provisional, relacionada más con los años de estudio que con el período de clarificaciones personales. En cambio, el empleo del concepto de forma abierta, el concepto de clases de composiciones (es decir, cualquier número de obras surgidas del mismo núcleo de técnicas), la asimilación del concepto de improvisación, la composición-texto y el grafismo, representaron territorios en los que los compositores tuvieron éxito tanto en la solidificación de sus personalidades individuales como en el desarrollo de una escuela de composición particular, de rasgos reconocibles.

Corneliu Cezar fue el primero en intuir una música que fuera más allá del atractivo de lo cromático, para lanzarse al mundo del flujo continuo o discontinuo de la resonancia natural. Además ha recurrido a los aparatos electrónicos, de los que ha obtenido la posibilidad de penetrar en la microestructura de los sonidos fundamentales. Sus *Taaroa* (una clase de composiciones) ilustran la forma en que la música rumana ha sido capaz de abordar el problema de los armónicos naturales.

Últimamente Cezar ha trabajado con un tipo de música "supra-estilística" cuya finalidad es expresar la unidad hombre-sonido-cosmos de acuerdo con sus ideas filosóficas y religiosas.

De su colega Cezar, Octavian Nemescu tomó las ideas relativas a los armónicos y, luego de una etapa de intensa explotación del concepto de la obra abierta, abordó el territorio de la resonancia natural, utilizándola como un medio para establecer una meta-lenguaje capaz de cubrir todas las estructuras sonoras de las culturas musicales del mundo.

Más tarde, Nemescu se adhiere a una perspectiva que podría llamarse meta-mu-



Calin Ioachimescu

sical, es decir, una perspectiva en que los datos de la estrategia musical (europeos o extra-europeos) son contemplados desde arriba, desde el punto de vista de una estructura en que las articulaciones básicas comunes a todas las culturas musicales se funden en un único flujo diagonal que oscurece las diferencias entre las diversas culturas musicales. Recientemente, Nemescu ha descubierto las virtudes de la llamada "música imaginaria". Esto se refiere a una cierta predisposición por parte del oyente, que emerge después de practicar determinados ejercicios de "introducción" al sonido, sugeridos por el compositor; esta es una forma de redescubrir una dimensión del hecho artístico del Lejano Oriente. A partir de 1974, Octavian

Nemescu ha abordado una "estética de lo condensado" (en oposición a la dilatación), a la que ha llegado por medio de "células musicales" que el compositor compone, es decir, reduce en el ámbito temporal a su esencia un discurso que normalmente se desarrollaría en amplios espacios sonoros.

La música rumana de los últimos veinte años ha explorado algunas otras ideas específicas. Una de estas ideas es la idea de los arquetipos. Como es sabido, la idea de los arquetipos, que se origina en el psicoanálisis de Jung, interactuó con elementos estructuralistas y se convirtió en la generatriz de la cultura europea de la segunda mitad del siglo XX. En este contexto, los arquetipos de las culturas más antiguas de la humanidad, de los folklores rudimentarios, son de interés porque contienen los materiales más simples del andamiaje de la música del mundo.

A partir precisamente del estudio de los arquetipos del folklore rumano, Corneliu Dan Georgescu retraza la evolución de la construcción musical que se origina en la interacción de células rítmicas elementales. Georgescu compuso programáticamente un ciclo de diez obras tituladas *Juegos* para orquesta, y dos sinfonías bajo el título genérico de *Armonías simples*. Los títulos mismos apuntan hacia la intención del compositor de utilizar los elementos básicos de la música folklórica. Más recientemente, Georgescu ha abordado los problemas derivados de la contraposición mayor-menor, desde la perspectiva de técnicas minimalistas y repetitivas, y ha estudiado también varios aspectos del simbolismo musical.

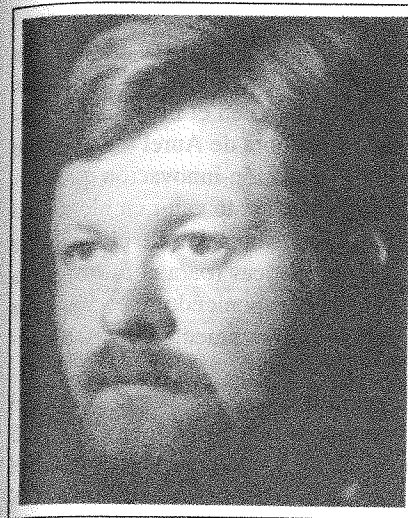
Nicolae Brindus también opera en el terreno de los arquetipos, y al mismo

tiempo investiga las técnicas de improvisación colectiva y los métodos de formalización del discurso musical. Sin embargo, como en el caso de casi todos los colegas de su generación, Brindus hizo sus inicios bajo el signo del serialismo. Su ópera *Compromiso*, basada en el poema *Los fantasmas* de Eminescu, muestra una composición de cromatismo totalmente controlado. Más tarde estudió las técnicas de improvisación, las reglas de tipo gramático de acuerdo a las cuales un grupo de intérpretes puede participar activamente en darle forma al discurso musical iniciado por el compositor. Tales prácticas de improvisación fueron formalizadas en el ciclo *Phthora*. La preocupación más reciente del compositor por el teatro musical fue un resultado de la interrelación entre las técnicas estocásticas del control del azar, en el nivel estructural de la composición, y los hechos de la ejecución musical misma. Nicolae Brindus va y viene entre todos los niveles de su creación, organizada en ciclos, de manera no cronológica. Ha logrado una síntesis particular en obras como *Kitsch-N* para clarinete y cinta; *Infrarrealismo*, teatro musical para tres ejecutantes, DIKALOS

VA-GUES, concierto para piano y orquesta, y especialmente en su ópera *Con las gitanas* (1985), sobre un libreto basado en un cuento corto de Mircea Eliade, y que ha sido considerada como una de las óperas más importantes de la producción rumana contemporánea. *Con las gitanas* es un despliegue de prácticamente todas las preocupaciones del compositor respecto a la improvisación, técnicas seriales y modales, teatro musical, así como un meta-estilo integrador diseñado para transfigurar las fuentes musicales arcaicas de Europa Central, la música gestual, la memoria y la "música imaginaria".

Como se sabe, la interfase entre la ejecución en vivo y los medios electrónicos, lograda por medio de la cinta grabada o por la transformación en tiempo real de los datos producidos por los sonidos instrumentales, representa uno de los factores dominantes de la música contemporánea. Y los compositores contemporáneos de Rumania no han eludido el investigar este prometedor campo; tal es el caso de, entre otros, Sorin Vulcu y Dinu Petrescu (1936). Junto a tales búsquedas atrevidas, algunas de las cuales son incluso vanguardia en el mundo, sigue existiendo una cierta fructífera nostalgia por el pasado, traducida por cada compositor a formas nuevas. Es este el marco en el que debe ser considerado el trabajo de dos compositores importantes, Liviu Glodeanu y Mihai Moldovan, ambos muertos prematuramente. Glodeanu heredó la sólida tradición folklórica de su Transilvania natal, la misma que había fertilizado las ideas de Bartók. Es típica de su producción la ópera *Zamolxe*, sobre la obra de Lucian Blaga. El último opus de Glodeanu, su Concierto para órgano y metales, compuesto el año de su muerte, es igualmente importante en cuanto a la síntesis del folklore con nuevos medios composicionales.

La personalidad de Mihai Moldovan ha sido moldeada por los mismos antece-



Liviu Danceanu

han vivido en París durante veinte años; Eugen Wendel (1934), que está activo en Colonia. Todos ellos han desarrollado un amplio espectro de ideas, desde el simbolismo estructural y el arte conceptual y minimalista hasta la formalización absoluta de la estructura sonora y un nuevo enfoque de la música electrónica.

La idea de la *ópera abierta* (Umberto Eco) subyace a uno de los trabajos composicionales más ambiciosos de Ulpiu Vlad (1945), su ciclo sinfónico-vocal *Mosaico*. En este ciclo el compositor ha empleado un hábil patrón de micro y macroestructura que puede ser aumentado o reducido de acuerdo a ciertas reglas de tipo generativo. Puede ser ejecutado por un instrumento, cualquier grupo de solistas, ensambles de cámara, cubriendo gradualmente vastas combinaciones de orquesta y coro, a las que se pueden añadir recursos electrónicos.

La música rumana de la década de los ochenta ha estado señalada por una mayor variedad de búsquedas estilísticas y técnicas, pendientes de lo que ocurre en el mundo. La desaparición de una línea importante de estrategia composicional (lo ocurrido con el serialismo integral en los primeros años de la posguerra) ha estado acompañada por una proliferación sin precedentes de los medios técnicos puestos al servicio de la música por la electrónica y las computadoras. Paradójicamente, esta abundancia técnica puede en ocasiones ocultar ideas obsoletas, y esto no solamente en el caso de composiciones del tipo neo— o retro—, sino también en músicas que intentan ser extensiones de tendencias renovadoras.

Siendo así, y aún cuando no sería exacto decir que las búsquedas exploratorias

dentos que la de Glodeanu. Moldovan, un compositor prolífico capaz de obtener efectos cargados de significado con el uso de unos cuantos elementos, recurrió a las prácticas de la música contemporánea y particularmente a ciertos elementos de la escuela polaca, en los que incrustó células abstractas tomadas del folklore transilvano. Los títulos de sus obras sugieren un carácter pintoresco que, sin embargo, se orientan hacia zonas más abstractas de la mente: *Vitral*, *Tapetes*, *Orígenes*, *Cantos antiguos*, etc. Es preciso mencionar a otros compositores de la misma generación: Lucian Metianu (1937), quien en la actualidad es profesor en el Conservatorio de Lausana; Mihai Mitrea Celarianu (1935) y Costin Mioreanu (1942), que

de la música rumana se han extinguido, no es menos cierto que las tendencias innovadoras no han alcanzado la efervescencia de las primeras décadas posteriores a la guerra. Esto quiere decir que estas tendencias dominantes han sido reemplazadas por obras interesantes que, sin embargo, están aisladas tanto en el nivel de la creación individual como en el nivel de cada generación. La obra de Aurel Stroe puede ser considerada como emblemática de la ambigüedad tradición-innovación que permea toda la música contemporánea, incluyendo la rumana. Este valor emblemático está definido por el hecho de que existe un divorcio fundamental entre el concepto y los medios, mismo que puede asumir las formas dramáticas (para el futuro de la cultura) de la retro-nostalgia, en la que el compositor, suponiendo que cualquier efecto innovador va a ser fútil, se rinde ante medios históricamente institucionalizados.

Esta es la razón por la cual en la música rumana, como en la del resto del mundo, la joven generación de compositores (aquellos que tienen entre 20 y 45 años) se orienta hacia la investigación conceptual de los fundamentos acústicos del fenómeno vibratorio para poder deducir las líneas de fuerza que caracterizan el proceso composicional. Esto no implica una opción vanguardista determinada por una necesidad externa de renovación en el marco de los datos manejados en el proceso de la creación; la investigación, que ocurre a nivel mundial, representa la gran necesidad a que se enfrenta todo compositor honesto confrontado con la insuficiencia de las herramientas actualmente disponibles. El primer nivel que debe ser investigado es el de la producción sonora que ofrecen los instrumentos tradicionales que, habiendo sido aparentemente agotados por la "efectología" de los años sesenta y setenta, deben ser revigorizados a través del estudio sistemático de los datos conceptuales con los que trabaja el instrumentista. Además, las extensiones de la producción sonora instrumental por medios electrónicos constituye una exigencia adicional porque, como lo ha mostrado la experiencia de los últimos años, la música electrónica fue un fracaso en relación con la capacidad de determinar un principio para jerarquizar la riqueza prácticamente infinita de estructuras que la definen.

Esta dimensión efectivamente innovadora de la música contemporánea ha tenido un eco especial en la música rumana, un eco facilitado por una cierta intimidad históricamente explicable, determinada por la presencia continua del viejo estrato bizantino y por ciertos interesantes vestigios en el folklore que contienen inmersiones importantes en la interioridad del sonido, visto no como un objeto abstracto de construcción sino como un universo autosuficiente. De hecho, el trabajo de Enescu también fue contaminado por el mismo placer de la inmersión en los sutiles estratos del fenómeno vibratorio.

De aquí se sigue que los "jóvenes" compositores rumanos de hoy son particularmente sensibles a la microestructura sonora tal y como aparece en las investigacio-



Doïna Marilena Rotaru

de los instrumentos tradicionales. Situada en el contexto de la *acustomática*, la música de Iancu Dumitrescu hace que la fuente productora de vibraciones desaparezca, y la incorpora programáticamente a un *continuum* sonoro de naturaleza plasmática. Podemos considerar a Ana María Avram (1961) como perteneciente a un contexto musical similar. Es una compositora extremadamente dotada, llena de energía y de una evolución impredecible.

Por otra parte, luego de una práctica sistemática en laboratorios de electroacústica, y después del estudio de ciertos mecanismos de lógica formal, física y matemáticas, Calin Ioachimescu y Fred Popovici han procedido a componer sobre la base de una juiciosa organización tanto del material como de los principios de composición propuestos. En obras como *Oratio II* para alientos, percusión y medios electrónicos; el Cuarteto de cuerdas; *Música espectral*; *Celliphonia*, y otras, Calin Ioachimescu, quien también se ha beneficiado con su trabajo cotidiano en los estudios radiofónicos, ha logrado una proyección muy detallada de los procesos infinitesimales que se desarrollan al nivel de la emanación sonora en la macroestructura de la composición. Por su parte, en el ciclo de obras (o clase de composiciones, en el sentido propuesto por Xenakis) tituladas *Introducción a la anatomía del sonido*, Fred Popovici propone la dilatación, en el espacio macroacústico, de fenómenos armónicos e inarmónicos, de tipo transistor, ligados por leyes acústicas, los efectos Doppler y Fechner, como fuentes de la validación de la obra musical.

Costin Cazaban (1946) desarrolla la idea de volver teatral su creación musical.

nes realizadas en los grandes laboratorios electroacústicos del mundo. Para delinear el aspecto real de esa tendencia en la música rumana, es preciso mencionar a Iancu Dumitrescu (1944), Calin Ioachimescu (1949), Fred Popovici (1948) y otros cuya preocupación constante ha sido la investigación de los procesos acústicos en la frontera entre sonido y ruido; de las estructuras complejas de los espectros armónicos; de la espacialización del sonido; de elementos de operación por computadora, etcétera.

Iancu Dumitrescu dedica sus esfuerzos a la investigación de materiales sonoros extremadamente finos, como medios aparentemente simples que pertenecen exclusivamente a la producción "clásica"

Ha logrado un universo sonoro de gran refinamiento, una música de gran densidad, imbuida de ideas, en obras de cámara como *Naturalia*, *Zig-Zag*, *Anti-Memoria* y *Notorious*.

Como ya se ha mencionado, la generación más joven es responsable de la tendencia a reevaluar el gran pasado tonal de Europa, especialmente la época del sifonismo romántico y post-romántico. Los nombres que mejor representan esta tendencia en Rumania son Liana Alexandra (1947) y Serban Nichifor (1953). Básicamente, su pensamiento composicional es subrayado por el principio de la gran forma y la retórica específica del sifonismo romántico tardío. Al mismo tiempo, sin embargo, esta referencia exterior y fácilmente identificable a las fuentes históricas es integrada en una manera interesante de asimilación de elementos contemporáneos, principalmente los medios que ofrece la electrónica. Así, los músicos mencionados han compuesto ciclos sinfónicos en los que el tonalismo de corte tradicional se une a recursos más recientes.

Los compositores rumanos más jóvenes tienen muchas otras posibilidades, que dan variedad al territorio comprendido entre las dos tendencias bien definidas mencionadas anteriormente. La música rumana de hoy demuestra tener un sólido conocimiento de lo que sucede en la música de otros países, lo que resulta obvio a partir de sus logros.

La generación de compositores nacidos después de 1950 presenta varias personalidades muy interesantes. Maia Ciobanu (1952) se ha orientado hacia una densa expresión modal de notable expresividad, en obras tales como *Decor I*, *Tres esculturas sonoras*, *Da suonare* y otras. La creación musical de Doina Rotaru (1951) ha sido adoptada en el repertorio de famosos intérpretes del extranjero, con éxito unánime. Su música es notable por la sensibilidad de las asociaciones tímbricas, por la expresividad de la substancia musical y por la recurrencia a las fuentes arcaicas del folklore rumano. Obras tales como *La encrucijada de amapolas*, *Noche de las hadas de verano*, *Máscaras*, *Relojes*, *Cruceros* y otras muestran su tendencia hacia estados poéticos que se alternan con situaciones dramáticas.

Violeta Dinescu (1953) ha partido de fuentes similares (materia melódica de tradición popular, mundos sonoros arcaicos), imponiéndoles los sólidos principios de arquitectura musical que son el sello de su estilo. Vivió varios años en Alemania, donde ha tenido particular éxito en el medio de la ópera (*El hombre y la sed*, *El 35 de mayo*), el ballet (*Ondine*), la música de cámara y la música sinfónica. Violeta Dinescu ha ganado, al igual que Doina Rotaru, numerosos premios. Liviu Danceanu (1954) se ha distinguido por sus variados recursos en el tratamiento de varias técnicas contemporáneas de composición. La suya es una firme voluntad de síntesis y unificación. Especial mención merecen sus piezas tituladas *Quasi*— (fuga, preludeo, sonata, concierto, ópera) que son el resultado del intento crítico del com-

positor de reconsiderar conceptos y formas pertenecientes a la historia más o menos remota de la música, en el contexto creativo de hoy. Es decir, un compromiso creativo esencialmente posmoderno.

Esto es cierto también en el caso de Adrian Iorgulescu (1951), cuya música presenta una admirable consistencia interior. Su creación musical aparece siempre como un reflejo de su naturaleza artística meditativa, con un despliegue de dramatismo interiorizado y un lirismo controlado. Obras suyas como *Hypostases* (I, II y otras), sus tres sinfonías, cuartetos, óperas, etc., prueban su excepcional vitalidad creativa.

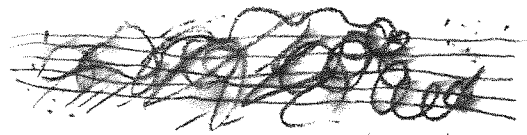
Sorin Lerescu (1953) está comprometido con una esfera de música predominantemente modal, al igual que Adrian Iorgulescu. El enfoque modal de Sorin Lerescu está imbuido de elementos repetitivos, obsesivos, que se acumulan hacia momentos específicos de tensión y distensión.

Ha creado un ciclo titulado *Modalis* y otras obras como *Solo-Múltiples*, *Phonologos*, música de cámara, piezas sinfónicas, obras corales, que le otorgan un sitio singular dentro de su generación.

Junto con los últimos tres compositores mencionados, otros creadores como Adrian Pop (1951), Peter Szegő (1954) y los más jóvenes compositores rumanos de hoy como Christian Berger (1964), Livia Teodorescu (1959), Ioan Dobrinescu (1960) y Dan Dediu (1967), pertenecen al posmodernismo, lo que significa una amplia integración de varios niveles de cultura, lenguaje y práctica compositiva, la historia tratada esencialmente desde una perspectiva profundamente creativa, suprapostilística y crítica.

La música rumana de hoy tiene la cualidad de haber sido receptiva a una amplia gama de sugerencias que no han sido simplemente adoptadas, sino adoptadas creativamente. Siempre ha estado libre del compromiso excesivo con modas pasajeras; ha seguido con constancia y pasión su propio camino contra el fondo de lo que ya puede ser llamada la tradición del siglo XX. La música rumana ha intentado hallar gradualmente los recursos del sonido como un fenómeno fascinante e irreductible en la confluencia entre la utilización de todas las posibilidades ofrecidas por las técnicas modernas y la lección viable de varios siglos de música europea.

## ALBAN BERG



ELÍAS CANETTI

Me gustaría hablar de todos y cada uno de los encuentros que tuve con él, que no fueron escasos en el transcurso de los pocos años que nos conocimos. Mas sobre todos ellos se abate la sombra de su muerte prematura; igual que Gustav Mahler, no tenía aún 51 años cuando murió. Todas las conversaciones que recuerdo están teñidas por ese hecho, y temo que el luto que todavía llevo por él me haga falsear su jovialidad. Pienso en una frase de una carta a un alumno suyo de la que me enteré mucho más tarde: “Tengo todavía para vivir uno o dos meses —¿qué vendrá después?—. Sólo pienso en esto y proyecto mil planes —estoy, por tanto, muy deprimido—”. Esta frase no se refería a la enfermedad, sino a la amenazadora cercanía de la *miseria*. En esos mismos días me escribía a mí la maravillosa carta sobre *Auto de fe*, que había leído en ese estado de ánimo. Padecía intensos dolores, la vida le angustiaba, pero no apartó de sí mi libro, se dejó agobiar por él; resuelto a hacer justicia al autor, se la hizo, y por ello esta primera carta que recibí sobre mi novela sigue siendo la que más quiero.

Su esposa, Helene, le sobrevivió más de cuarenta años. Hay gentes que censuran esto. Critican sobre todo el que, durante todo ese tiempo, ella permaneciese en relación con él. Aunque Helene Berg fuera víctima de una alucinación, aunque su esposo le hablase sólo *en su interior* y no desde fuera, es, pese a todo, una forma de supervivencia que suscita en mí respeto y admiración. Volví a verla treinta años después de la muerte de su marido, al término de una conferencia de Adorno en Viena. Ella salía de la sala, estaba pequeña y arrugada, una mujer muy anciana, y tan ausente que tuve que tomar aliento para dirigirle la palabra. No me reconoció,



Alban Berg

pero cuando le dije mi nombre exclamó: “¡Ah, señor Canetti! Cuánto tiempo ha pasado. Pero el Alban sigue hablando de usted”.

Me quedé perplejo, y tanto me conmovieron sus palabras que me despedí en seguida. Renuncié a visitarla, aunque me hubiera gustado mucho volver a aquella casa de Hietzing en la que ella seguía viviendo. No me agradaba turbar la intimidad del diálogo en que ella estaba sumida; todo lo que había sucedido entre ella y su marido seguía ocurriendo como si fuera hoy. Cuando se trataba de las obras de él, ella le pedía consejo y recibía la respuesta que ella misma había pensado. ¿Alguien puede creer que los demás conocían los deseos de su marido mejor que ella? Hace falta mucho amor para crear de la nada a un muerto y para hacerlo de tal forma que éste no desaparezca nunca más, y uno lo oiga, y pueda hablar con él, y se entere de sus deseos, deseos que el muerto siempre tendrá porque lo ha creado uno mismo.

Tomado de: Elías Canetti, *El juego de ojos*. Nuchnik Editores, Barcelona 1985. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

## LA MÚSICA EN EL SALVADOR



GERMÁN CÁCERES

El arte musical, profesionalmente hablando, fue una manifestación tardía en El Salvador. No hay o no hemos encontrado evidencias convincentes de la existencia de compositores y ejecutantes profesionales durante el período colonial.

En 1841, veinte años después de la independencia, se organizó en la ciudad de San Miguel la primera banda militar; tarea encargada al italiano Juan Guido y a los peninsulares José Martínez y Manuel Navarro. Cabe mencionar que la tradición de bandas militares se mantiene hasta nuestros días.

La tradición sinfónica en El Salvador fue iniciada por el compositor guatemalteco Escolástico Andrino, quien a mediados del siglo XIX organizó la primera orquesta de carácter sinfónico. Rafael González Sol, en su libro *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador*, nos dice que el 2 de enero de 1860 Andrino dirigió con esa orquesta su *Misa de requiem*, dedicada a Doña Petrona Espinosa de Barrios, madre del General Gerardo Barrios.

En 1875 se fundó la Sociedad Filarmónica bajo la dirección del belga Alejandro Coussin y hacia 1910 se formó la Sociedad Orquestal Salvadoreña, dirigida por el italiano Antonio Gianoli. Esta institución le cedió su puesto a la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes, fundada por el director alemán Paul Müller en 1922. Müller fue sustituido por su compatriota Richard Huttenrauch en 1926 y, en 1936, éste lo fue por el italiano Cesare Perotti, quien ocupó la dirección hasta 1941. Desde entonces, la Orquesta Sinfónica ha sido dirigida por maestros salvadoreños, siendo el primero Alejandro Muñoz Ciudad Real (1902-1991), quien ocupó el puesto desde 1941 hasta 1962. Gracias a la mente clara y ágil de Muñoz, El Salvador entra al mundo musical del siglo XX. En 1921 Muñoz viajó a México, donde

trabajó como contrabajista y estudió en la Escuela Libre de Música y Declamación de la capital con José F. Vásquez (m. 1961). En 1950 Muñoz Ciudad Real convirtió la Orquesta Sinfónica de los Supremos Poderes en Orquesta Sinfónica de El Salvador, hecho de trascendencia histórica en el país, ya que la OSE es una institución sólidamente establecida. Hacia 1960 el maestro Muñoz hizo escuchar por primera vez a nuestro pueblo los ballets *El pájaro de fuego* y *Petrushka* de Stravinsky; los poemas sinfónicos *Till eulenspiegels lustige streiche* y *Don Juan* de Richard Strauss; la sinfonía No. 5 de Dmitri Shostakovich, la Sinfonía *Clásica* de Sergei Prokofiev y los ballets *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla; siendo estas las primeras audiciones públicas de música sinfónica del siglo XX que se realizan en el país. En 1962 el maestro Muñoz fue sustituido por Esteban Servellón, quien ocupó el puesto hasta 1974, año en el que fue sucedido por Gilberto Orellana H., y desde 1985 ocupa el cargo Germán Cáceres.

Debemos mencionar que, durante los años cuarenta existió en El Salvador la Orquesta Sinfónica Salvadoreña patrocinada por miembros de la empresa privada. Este grupo orquestal fue dirigido por Humberto Pacas, distinguido pedagogo, director y violinista.

Escolástico Andrino es el primer compositor de importancia en nuestro país. Fue el primero en escribir sinfonías, lo cual lo coloca muy por encima de sus contemporáneos. Su Sinfonía en Re Mayor presenta todas las características del clasicismo: consta de cuatro movimientos. El primero, con Introducción lenta, en forma Sonata. El segundo, Adagio Cantabile, también en esa forma propia de Haydn y Mozart. El tercer movimiento es un Minuet y, el cuarto, un Rondó en 6/8. Aunque Andrino ejerció la docencia, ninguno de sus discípulos continuó su labor como compositor de sinfonías: se dedicaron a escribir música de salón, de escasa trascendencia. (Ver *Ejemplo No. 1, en la página siguiente*).

En 1876 llegó a El Salvador el compositor napolitano Juan Aberle (1846-1930), quien fue contratado por el presidente Rafael Zaldívar para impulsar la música en el país. Aberle fue un músico bien dotado. Además de ser autor del Himno Nacional, escribió óperas, misas y música de cámara que muestran su buena formación técnica y la clara influencia de los maestros europeos de la época. Además, Aberle escribió un tratado de armonía, contrapunto y fuga. Los compositores de esta época cultivaron, como fue natural, el romanticismo. Entre ellos podemos mencionar a: Rafael Olmedo (1837-1899), Nicolás Roldán (1851-1890), Ciriaco de Jesús Alas (1866-1952), Felipe Soto (1885-1913) y David Granadino (1876-1933).

Este romanticismo, en la mayor parte de los casos superficial, reiterativamente fue seguido por todos los que nacieron a finales del siglo XIX y principios del XX, convirtiendo a nuestro país en uno de los más desfasados —musicalmente hablando— del continente. Mientras en México Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre

Ejemplo No. 1

sintonía entre

adagio

Ecológico Andino

Revueltas (1899-1940); en Brasil, Héctor Villa-Lobos (1887-1959); Amadeo Rolán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1949) en Cuba, cultivaban, durante las primeras décadas del siglo, un nacionalismo de vanguardia para todo Occidente y que era seguido con mayor o menor ímpetu en otros países del continente, en El Salvador se escribían piezas de salón, rapsodias y alguna sinfonía decadentemente decimonónica. A esa generación pertenecen: Domingo Santos (1892-1951), José Napoleón Rodríguez (1901-1986) y Rafael Quintero (1890-1946).

En 1950 viene a El Salvador el director y compositor rumano Ion Cubicec (1917), quien en forma prolija se ha visto envuelto en diferentes actividades culturales. Su labor como director de la Sociedad Coral Salvadoreña fue de mucho provecho; introdujo entre otras obras corales *Carmina Burana* de Carl Orff. Como maestro, ha enseñado a muchos músicos profesionales salvadoreños. Entre sus obras se destacan su Cuarteto para cuerdas, en donde se refleja técnica sólida y se advierte su gran admiración por Bela Bartók. En esta obra, que no abandona la tonalidad, además de elementos nacionalistas, encontramos rasgos expresionistas, todos hábilmente combinados. En sus piezas para piano, Cubicec recrea las diferentes corrientes musicales de la primera mitad de nuestro siglo. Esta obra, escrita con intención pedagógica, nos demuestra su interés en la enseñanza.

Ejemplo No. 2

Piezas Para Piano

Ion Cubicec

Gracioso

III

Hugo Calderón (1917) estudió piano y teoría de la música con Humberto Paca y más tarde, en los Estados Unidos, composición con Hugo Leichtentritt y Nicolás Slonimsky. Entre sus composiciones encontramos *Suite Centroamericana* para piano; *Nocturno* para flauta y piano; *Preludio, son y final*, la cual fue ejecutada por la Orquesta Sinfónica de El Salvador bajo la dirección del compositor durante 1984, y *Sonata para piano No. 1*, probablemente la más lograda de sus obras; consta de tres movimientos: el primero presenta una especie de forma sonata, cuyo primer tema recuerda un poco a Hindemith; el segundo a Debussy y Ravel. El segundo tiempo obedece a la forma A-B-A, la primera parte es de carácter lírico y su armonía es rica y expresiva, en tanto que B, es agitado. El tercer movimiento es un rondó en seis secciones.

Ejemplo No. 3

TAZUMAL

HUGO CALDERÓN

allegretto

Esteban Servellón, nacido en 1921, es el primer compositor salvadoreño que cultivó una estética de acuerdo con el siglo XX; se reveló como compositor durante la década de 1950 con el ballet *Rina* y el poema sinfónico *Faeton*. En 1952 fue becado para hacer estudios en Roma en el Conservatorio de Santa Cecilia. La *Suite retrospectiva* de Servellón fue escrita en Italia el año de 1955. Esta composición evoca su infancia y utiliza algunos temas de carácter popular. Otras obras de Servellón son: *Música incidental para la fábula poética del Zipitín* de Waldo Chávez Velasco y *Sonatina para orquesta de cámara*, estrenada en 1962. De esta composición el autor nos dice: "Es una obra cuya finalidad principal — además de la tácita incursión para explorar el terreno espiritual — es estudiar posibles efectos mediante los variados recursos técnicos de la orquesta. Es así como de las cuerdas, por ejemplo, destacan —entre otros— los golpes de arco llamados *spiccato*, *detaché*, *staccato volante* y *staccato legato*". Es interesante en esta composición el empleo del trombón y la tuba como solistas, aprovechando, como ha dicho el autor "Las posibilidades cantantes de estos instrumentos". El poema sinfónico *Sihuehuet* para narrador y orquesta, sobre un texto de Chávez Velasco, se estrenó durante el II Festival Internacional de Música en San Salvador (1973). Aquí el compositor se acerca a las técnicas de vanguardia. Durante la década de los ochenta Servellón cultivó un estilo expresionista, como en su serenata para cuerdas *Soliniquital*, ejecutada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1981 y, en su *Concertino para contrabajo y orquesta* estrenado por la Orquesta Sinfónica de Xalapa, también en México en 1980. Esta obra consta de tres movimientos basados en un mismo motivo generador. Es en el primer movimiento donde el expresionismo es más pronunciado; el segundo movimiento nos presenta un ambiente que recuerda aquellos tiempos lentos de Vivaldi y Albinoni, por sus melodías expresivas acompañadas de jadeantes homofonías; el tercer movimiento es una forma derivada del rondó; algunas secciones son estampas neo-nacionalistas y emplean la percusión con colorido. Entre las obras más recientes de Servellón tenemos el poema sinfónico *Ollintonatiu* (1990) (Sol en Movimiento), estrenado por la OSE en 1992. Esta obra, con sus ritmos de marcha y ostinatos, le debe al neo-clacisismo de los años cuarenta. Muy efectiva es la sección de contrabajos, "Divisi", al comienzo y al final de la composición. Esteban Servellón ha sido director de la OSE y profesor de la Universidad Veracruzana en Xalapa, México. Actualmente radica en El Salvador. (Ver Ejemplo No.4 en la siguiente página).

Víctor Manuel López Guzmán (1922-1993) es autor de un Cuarteto para cuerdas escrito en 1960 y ganador del Certamen Nacional de Cultura de ese año. En esta composición de cuatro movimientos y más bien en la vena rapsódica, López Guzmán conserva la tonalidad y hace uso de las escalas pentáfonas asociadas a las anti-

#### Ejemplo No. 4

guas culturas prehispánicas. Entre sus obras orquestales podemos citar el tríptico sinfónico *Cuadros* (1974), que evoca paisajes costumbristas del país, y la suite sinfónica *Retablo para un prócer* (1968).

#### Ejemplo No. 5

Gilberto Orellana (padre) nació en 1920. Se caracterizó por buscar nuevas sonoridades, inquietud que lo llevó a experimentar en el campo de la armonía y la orquestación, lo cual lo convirtió en el compositor salvadoreño más experimental de su generación. Ha escrito más que todo poemas sinfónicos, entre ellos *Fantasia en el bosque*, *Emmanuel*, *Ruta al Paraíso*, *Psicosis* y otros.

*Psicosis* es un poema de gran dramatismo, basado en experiencias personales, con explosiones sonoras muy efectivas, aunque en algunos momentos no podemos evitar recordar *La consagración de la primavera* de Stravinsky. A finales de la década de los setenta y primeros años de los ochenta, en Orellana se efectuó un fenómeno curioso. Sus obras renunciaron a esa búsqueda que lo ha caracterizado y se encaminaron a un nacionalismo. De esos años es *Ruinas del Tazumal*, que más se acerca a la música escrita para films. Entre su música de cámara tenemos *Transición* para oboe y piano (1976), en la cual logra sonoridades muy satisfactorias y frescas. El compositor dice que esta obra "sigue los principios de la sonatina, caracterizándose por el empleo de un material armónico que considero una compleja extensión de la armonía tradicional". Otros trabajos de Orellana son Cuarteto para cuerdas y *Ensayo bitemático para quinteto de vientos*, ambas escritas en los años sesenta. En los últimos años este compositor ha seguido desarrollando sus conceptos armónicos dentro de un expresionismo adusto en el cual el humor no parece tener cabida. Entre sus últimas obras podemos citar: *Introspección* (1991) para metales y percusión; una versión orquestal, expandida de *Transición* (1991) y *Soliloquio* para trompeta, cuerdas y percusión (1992). (Ver ejemplo no. 6, en la siguiente página).

De su hijo, Gilberto Orellana (1939), conocemos un Concierto para violín y orquesta, estrenado en 1977 en San Salvador: obra que presenta una orquestación original, elimina los violines de la orquesta e incluye un coro. Este trabajo, a pesar de su título, obedece a un programa, el cual se limita a describir al concepto maniqueísta del bien (representado por el violín) y el mal (reservado para la orquesta). El concierto se desarrolla en un solo movimiento y es, a nuestro parecer, la pieza más lograda de Orellana. Un ambiente expresionista predomina. Se abre con un solo lento del violín, sección interrumpida por un allegro que, de alguna manera, evoca las obras de los nacionalistas latinoamericanos, especialmente por sus ritmos; luego, un tempo menos presuroso nos lleva a una cadenza del solista que desemboca en un movimiento rápido, continuando con un lento en donde, finalmente, escuchamos el coro cantando el Salmo 117. El trabajo se cierra con armonías modales. El color orquestal ha sido empleado con acierto y es esta la composición de Orellana que más se aleja de soluciones fáciles. Orellana ha incursionado tímidamente en el campo de la electrónica con su obra *Variaciones sobre el tema de la Fantasia en el bosque* (poema sinfónico de su padre).

### Ejemplo No. 6

Transición  
Gilberto Orellana (Padre)

Su *Sinfonía Pipil*, dividida en tres movimientos, fue estrenada en 1980 y es ejemplo de un estilo sincretista. En ella encontramos fragmentos a lo Chávez, Reueltas, Respighi, Ginastera, Ravel, Dvořák, Prokofiev, además de una melodía folklórica salvadoreña y el uso del caracol marino (como instrumento de viento).

Otras concepciones de este autor son: Trío para cuerdas; los poemas sinfónicos *La gran Cruz del Sur* y *Cristo, la respuesta*. Actualmente, Gilberto Orellana reside en Marruecos.

### Ejemplo No. 7

Concierto Para Violín y Orquesta  
Gilberto Orellana (h.)

lento  $\text{♩} = 60$

Ezequiel Nunfio H. (m. 1973) estudió en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma. Su obra no es abundante. Son dignas de mención sus *Cinco danzas para Aquino Rey* de José Napoleón Rodríguez Ruiz. El drama y la música han sido publicados en 1970 por la editorial universitaria de El Salvador en el volumen 8 de la Colección Contemporánea. La primera danza "Paseo" (andante) expone al principio una idea ejecutada por la flauta que servirá de base para toda la obra; a continuación, la marimba nos hace escuchar una segunda idea que, sin embargo, contiene el intervalo de cuarta justa y cuarta aumentada que es característico del primer tema y de toda la composición. Es interesante notar la imitación entre marimba y flauta que ocurre en los compases catorce y quince de esta sección. La segunda danza "Lucha" (presto) se inicia con un motivo que es una disminución de la frase generadora que más tarde se empleará en forma aumentada. Un ostinato de caja y timbales que más tarde se empleará en forma aumentada. El tercer movimiento "Victoria" (andante) se inicia con el característico intervalo de cuarta justa y es la más breve de todas las partes, escasamente siete compases. La última danza, "Agonía y muerte" (lento assai) comienza con un tema que podemos considerar como derivado del retrógrado de la frase generadora.

Más adelante aparecerá una línea que se origina en la aumentación de esa idea primigenia. Las escalas empleadas en este trabajo son de convicción arcaico-precolombina; producen un contrapunto rudimentario, incipiente, entre los dos instrumentos melódicos, que se acerca más a la heterofonía griega que a la real polifonía. De esta manera, se crea, prácticamente, una ausencia de la armonía. La percusión nos brinda un ambiente primitivo y mágico. Es de observar que toda la obra, exceptuando "Victoria" en la que fugazmente tenemos un la, está fundada sobre un pedal de las notas re y sol, ejecutadas con obsesión por el timbal. Nos parece que esta obra es uno de los esfuerzos que con mayor certeza representa lo que hipotéticamente fue la música precortesiana, por lo simple y prístino que encontramos en ella, y en donde se conjuga bien una técnica y un concepto de esta época.

### Ejemplo No. 8

CINCO DANZAS  
Para Aquino Rey  
Ezequiel Nunfio

III Victoria

andante

Josep Karl Doestch nació en 1944, de padre alemán y madre salvadoreña. Estudió en la Escuela Normal Superior de El Salvador bajo la guía de Ion Cubicec. Fue director del Departamento de Música del Centro Nacional de Artes de 1970 a 1973, año en que ingresó a la Universidad de Indiana, donde estudió composición y dirección de orquesta. De Doestch conocemos su obra *Soneto 87*, originalmente escrito para soprano o tenor solista, coro y orquesta, sobre un poema de Shakespeare. Esta composición, en la vena neo-romántica con algún tinte modernista, se estrenó en septiembre de 1971 en una versión puramente orquestal, ejecutada por la OSE. La obra de Doestch no es numerosa; además de *Soneto 87*, ha escrito pequeñas piezas para coro a capella. Ha sido director asistente de la Orquesta Sinfónica de Nicaragua. Actualmente radica en los Estados Unidos.

De la misma generación de Doestch es Midas Forrer, pianista y compositor que estudió en la Escuela Normal Superior de El Salvador con Cubicec y después en Viena, ciudad en que reside desde 1971. En la actualidad dedica sus mejores esfuerzos a la docencia. Sus composiciones tienen un carácter e intención didácticos.

Forrer es de los que creen que la tonalidad no ha muerto y se aferra a ella. Su *Concertino para dos pianos* es una pieza "pianística" en la que nos enseña su sólido conocimiento del teclado sin pretender descubrir o utilizar nuevas sonoridades.

Alex Panamá, quien nació en 1940, estudió en El Salvador con Alejandro Muñoz Ciudad Real y en Francia con Nadia Boulanger y Pierre Boulez. Comenzó a componer a muy temprana edad. A los 18 años escribió un *Septeto para instrumentos de viento* (2 flautas, oboe, 2 clarinetes y 2 fagots), obra de tendencia neoclásica bajo la influencia de Boulanger y de Hindemith. Hacia 1960, Panamá se incorpora al movimiento serialista post-weberniano. De esta época son sus *Dos piezas para piano* (1960), en las que elimina el compás para verse liberado de tiempos fuertes o débiles y obtener un flujo rítmico sin acentos preestablecidos. Estas breves composiciones poseen gran colorido, expresividad y acierto en el uso de la técnica serial. A esta corriente pertenece la obra *Ad Honorem Patrice Lumumba Nominis* para flauta y percusión, escrita entre 1961 y 1962. Es esta una obra de muchas y bien balanceadas sutilezas rítmicas, en donde los timbres de los instrumentos son empleados con gran imaginación. En 1963 trabajó en el estudio de música electrónica de Baden-Baden. No hay duda de que Alex Panamá está muy por encima de los demás compositores salvadoreños nacidos en los años cuarenta. Sus obras reflejan una mente avanzada, clara y objetiva, para la cual el 1960 de nuestro país no estaba preparado. Actualmente este compositor sigue creando, pero en completo silencio.

Ejemplo No. 9



En el campo de la investigación musical hallamos a Rafael González Sol (1890-1954), autor del libro *Datos históricos sobre el arte de la música en El Salvador* (1940); María Mendoza vda. de Baratta (1890-1978), autora del estudio *Cuzcatlan típico*, que trata cuestiones folklóricas; Israel Vásquez Bojorge (1954), quien ha recopilado información, especialmente sobre la música y movimientos de nuestras danzas autóctonas, y Salvador Marroquín, también investigador de nuestro folklore.

Los compositores salvadoreños nacidos durante la década de los cincuenta creen que el creador debe ir hacia lo universal y que el nacionalismo fue una tendencia desarrollada ampliamente en Iberoamérica durante la primera mitad de nuestro siglo, y que colocó a nuestros países en un plano de verdadera importancia dentro de la música occidental. A esta generación, cuyos primeros rumores oímos en los años setenta pertenecen Ángel Duarte, nacido en 1952 y que estudió en México —además de Ingeniería en Computación—, composición con Ramiro Luis Guerra (alumno de Godofredo Petrossi). Duarte ha representado una posición radical dentro de la música salvadoreña. En 1977 realizó el primer taller de música experimental en el país. Entre sus creaciones podemos mencionar *Música incidental para Edipo Rey* (1974) y *Medea* (1975); *Las esquinas de la noche* para violín y piano; *Recercada* para oboe solo (1983). De esta obra, con sus glosas a la manera del nacimiento español, Duarte utiliza como material temático tres elementos: uno es *te mi morire* de Claudio Monteverdi; otro caótico, aleatorio y, el tercero, compuesto de sonoridades multisónicas. De sus *Tres piezas para orquesta* (1984), el compositor nos explica: "fueron trabajadas para un conjunto instrumental limitado: cinco maderas, cuatro metales, la sección de cuerdas completa y piano. La primera pieza "Prólogo", tiene un carácter introductorio y está construida sobre el antagonismo de dos grupos instrumentales, a la manera de un concierto grosso. La segunda, "Estrofa", está inspirada en la música policoral de finales del siglo XVI. La tercera, "Ditirambo", es un rondó. Los nombres dados a las piezas, más que una referencia estructural, representan un homenaje a la Grecia Clásica, madre de nuestra cultura". Las piezas están escritas en un lenguaje post-weberniano, más convencional en comparación con otras obras de Duarte. Es interesante señalar en la segunda pieza las entradas canónicas en las maderas, luego en los metales, el papel "concertante" dado al piano y el canon a la octava entre los violines primeros y los segundos (compás 13 al 17). *Tres piezas para orquesta* es uno de los mejores aportes de este compositor. En general, Duarte suele reflejar un gran interés por lo vetusto y lo novedoso. Actualmente este compositor ha permanecido en silencio. (Ver ejemplo No. 10 en la siguiente página).

Miembro de esta generación es quien escribe estas líneas, discípulo de Cubicec en El Salvador. Luego, estudié en Julliard School de Nueva York, en donde obtuve mi licenciatura y maestría en música y, más tarde, mi doctorado en composición en la Universidad de Cincinnati. Mi Concierto para piano y orquesta (1981) escrito mientras gozaba de una beca de trabajo de la Fundación Guggenheim de Nueva York, consta de tres movimientos. Al comienzo de la obra escuchamos los tres temas principales. La idea del primer tiempo está basada en movimiento conjunto (intervalos de segunda) con un sabor modal, mientras el segundo tema está edifica-

Ejemplo No.10

3. Piezas Para Orquesta  
II  
ESTROFA  
Angel Suarez

do sobre un bajo que es la aumentación de la frase principal. Este movimiento se desenvuelve dentro de una forma sonata un tanto libre y en el cual el intervalo de segunda es desarrollado. El segundo tiempo (lento) es un libre desarrollo de la idea expuesta al comienzo por el oboe. El tercero está compuesto por once variaciones de un tema original. Ornamentación, movimiento retrógrado, variaciones basadas en un motivo del original y del retrógrado, otras sobre la armonía, la métrica, desplazamiento del tema a diferentes registros, son algunas de las técnicas de variación empleadas aquí. Otras composiciones más son Sonatina para guitarra (1981) y Sonata para piano (1984); estas obras basan su estructura en la del cuento de Julio Cortázar "Todos los fuegos el fuego", cuya forma es la mezcla de dos relatos diferentes. En estas piezas, aplico esa forma utilizando dos movimientos, uno allegro y otro adagio, entremezclados, produciéndose la sucesión rápido-lento-rápido, etc. De 1985 es *Canto de fácil palabra* para soprano, flauta y cembalo, sobre poe-

mas de Hugo Lindo (1917-1985), encargada por el Museo de Arte de Cleveland, en Ohio. Esta composición consta de cuatro movimientos originados en una sola idea que sufre transformaciones y se desarrolla libremente. En los últimos años me he interesado por la Teoría de los conjuntos; están basados en esa técnica mi Concierto para violín y orquesta (1989), mi Concierto de cámara (1990), mi Trío para violín, cello y piano (1991) y partitas para flauta, oboe, clarinete, cembalo, violín y cello (1992). El Trío (1991) consta de dos movimientos. El primero utiliza un conjunto de seis notas y el segundo uno de siete, transformados en múltiples formas. El método (la teoría de los conjuntos), por severo que parezca, no lo es más que el usado por Bach en las *Variaciones Goldberg* o el *Arte de la fuga*, dos obras maestras de gran belleza, intensidad y expresión poética. Las posibilidades que ofrece la teoría algebraica son "casi" infinitas; encontrar las combinaciones satisfactorias es lo que procuro en el Trío.

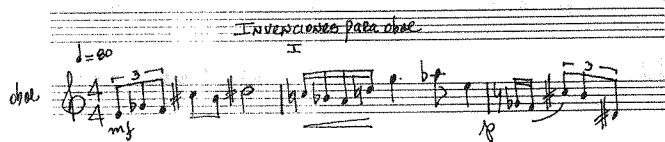
Ejemplo No.11

Trío II  
Guaman Cáceres

El miembro más joven de esta generación es Manuel Carcach (1955), quien se inició como guitarrista y más tarde incursionó en la composición. Gracias a una beca Fulbright estudió composición en Boston de 1987 a 1989. De sus obras mencionaré *Elegía* para guitarra (1983); *Tientos* para instrumentos de percusión (1983); *Divertimento* para oboe y piano (1984), del cual Carcach dice: "La obra está construida sobre una serie dodecafónica. No hay un tema o temas específicos y, podemos afirmar que la serie es material unificador, pues, por lo general he empleado las doce notas para formar las frases melódicas o para construir las armonías. La forma está dividida en secciones lentas y rápidas, las cuales no tienen ninguna conexión temática, sino más bien estructural, pues los lentos son homofónicos y los rápidos son contrapuntísticos; esto para lograr un contraste. Quiero mencionar que una de las secciones lentas se construyó de una manera puntillista. La obra concluye con la sección de inicio empleando su armonía en retrógrado y la misma frase melódica del oboe". La Sonata para dos flautas dulces (1983), es obra de temperamento severo por lo intrincado de sus contrapuntos y viene a enriquecer el escaso repertorio contemporáneo para esos instrumentos. Las *Cuatro invenciones* para oboe solo (1983), están enmarcadas dentro de un neo-expresionismo poseedor de una cualidad melódica directa y clara, difícil de lograr en un soliloquio, en donde no se pueden ocultar flaquezas. La *Pasacaglia* para orquesta de Carcach, también dentro de la línea neoexpresionista, es su primera obra para orquesta. De estas variaciones, el compositor dice: "Esta diseñada, como es lógico, sobre un *basso ostinato* presentado primero por el fagot y los contrabajos, luego por la sección de vientos y las cuerdas en forma de coral. Ha sido pensada en un aumento de la complejidad de la masa sonora partiendo de contrapuntos a dos voces hasta alcanzar en su clímax, nueve voces. No se pretendió crear variaciones ornamentales sobre el tema sino que este aumento de complejidad sirve de variación al mismo tiempo que el ostinato es llevado a través de toda la orquesta. Se ha empleado desde cánones a dos voces hasta retrógrado de secciones enteras para finalizar con el *basso ostinato* acompañado de armonías sobre la misma serie. El tema está formado por el original de una serie completa".

Otras obras de Carcach son *¡Clara fuente de luz!* para orquesta (1989); *Hora de la ceniza* para mezzosoprano y flauta travesera (1990) y *Dos cantos* para mezzosoprano y cuarteto de cuerdas (1992).

#### Ejemplo No. 12



En la generación más reciente de compositores salvadoreños encontramos a Juan Carlos Mendizábal (1968), quien se graduó en la Universidad de California en San Francisco. Allí estudió con Richard Festinger y Herbert Bielawa. Mendizábal se ha interesado por el minimalismo, aunque en sus últimas obras ha desarrollado un contrapunto más elaborado. Entre sus obras mencionaremos Quinteto para maderas (1990); *Mina* para soprano, flauta, clarinete, cello y piano (1992); *Variaciones* para flauta, violín cello, fagot y percusión (1992) y *Canto para ser perseguido* para orquesta (1992). De esta pieza, el compositor dice: "es una síntesis de dos estilos de música diferentes. Por un lado, la armonía es neoclásica (pandiatónica). En buena parte, el estilo rítmico es también neoclásico pero la organización está basada en técnicas minimalistas (uso constante de polirritmos que se repiten). La forma general es A-B-A': un tema expuesto en A, que se desarrolla en B y que es reexposto en A' a un nivel menos evidente. El título describe el movimiento rápido y episódico de la música, como si la "idea" fuera constantemente perseguida por un orden que lo devora todo y del cual nada se puede escapar, 'ni el sueño ni la luz'..." (Ver ejemplo No. 13 en la siguiente página).

De la misma generación de Mendizábal es Carlos A. Colón-Quintana, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala y más tarde se graduó de la Universidad de Belmont (1989). Luego obtuvo su maestría en la Universidad de Baylor en Texas. De Colón mencionaré su Trío para madera (1991) y sus *Variaciones sobre un tema japonés* (1991) para piano. Obra en la que con imaginación resuelve los problemas estructurales de esa forma musical. (Ver ejemplo No. 14 en la página 103).

Existen en El Salvador algunas agrupaciones musicales como el Grupo de Música Antigua, el Quinteto Nueva San Salvador (cuerdas y flauta), el Quinteto de metales Gabrieli y el Coro Nacional, que realiza conciertos regularmente, bajo la dirección de Irving Ramírez, quien después de graduarse en el Centro Nacional de Artes, obtuvo su maestría en Bellas Artes (especialidad en dirección coral) en el Instituto de Cultura N. K. Krupskaya de Leningrado (San Petersburgo), Rusia. Además, la Orquesta Sinfónica de El Salvador realiza numerosos conciertos didácticos y una temporada de conciertos con solistas y directores invitados de muchas partes del mundo.

Hacia 1967 el Conservatorio Nacional de Música pasó a ser parte del Centro Nacional de Artes, que ofrece educación a nivel medio. No existe todavía una carrera de música a nivel universitario en nuestro país y todo aquel que quiera obtener una licenciatura, maestría o doctorado en esta disciplina debe acudir a otros países. Hoy más que nunca hay un número considerable de músicos salvadoreños que están estudiando o trabajando en el extranjero, lo cual podría ser alentador para el futuro de la música en El Salvador, pero nos tenemos que preguntar, ¿regresarán?

Ejemplo No.13

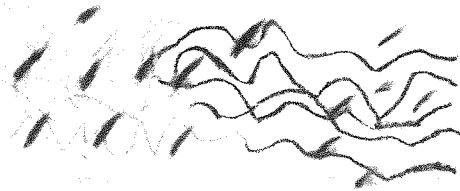
**AB** *a. sop* *mf* *Canto Para Ser Perseguido* *Juan Carlos Mendizabal*

Ejemplo No.14

**5** *mf* *Trio* *Carlos Colón*

Es difícil predecir el camino que ha de tomar la música en nuestro ámbito, y es tarea de muchas generaciones el recorrerlo, pero pensamos que, cuando un compositor salvadoreño nos entregue música de gran valor estético, solidez técnica y autenticidad, no importará a qué fuente recurra para su arte. Si observamos el llamado "impresionismo francés" de Debussy, veremos que las referencias de este creador son escalas exóticas de origen oriental, como la de tonos enteros o la pentatónica, que es común a la mayor parte de culturas antiguas de todo el mundo; y los modos medievales o eclesiásticos encontrados en el gregoriano, no son solamente de origen europeo. De tal manera que el hecho es que Debussy poseía una personalidad creadora de extraordinaria capacidad y dio la casualidad que era francés. En nuestro caso, tenemos la obligación de alentar la libre creación artística en el país, tal como lo ha afirmado el propio Debussy al decir: "Uno tiene el derecho de componer lo que uno quiere, en la forma que uno quiera, si la música resulta y es realmente de uno". Añadamos que es necesario observar con la mayor objetividad posible la calidad de nuestras obras pensando como decía Varese que: "en arte se reconoce únicamente al individuo", o recordando con atención las palabras de Octavio Paz: "el hombre es el olmo que da siempre peras increíbles".

# NOTAS SIN MÚSICA



## ICONOGRAFÍA DE CARLOS CHÁVEZ DE GLORIA CARMONA

Mario Lavista

De 1907 es la fotografía que abre la estupenda iconografía editada por Gloria Carmona. Vemos a Carlos Chávez en una huerta en Tlaxcala, retratado junto a un estanque cuyas aguas quietas parecen estar a punto de devorar las ramas de un viejo y desvencijado árbol. Tiene siete años y no sabe que en ese momento está muriendo Ricardo Castro, el más grande músico del porfiriato. Al contemplar esta fotografía podemos intuir la presencia de un mundo en el que alguna vez, como lo ha señalado la investigadora Consuelo Carredano, reinó el orden y la armonía, evocar un pasado lejano y escuchar el eco de una época feliz que al poco tiempo despertaría brutalmente de su sueño romántico. México se preparaba para entrar de lleno a la modernidad, tanto en el orden político como en el dominio cultural.

Al nacer Chávez la vida y el quehacer musicales en nuestro país se encontraban en una etapa que bien podríamos considerar de incipiente a pesar del decidido apoyo que el porfiriato brindó a la música y a los músicos.

Faltaba aún la creación de toda una serie de instituciones y agrupaciones musicales, indispensables para poder siquiera aspirar a una acti-

vidad musical más plena, más completa. Casi todo estaba por inventarse. Pensemos, por ejemplo, en los compositores del porfiriato, algunos de ellos tan notables como el ya mencionado Ricardo Castro. Este grupo de músicos escribió fundamentalmente para la escena —no olvidemos que la ópera era considerada entonces como el género musical más importante— y para el piano, el instrumento por antonomasia de la música de salón de ese período.

Más allá de las naturales preferencias instrumentales, resulta claro que cada época, como lo ha señalado Nikolaus Harnoncourt, escribe su música pensando en los medios sonoros de que dispone. Por ello, la ausencia casi total de un repertorio de orquesta y de cámara respondía en primera instancia a la falta de orquesta y grupos de cámara estables y profesionales.

No es sino en el transcurso de este siglo que se crea en México una verdadera y más sólida infraestructura musical apoyada en instituciones educativas, de promoción y de investigación, y en agrupaciones musicales permanentes, como orquestas y conjuntos corales y de cámara. Si bien esta puesta al día del país necesitó del concurso y de la concertación de muchos esfuerzos, es innegable que la acción emprendida por el Chávez educador, promotor y animador del arte fue determinante.

Al hojear las páginas de este libro de fotogra-

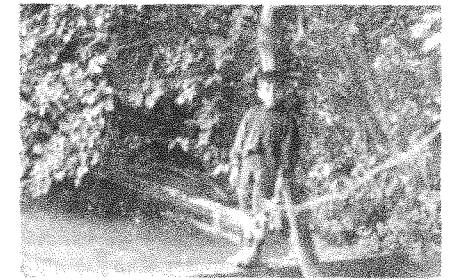
fías se tiene la impresión y la certeza de estar recorriendo una de las etapas más significativas del arte moderno mexicano. Transitamos por la vida y el quehacer artístico y musical de nuestro país guiados por la mano firme y segura de quien ha sido, como artista y animador, uno de sus principales protagonistas.

Conviven alrededor de Chávez artistas de diversas disciplinas y diferentes generaciones, amigos y familiares, políticos y promotores del arte. Asistimos con ellos a la inauguración del Palacio de Bellas Artes y del Conservatorio Nacional de Música en sus nuevas instalaciones de Polanco, a la fundación de la Orquesta Sinfónica de México, de Ediciones Mexicanas de Música y de El Colegio Nacional, a la creación a principios de la década de los sesenta del Taller de Composición y, poco tiempo después, del primer Laboratorio de Música Electrónica que hubo en México.

El itinerario es largo, abigarrado y puede incluso ser fatigoso, pero nos muestra de manera por demás contundente la en verdad asombrosa actividad de Chávez, el hombre público. Pero la del artista no es menos intensa. Lo acompañamos en sus innumerables giras como director de orquesta, lo visitamos en la soledad de su estudio y somos testigos privilegiados de la creación de un sólido grupo de obras que se cuentan entre la mejor música escrita en México.



Chávez, 1957.



Carlos Chávez a los 7 años en Tlaxcala.

Podemos, además, compartir sus horas más íntimas en compañía de su esposa y de sus hijos, de sus alumnos y de sus más cercanos amigos y colaboradores.

El libro que nos ha reunido aquí esta tarde revela, asimismo, la inusitada capacidad que poseía Chávez para desdoblarse de personaje privado en hombre público, de artista en gran animador del arte, de compositor en organizador. La acción y la creación permanecieron indisolublemente unidas y guiaron siempre la vida de este excepcional mexicano cuya historia se confunde con la crónica del arte moderno de nuestro país.

Como compositor, al igual que Villa-Lobos, Ginastera y Revueltas, buscó y encontró una identidad nacional, a la vez que conquistó y transformó con su voz y estilo personales el lenguaje musical del siglo XX. En sus manos, la música latinoamericana alcanzó una universalidad que antes no poseía.

Su visión, energía y talento estuvieron siempre al servicio de su arte y modificaron radicalmente nuestra vida cultural haciendo posible que la música mexicana formara parte —más allá de consideraciones de índole geográfica— del arte musical de nuestro tiempo, esa especie de enorme catedral que, al decir de Lukas Foss, está siendo construida por todos los que servimos a nuestro arte. Algunos están levantando las columnas, otros diseñan los vitrales o la fachada. Se trata de un complejo y ambicioso proyecto arquitectónico en el que participan todos aquellos que hacen música. Cada miembro de

este numeroso y heterogéneo grupo diseña y construye una de las partes que le corresponde.

Hasta aquí estos breves y desordenados comentarios que ha suscitado en mí la lectura de este libro.

Agradezco a Gloria Carmona el haberme invitado a participar en la presentación de esta magnífica iconografía de Carlos Chávez, que con inteligencia, conocimiento y sensibilidad preparó esta espléndida investigadora y querida amiga mía.

El diseño de Bernardo Recamier también es notable.

\* Texto leído en la presentación del libro *Carlos Chávez (1899-1978). Iconografía* (INBA/Cocaculta: México, 1994; 168 pp.), el 19 de junio pasado, en una mesa en que también participaron José Antonio Alcaraz, Fernando García Torres y la propia autora, Gloria Carmona.



#### OTRO PREMIO A RASGADO

La música mexicana está de plácemes por un nuevo triunfo de Víctor Rasgado (1959): su ópera de cámara *Anacleto Morones* —basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo y realizada con un apoyo del FONCA— ganó en agosto pasado, en Milán, Italia, el certamen internacional Orpheus 1994, junto con la ópera *Ligeia* de la norteamericana Augusta Read Thomas. Las obras fueron elegidas de entre 54 partituras procedentes de 16 países por un jurado integrado por Luciano Berio, Frederich Cerha, Edison Denisov, Maurlius Constant y Phillippe Boesmans. El estreno mundial de *Anacleto Morones* tuvo lugar, con mucho éxito, el 9 de septiembre pasado en el Teatro Caio Melisso, en Spoleto, Italia, con Luca Ronconi como director de escena, Ge-

rald Fitzgerald como director musical y músicos y cantantes de la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Habrá un reposición de la obra en Viena, Austria, los días 5, 8 y 11 de octubre. Y esperamos que después se programe el estreno en México de esta ópera mexicana. Felicitamos a nuestro amigo Víctor Rasgado y nos felicitamos.

#### DISCULPA

Por un lamentable descuido desapareció el crédito del traductor —Juan Arturo Brennan— del diálogo entre John Cage y Conlon Nancarrow que publicamos en nuestro número anterior. Una disculpa a Juan Arturo y los lectores.

#### JUAN ANTONIO ROSADO (1922-1994)

El 27 de agosto pasado falleció el músico puertorriqueño Juan Antonio Rosado, subdirector por 20 años y profesor por más de 30 de la Escuela Nacional de Música. Pianista, tenor y compositor, hizo estudios con Juan D. Tercero y Rodolfo Halffter. Fue uno de los impulsores en México de la técnica dodecafónica. En varias de sus obras combinó elementos nacionalistas —afroantillanos, mexicanos, jazzísticos— con el lenguaje dodecafónico y serial. Entre sus composiciones pueden destacarse el ballet *Rapsodia callejera* (1956), la *Suite popular* (1957) —con batería de jazz—, la *Sonatina* para clarinete y piano (1961) —grabada por su discípulo Federico Ibarra, al piano— y *Tres piezas* para flauta, violín y piano (1972).

En el aula de la Escuela Nacional de Música donde impartió clases ha sido develada una placa con su nombre. Descanse en paz el maestro Rosado.



## LIBROS

#### Juan Arturo Brennan

No es mucho lo que se ha publicado de música en México en los últimos meses, pero lo que sí se ha publicado es de capital importancia. Me refiero a la recientemente aparecida compilación iconográfica sobre Carlos Chávez realizada con el profesionalismo acostumbrado por Gloria Carmona. Suele ocurrir que las iconografías mal concebidas o erróneamente realizadas no pasen de ser álbumes familiares corregidos y aumentados, con un alto valor de trivia anecdótica y poca profundidad en cuanto a contenido. Esta iconografía de Chávez, por el contrario, es una secuencia muy bien planeada, y realizada con mucha atención a lo que cada imagen significa en el contexto de la vida, la obra y la figura pública de Carlos Chávez. En el entendido de que este no es un libro estrictamente biográfico, no es este el espacio para reafirmar, una vez más, la importancia monumental de Chávez en el ámbito de la historia de nuestra música moderna. Sin embargo, la aparición de esta iconografía bien puede servir, por su amplia cobertura en cuanto a imagen e información, para confirmar cuán pobres y mezquinos resultan los esfuerzos de aquellos que insisten en demeritar la figura de Chávez, casi siempre con el objetivo primario de agrandar la propia. Desde el punto de vista estrictamente fotográfico, vale decir escuetamente que las imágenes están muy bien elegidas, y reproducidas con el cuidado que un trabajo así merece. Y claro, están aquí algunas de las imágenes más conocidas de la vida pública de Chávez, pero son más abundantes aquellas que son nuevas, poco difundidas o de plano inéditas. Los orígenes familiares, los años de juventud, la madurez del compositor, la consolidación de la Orquesta Sinfónica de México, la actividad al frente del INBA, son los capítulos principales cubiertos por esta iconografía que, en su conjunto, nos da un retrato de Chávez que no por conocido es menos admirable. Inútil, en fin, tratar de describir una iconografía con palabras; es necesario ver las imágenes para construir a ese Chávez fun-

damental. Lo que sí es plenamente sujeto de verbalización es todo aquello que en materia de información complementa la parte visual de la iconografía. De entrada, una cronología suscita y muy completa que permite seguir con detenimiento los pasos del compositor por nuestro mundo musical. Igualmente detallado es el apéndice del libro, en el que encontramos otras informaciones importantes para redondear el retrato de Chávez: sus cargos académicos, sus labores como director de orquesta, sus libros, sus artículos y ensayos, sus conferencias, las distinciones que recibió, y, de modo muy importante, una discografía que si por una parte parece amplia y numerosa, por la otra se antoja incompleta aún para un músico de su talla; ojalá que para cuando salgan publicadas estas líneas, esa discografía sea ya incompleta, y sea necesario añadirle un par de entradas más. Como corolario de esta reseña es necesario recalcar que además de la indudable riqueza del material gráfico y de la útil y bien investigada información que contiene, esta iconografía es un libro técnicamente muy bien producido y presentado, lo cual añade mucho a su valor intrínseco. Sin duda, esta publicación es un documento invaluable, no sólo como referencia a la figura de Carlos Chávez, sino al interior de toda la bibliografía musical mexicana. De nuevo, tal y como lo hiciera con su epistolario de Carlos Chávez, Gloria Carmona ha logrado un documento de muy alto nivel.

CARLOS CHÁVEZ: 1899-1978

ICONOGRAFÍA

Investigado y editado por Gloria Carmona.

Diseño de Bernardo Recamier.

CNCA/INBA, México, 1994

Con el patrocinio del Grupo Financiero Probrusa se publicó en 1993 un libro titulado *El Conservatorio de Las Rosas*. Su concepción, su diseño y los recursos en él invertidos colocan a esta publicación en el nivel de los llamados *libros de arte*, al menos en lo que se refiere a su forma y sus características físicas. El libro en cuestión se divide

en dos partes y ocho capítulos. La primera parte está dedicada propiamente al Conservatorio; la segunda se concentra en la historia de los Niños Cantores de Morelia. Como suele ser en el caso de este tipo de libros, el discurso se inicia con una semblanza de Morelia en la época colonial, para explorar después las historias del Colegio de las Rosas a través del tiempo, desde puntos de vista sociales, arquitectónicos, religiosos, musicales, etc. Como es de esperarse, y siendo que este libro no es una publicación específicamente musical, no se profundiza mucho en los aspectos sustanciales del Conservatorio como sede de la enseñanza musical.

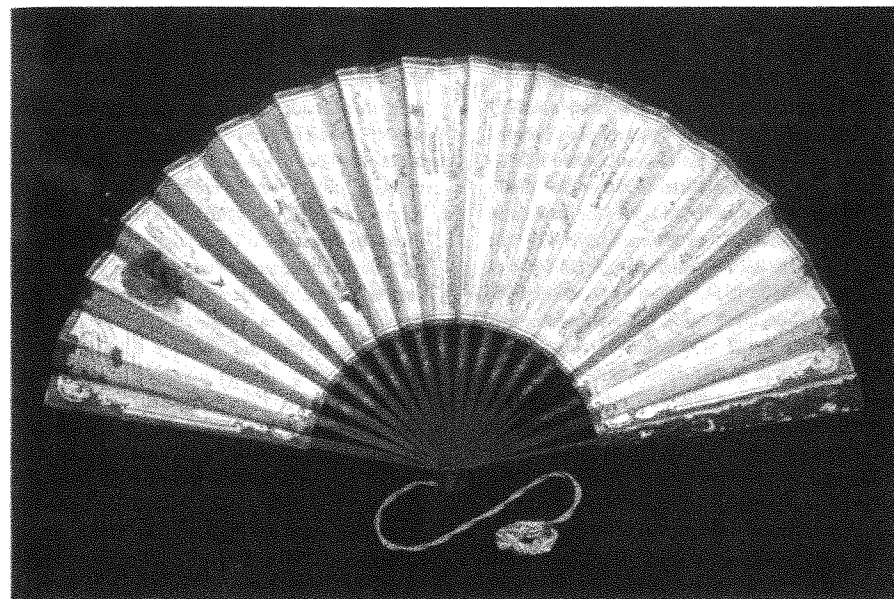
La segunda parte del libro, la dedicada a los Niños Cantores de Morelia, pone de relieve la figura de Miguel Bernal Jiménez, compositor y estudioso que mucho tuvo que ver con el Conservatorio y con su archivo musical colonial. Se destaca también a Romano Picutti, músico italiano que también fue importante en la historia del coro infantil moreliano. Como suele ocurrir cuando se trata de este tipo de libros caros de ocasión, se da un especial énfasis a la imagen, ámbito en que los editores han incurrido en una ambivalencia sin resolución visual; por un lado, las imágenes históricas, y por el otro, fotografías modernas que a veces parecen no encajar en el estilo general de la obra. Por otro lado, los textos están a cargo de cinco redactores diferentes, de modo que por momentos se detecta también cierta falta de unidad estilística. Sea como fuere, el libro en cuestión puede resultar interesante para quien quiera hacer una primera aproximación a la historia de una institución musical ciertamente importante en México. Faltaría, sin embargo, tener también alguna información sobre el estado actual que guarda el Conservatorio de Las Rosas, que en meses recientes se ha visto envuelto en serias polémicas políticas, económicas y académicas. Hay que mencionar, finalmente, que por su origen y probable destino, este libro no es de fácil obtención.

EL CONSERVATORIO DE LAS ROSAS  
Varios autores  
FERNÁNDEZ CUETO EDITORES, México,  
1993



### CENTENARIO LUCTUOSO DE JUVENTINO ROSAS

El 9 de julio pasado en la Rotonda de los Hombres Ilustres se llevó a cabo, entre discursos, ofrendas florales y valeses, una recordación de Juventino Rosas (1868-1894), en el centenario de su muerte, acaecida a la corta edad de 26 años. Pudieron escucharse los valeses *Sobre las olas* y *Carmen*, *Juventa* —schottis— y *Medley Polkas* del compositor guanajuatense, en la interpretación de la Orquesta Típica de la Ciudad de México dirigida por Armando Zayas, además del estreno del *Vals Juventino* de Jesús Elizarrarás —representante de la Comunidad Guanajuatense— por el tenor Edilberto Regalado y la pianista Nadia Stánkovitch. Muchos años más de valeses mexicanos en memoria del músico.



### ¿TIENE USTED CALOR?

¿Qué le parecería abanicarse en las temporadas calurosas con esta pieza, tan hermosa como lo habrá sido su antigua poseedora, capaz, entre 1890 y 1920, de arrebatar autógrafos y citas musicales a Brahms, Tchaikovsky, Grieg, Bruch, Elgar, Busoni, Caruso, Toscanini, Casals y otras luminarias que en total suman más de 80? El valor del abanico fluctúa entre las 25,000 y las 30,000 libras. Lo que resulta comprensible si se imagina la experiencia de ser refrescado por los efluvios musicales de aquellos talentos...

L.I.H.

## DISCOS

Juan Arturo Brennan

Toca el turno de abrir esta sección de reseñas discográficas a otros tres CDs de la serie de música mexicana que ha estado produciendo la firma local Spartacus. (Otros discos de esta serie fueron reseñados en la anterior *Pauta*.)

Tenemos, en primer lugar, un volumen titulado *Grandes del romanticismo en México*. Como es el caso de otros volúmenes de la serie, éste contiene algunos caballitos de batalla acompa-

ñados de obras interesantes, sobre todo por su presencia primera en el formato de disco compacto. Entre las piezas trilladas del repertorio están los tres famosos valeses, el *Capricho*, el *Poético* y *Sobre las olas*, ninguno de los cuales ofrece novedad alguna. Otros tracks del disco, sin embargo, ofrecen materia sonora más interesante; es el caso del *Angelus* de Bernal Jiménez, buena muestra de su vena religiosa-contemplativa; y del sabroso *Festín de los enanos* de José Rolón, partitura que parece estar en deuda con Paul Dukas y su joven estudiante de brujería. Tres obras interesantes de Ricardo Castro completan esta entrega discográfica: el intermezzo de su ópera *Atzimba*, un breve y bien construido

*Minuetto*, y el *Intermezzo oriental*, de raro sabor exótico.

El siguiente volumen de la serie que nos ocupa lleva por título *Nacionalismo musical mexicano*, y sigue muy de cerca el plan presentado por los otros discos: la combinación de lo viejo y lo nuevo. La parte modular del disco está dedicada a Revueltas a través de partituras de sobra conocidas: el *Homenaje a García Lorca* (grabado hace ya muchísimos años por el propio Herrera de la Fuente en un disco histórico), *Sensemayá*, obra de la que ya existen numerosas grabaciones y *La noche de los mayas*. De esta última se puede decir que si bien la orquesta suena mejor y con más empaque, la interpretación es menos enérgica y vital que la grabada recientemente por Enrique Diemecke al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional. Lo interesante en este disco es la presencia de *Janitzio*, obra a la que le urgía estar en disco compacto para completar el repertorio orquestal de Revueltas, y la inclusión de *Bosques*, de Moncayo, y la *Toccata* para orquesta de Carlos Chávez, obra interpretada aquí con una buena dosis de credibilidad.

Tenemos, finalmente, un disco producido bajo el título de *Compositores mexicanos del siglo XX*. A pesar del título, no se trata de la vanguardia ni las generaciones recientes; es claro que Spartacus, consciente de los posibles alcances de este proyecto (admirable a pesar de sus carencias), ha marcado un límite cronológico y de lenguaje, al menos para esta fase de su producción. Así, tenemos en este CD un sexteto de obras que son bienvenidas por la variedad y porque, si la memoria discográfica no me falla, todas hacen su primera aparición en el formato compacto. El disco nos ofrece desde la claridad y lucidez (no exenta de humor y cierto españolismo refinado) de *La madrugada del panadero* de Rodolfo Halffter, hasta el ámbito místico-impresionista de *Nepantla*, de Gerardo Durán. Entre estas dos propuestas lejanas, hallamos a Armando Lavalle con su *Obertura colonial*, a Mario Kuri Aldana y su *Canto latinoamericano*, la *Sinfonía en un movimiento* de Jiménez Mabarak, para cerrar con *Tema y variaciones* de Luis Sandi. No deja

de ser muy significativo que, por su contenido sonoro, este disco bien pudo llevar el título anterior, *Nacionalismo musical mexicano*, ya que las seis obras, cada una en sus propios términos, aluden explícitamente a materiales e ideas de corte nacional (español en el caso de Halffter, claramente mexicano en los otros cinco), de modo que este CD pudiera tomarse como un proyecto de transición antes de la temeraria decisión de dejar atrás el nacionalismo y enfrentar cara a cara el reto de músicas mexicanas más nuevas. Ahora bien, como ya se ha mencionado, Spartacus es una empresa que debe vigilar su economía, por lo cual no se le puede exigir mucho en materia de repertorios atrevidos; ya bastante hace esta compañía con grabar por primera vez ciertas obras que de ninguna manera se van a convertir en *best-sellers*. De estos tres discos puede hacerse un comentario colectivo que mucho tiene que ver con lo señalado en el número anterior de *Pauta*: estas grabaciones cuentan con la ventaja de una orquesta (la Filarmónica de la Ciudad) de buen sonido y buen balance, y con una producción decorosa, aunque a las versiones de algunas obras les falta chispa y energía. Lo que sigue siendo incomprensible es la ausencia total de notas, textos, datos... es decir, el complemento indispensable para que este interesante proyecto discográfico mexicano tenga un mayor impacto y sea verdaderamente un elemento de difusión de nuestra música. Buena falta hace; ojalá que los próximos volúmenes de la serie (y las reediciones de los aquí reseñados) subsanen esta carencia importante.

#### GRANDES DEL ROMANTICISMO EN MEXICO

FELIPE VILLANUEVA: *Vals poético*  
RICARDO CASTRO: *Intermezzo oriental; Intermezzo de Atzimba; Minuetto; Vals capricho*  
JOSÉ ROLÓN: *El festín de los enanos*  
MIGUEL BERNAL JIMÉNEZ: *Ángelus*  
JUVENTINO ROSAS: *Sobre las olas*  
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México  
Guadalupe Parrondo, piano  
Luis Herrera de la Fuente, director  
SPARTACUS 21004

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.  
SPARTACUS 21005

#### 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 un movimiento*  
LUIS SANDI: *Tema y variaciones*  
Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México  
Luis Herrera de la Fuente, director.  
SPARTACUS 21006

Para quienes de una u otra forma estamos interesados en la música de México (desde simples melómanos hasta doctos musicólogos), es especialmente estimulante el creciente interés que en el medio internacional ha generado nuestra música colonial, interés que en más de una ocasión ha dado resultados realmente admirables. Dos buenas muestras de ese interés se hallan en otros tantos discos, de alta calidad, en los que se pone de relieve toda la riqueza de la música generada en los maestrazgos de capilla del México colonial.

El primero de esos discos ha sido producido por la marca inglesa Hyperion, que nos tiene acostumbrados a realizaciones discográficas de muy buen nivel, tanto en lo que se refiere a repertorio como a interpretaciones, grabaciones y presentación. El disco lleva por título *Masterpieces of Mexican polyphony* y contiene obras de Hernando Franco, Juan Gutiérrez de Padilla,

Francisco López Capillas y Antonio de Salazar. Esta lista de los autores involucrados nos permite ver de inmediato que se trata de una selección que es al mismo tiempo una muestra amplia y variada, y una selección de lo mejor de la música mexicana de aquella época. Las interpretaciones de las ocho obras sacras que contiene este disco están a cargo del Coro de la Catedral de Westminster, justamente famoso por su disciplina, su conocimiento de estilos diversos y su eficiencia técnica. Así, el coro londinense transita con sabiduría y aplomo por estas músicas mexicanas de la colonia, caracterizadas todas por la solemnidad y la amplitud de su expresión. Especialmente profunda y satisfactoria resulta, por ejemplo, la versión del Coro de Westminster a la *Lamentación de Jueves Santo* de Gutiérrez de Padilla, obra que si bien tiene cualidades propias, no está lejos de las piezas similares producidas en la península ibérica por músicos de generaciones anteriores. Igualmente interesante es la audición comparada de dos versiones del *Salve regina*, una de Hernando Franco, la otra de Gutiérrez de Padilla. Las diferencias entre ambas echan por tierra la necia afirmación de algunos *expertos* en el sentido de que nuestra música colonial es mera imitación de modelos europeos y no ofrece variedad estilística. En este muy buen disco de música colonial mexicana, el trabajo a *capella* es discretamente complementado en algunas de las piezas con el dulcian, el arpa y el órgano, utilizados con mucho sentido del balance dinámico y tímbrico. En suma, una estupenda adición a la discografía de la música mexicana de la colonia. Vaya con esta recomendación explícita, otra igualmente entusiasta, de los dos volúmenes de polifonía portuguesa editados también por la etiqueta Hyperion, que constituyen verdaderas joyas discográficas.

#### MASTERPIECES OF MEXICAN POLYPHONY

HERNANDO FRANCO: *Salve regina*  
JUAN GUTIÉRREZ DE PADILLA: *Deus in adiutorium; Mirabilia testimonium; Lamentación de Jueves Santo; Salve Regina*

FRANCISCO LÓPEZ CAPILLAS: Dic nobis, Maria; Magnificat quarti toni  
ANTONIO DE SALAZAR: Salve regina  
Coro de la Catedral de Westminster  
James O'Donnell, director  
HYPERION CDA 66330

El segundo disco de música colonial mexicana al que me quiero referir es de aparición más reciente que el reseñado arriba. Lleva por título *Mexican baroque* y es interpretado por el grupo vocal Chanticleer. Igualmente satisfactorio que el disco Hyperion por el nivel de las interpretaciones y la calidad de la grabación, este disco TELDEC se distingue de aquél por dos elementos: por una parte, un acompañamiento instrumental de cualidades más protagónicas, y por una selección de obras caracterizada menos por la solemnidad y más por la vivacidad y brillantez del sonido. Respecto a esta última observación, la excepción estaría dada por la presencia de las *Lamentaciones* de Manuel de Sumaya. El repertorio del disco está formado por obras de dos compositores, el propio Sumaya e Ignacio de Jerusalem. Sin duda, las dos obras más atractivas de esta grabación son la ingeniosa *Sol-fa de Pedro* de Sumaya, y la Misa policoral atribuida a Jerusalem. En la primera, escrita como un ejercicio, hallamos varios momentos muy interesantes de madrigalismo, un empleo lúdico de los recursos melódicos y armónicos para ilustrar puntos específicos del texto. Por otra parte, en la Misa policoral que se atribuye a Jerusalem nos encontramos con un discurso musical extrovertido y brillante apoyado por una orquesta de sonoridades plenamente barrocas, en la que sobresale la presencia de las trompetas naturales. Sorprende agradablemente la frescura y la claridad de las interpretaciones del grupo Chanticleer, que para sorpresa de los escépticos es un ensamble californiano. Las notas al disco son muy buenas, y en la parte estrictamente informativa hallamos algunos datos interesantes; entre ellos, la mención al trabajo de Aurelio Tello como editor de la pieza *Celebren, publi-*

*quen*, de Sumaya, con la que cierra este disco, y la mención del nombre de Lowell Greer como fabricante de las réplicas de los cornos antiguos utilizados en la grabación por el ensamble instrumental. Este Lowell Greer es un buen cornista estadounidense que estuvo varios años al frente de la sección de cornos de la Filarmónica de la Ciudad de México, y grabó un par de discos bajo las batutas de Eduardo Diazmuñoz y Fernando Lozano.

#### MEXICAN BAROQUE

IGNACIO DE JERUSALEM: Responsorio segundo de S. S. José; Dixit Dominus; Misa policoral

MANUEL DE SUMAYA: *Sol-fa de Pedro*; Lamentaciones de Jeremías profeta; *Celebren, publiquen*

Chanticleer

Joseph Jennings, director

TELDEC 4509-93333-2

Por mucho que se diga y se escriba al respecto, el minimalismo es y seguirá siendo motivo de enconadas controversias entre sus apologistas y sus detractores. En medio de tal polémica, se antoja evidente que uno de los mejores caminos para aproximarse a este debate es el de profundizar en la raíz del minimalismo, sus motivos, sus modos de expresión, sus compositores y obras importantes. Hace poco tiempo ha apare-

CURSO DE COMPOSICIÓN CON  
**FRANCO DONATONI**

ESCUELA NACIONAL  
DE MÚSICA DE LA UNAM

DEL 1 AL 15 DE DICIEMBRE DE  
1994, DE LUNES A VIERNES DE  
9:30 A 13:30 HORAS

cido en el mercado un disco compacto que se antoja ideal para intentar este tipo de aproximación al minimalismo. Se trata de un disco dedicado por entero a la música y la voz de Philip Glass, el compositor fundamental de esta vertiente de la música de hoy. El disco en cuestión contiene fragmentos de seis obras importantes de Glass, de diversas épocas de su producción, en grabaciones nuevas. Lo interesante del asunto es que cada obra en general, y cada pieza en particular, va precedida de una introducción verbal a cargo del propio Glass, lo que hace de la audición de este disco una experiencia muy ilustrativa. Así, la voz del compositor nos va guiando por obras tan distintas como *Música en doce partes*, *Sinfonola de hidrógeno*, *Einstein en la playa*, *Música en movimiento similar*, *Anima mundi*, *Música con partes cambiantes*. En esta selección hay un poco de todo: ópera, música para películas, música pura instrumental, música para eventos músico-poéticos; y sobre todo, hay un panorama muy amplio de la evolución del pensamiento musical de Philip Glass.

Las intervenciones verbales de Glass representan una agradable sorpresa en este disco, por dos razones fundamentales. La primera razón es que, a diferencia de otros compositores minimalistas y similares que no pueden hablar de su música sin las consabidas referencias filosóficas, religiosas, simbólicas, mitológicas y en general ininteligibles, Glass nos habla de su música en términos prácticos, inmediatamente comprensibles y desprovistos de pretensiones trascendentalistas. Aun cuando Glass habla de obras suyas que se refieren a temas importantes como el nacimiento de la era nuclear o la guerra de Vietnam, lo hace sin caer en el panfleto o los delirios mesiánicos que son muy comunes en algunos de sus colegas.

La segunda razón está en el hecho de que en los momentos en que el compositor se refiere a aspectos técnicos de sus composiciones, lo hace en un lenguaje claro y medurado, apto para la comprensión del melómano mínimamente ilustrado, sin derivar hacia las profundidades formales y estructurales de su pensamiento musi-

cal. Así, la combinación de los fragmentos de obras con la voz de Philip Glass es un vehículo ideal para que cualquier melómano interesado en el minimalismo (y con un manejo competente del idioma inglés) se acerque a este fascinante y controvertido mundo sonoro del siglo XX a través de uno de sus exponentes principales. Como complemento a todo esto, el brevísimo folleto que acompaña al disco ofrece los datos completos de cada una de las obras exploradas por Glass, así como los datos de los discos en que se presenta cada obra en su totalidad.

#### 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

ELEKTRA NONESUCH PRCD 8850

*Entre la pena y el gozo* es el título de un disco compacto muy interesante en su concepción y muy atractivo por sus cualidades sonoras. La materia prima fundamental de esta producción es una serie de romances sefarditas, complementados por canciones construidas sobre fuentes tan disímolas como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, Bernardo de Balbuena y Luis de Góngora. Las interpretaciones, de buena calidad y básicamente fieles a un estilo homogéneo, están a cargo de tres de los integrantes del grupo Ars Antiqua, cuya base de operaciones es Guadalajara. Como lo establece el breve texto introductorio al disco, lo fundamental en esta producción es el rescate del refinado ambiente sonoro oriental de los romances sefarditas, como muestra de la confluencia de elementos culturales cristianos, judíos y moros en la España de los siglos XIV y XV. En este sentido, el disco cumple con su cometido gracias al manejo que los intérpretes hacen de esa sutileza de corte oriental, sin caer en el exceso anecdótico. Es también

interesante el hecho de que los tres músicos (Jaramar Soto, Alfredo Sánchez y Eduardo Arám-bula) han realizado en este disco un experimento hasta cierto punto temerario: como acompañamiento a la atractiva voz de Jaramar Soto, han propuesto un complemento instrumental en el que se mezclan los instrumentos propios del trabajo cotidiano de Ars Antigua (flautas dulces, cromornos, laúd, arpa, zanfoña, oud, percusiones antiguas) con los teclados electrónicos y el trabajo de manipulación en consola y estudio. En más de una ocasión, nuestros músicos han producido grabaciones en las que este tipo de combinación resulta fallida, artificiosa y fuera de lugar; sin embargo, *Entre la pena y el gozo* es una bienvenida excepción a esto, en el entendido de que la combinación ha resultado efectiva gracias, sobre todo, a la discreción en el empleo de los teclados electrónicos, usados más como fondo y textura que como fuente de efectos y pirotecnia superficial. Evidentemente, muchos puristas pondrán el grito en el cielo (equivocadamente) por este *sacrilegio*, sin darse cuenta de que los músicos se han planteado una meta específica, asumiendo *a priori* su trabajo de extrapolación histórico-sonora, y llevándolo a cabo de un modo creíble y bien balanceado. Por otra parte, se ha optado en este disco por darle a la voz de Jaramar Soto una presencia y una profundidad especiales, logradas en el estudio, que nada tienen que ver con una aproximación naturalista a la música antigua. Por el contrario, los toques de reverberación añadidos tecnológicamente producen momentos sonoros que nos remiten a cierta irrealidad que le queda muy bien a algunas de las piezas del disco. Esto es especialmente notable en la *Nana andaluza* (una canción de cuna) que cierra el disco, sin duda uno de los logros sonoros más interesantes de toda la grabación. Insisto: esta no es una aproximación purista a los romances sefarditas y canciones similares, sino un experimento de síntesis que, para sorpresa de muchos, ha sido básicamente exitoso. Como dato anecdótico, diré que he sabido que el disco ha gozado de un buen nivel de ventas, que sin duda merece, pero que algunos de sus apologistas lo han tratado de

promover asentándole incorrectamente la etiqueta del New Age. Por fortuna para Jaramar y sus colegas, y para quien los escucha en este disco, *Entre la pena y el gozo* tiene más músculo y médula que la mayor parte del New Age que circula por ahí.

#### ENTRE LA PENA Y EL GOZO

Romances sefarditas y canciones sobre textos diversos

Jaramar Soto, voz; Alfredo Sánchez, teclados, cuerdas y percusiones; Eduardo Arám-bula, zanfoña, cromornos, rabel, flautas

LEJOS DEL PARAÍSO GLP 047

Brahms, Beethoven, Dvořák, Shumann, Shostakovich, Prokofiev, Chaikovski.... tales son los compositores a través de cuyas obras para violoncello el nombre de Mstislav Rostropovich ha alcanzado la cumbre entre los violoncellistas de nuestro tiempo. No solamente por el repertorio, sino por su temperamento mismo, Rostropovich ha sido asociado principalmente con la música romántica y moderna; sus interpretaciones y grabaciones de los principales conciertos del repertorio son el parámetro contra el cual se juzgan todas las demás. En este contexto, es realmente interesante encontrar un disco protagonizado por Rostropovich, dedicado no a las obras del siglo XIX o la primera mitad del siglo XX, sino a tres composiciones que provienen de un período muy anterior. Se trata de un disco en el que Rostropovich ha grabado sendos conciertos de Vivaldi, C.P.E. Bach, y Tartini. De entrada, la audición de este disco permite descartar la idea de monotonía que pudiera prejuiciar al oyente; se trata de tres conciertos muy distintos entre sí, de temperamentos claramente individuales, y concebidos muy de acuerdo con los intereses de cada uno de los tres músicos mencionados. Así, en el concierto de Tartini nos encontramos ante un compositor evidentemente ligado a su propio instrumento, el violín, cosa que destaca en la escritura brillante para el conjunto que acompaña al solista. En el concierto de Vi-

valdi tenemos la tradicional vivacidad del fraile veneciano, incluyendo sus famosas e inconfundibles progresiones armónicas, combinadas con una escritura extrovertida y enérgica para el violoncello solista. En el caso de la obra del hijo predilecto de Bach, nos encontramos ante un concierto que ya no pertenece al mundo del barroco, pero que todavía no se inserta de lleno en el mundo clásico de Haydn y sus contemporáneos; es decir, una obra típica del rococó, con todo lo que ello implica en cuanto a lenguaje armónico, contrapunto, y estructura formal. En los tres conciertos, Rostropovich reafirma su sitio preeminente entre los violoncellistas de hoy; afinación, fraseo, articulación, expresividad.... todo de muy buen nivel y, para frustración de los amantes de la música antigua, todo interpretado de modo tradicional, bajo los cánones predominantes desde el siglo XIX. Con esto quiero decir que en la interpretación de estos tres conciertos (en los que Rostropovich es acompañado por la Orquesta de Cámara de Saint Paul, dirigida por Hugh Wolff) no hay, ni en la parte solista ni en el complemento orquestal, intento alguno de rescatar técnicas o sonoridades propias de la época. Se trata en cambio, de interpretaciones tradicionales, directas, de muy buen nivel, que ponen de manifiesto una vez más las cualidades admirables de Mstislav Rostropovich. Así, este buen disco es una oportunidad inmejorable para acercarse a Rostropovich a través de un repertorio que, alejado de los parámetros expresivos del romanticismo, le exige a este gran músico otra aproximación al material musical.

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, violoncello

Orquesta de Cámara de Saint Paul

Hugh Wolff, director

TELDEC 9031-77311-2

Es raro que en estas páginas aparezcan reseñas discográficas de las regiones más tradicionales del repertorio. Sin embargo, un reciente lanzamiento de la etiqueta ERATO bien merece cuantas líneas. ¿Otro ciclo completo de las sinfonías de Brahms? Sí, pero se trata de un ciclo interesante. Es protagonizado por Daniel Barenboim y la Orquesta Sinfónica de Chicago, combinación que garantiza un sonido de primera y una interpretación menos densa que otras que circulan por ahí. En efecto, en manos de Barenboim la seriedad de Brahms no cae nunca en el terreno de la estolidez, y en estas grabaciones es posible hallar algunos pasajes que sí en manos de otros directores se vuelven densos e impenetrables, con Barenboim adquieren una bienvenida luminosidad. Especialmente recomendables son las versiones de Barenboim a las sinfonías primera y cuarta, concebidas en oscuras tonalidades que aquí son manejadas no desde el punto de vista fúnebre sino de lo austero. En este interesante álbum de cuatro discos, las cuatro sinfonías de Brahms vienen muy bien acompañadas por sólidas versiones de sus dos famosas oberturas y de las variaciones que el músico hamburgués compuso sobre el Coral San Antonio citado por Haydn en una de sus partitas. Sin duda, una buena opción para quien busca un Brahms que no suene a viejo.

JOHANNES BRAHMS: Las cuatro sinfonías; *Obertura trágica*; *Obertura Festival Académico*; Variaciones sobre un tema de Haydn  
Orquesta Sinfónica de Chicago  
Daniel Barenboim, director  
ERATO 4509-94817-2 (CUATRO DISCOS)

## LA MUSA INEPTA



Recordamos al *Carnet musical* editado por la antigua XELA como una publicación longeva, útil, importante, en que, por ejemplo, encontrábamos interesantes artículos de los musicólogos Otto Mayer-Serra y Jesús C. Romero. Pues bien, la dirección de la actual XELA en otro de sus infatigables y caóticos esfuerzos en pro de “la buena música en México”, ha decidido emprender una “nueva época” de la publicación. ¿No hubiera sido preferible que inventara otra, para dejarnos con el buen sabor del viejo y auténtico *Carnet musical*?

Un simple vistazo al número 3 (septiembre, 1994), en una de las mayores tiendas de discos del país, bastó a la Musa Inepta para convencerla de que tenía entre manos una verdadera mina para su morbosos deleite y decidirla a desembolsar el portamonedas.

La pésima redacción de los artículos, la vacuidad del contenido, la sarta de errores, los himnos al nacionalismo trasnochado y al didactismo chabacano, le depararon momentos incontables de inefable dicha. No puede menos ahora que compartir un poco con el lector.

Por ejemplo, el inspirado párrafo que abre el editorial del Presidente de la XELA, José Luis Fernández Herrera: “México, sincretismo de razas y culturas, de penachos ataviados y cascos de acero, de hombres de pirámides y fieles de catedrales. Lugar donde los mestizos surgieron como una nueva raza capaz de establecer un país digno e independiente”. Compite con este fragmento campanudo el profundísimo de la página siguiente, firmado por el Editor Responsable, Claudia Renata R. Berdichevsky: “Los descubrimientos implican incertidumbre a las consecuencias inmediatas de transformar la idea sobre determinado concepto”. Junto a esto, comprender a Hegel se vuelve juego de niños.

En su patriótico artículo “La Música y los Héroes Mexicanos”, Fernando Magdaleno C. hace favor de informarnos que “Miguel Jiménez (*sic*) escribió una sinfonía llamada *Hidalgo*” (¿no será más bien que Miguel Hidalgo compuso la sinfonía *Bernal Jiménez?*), y que José Rolón era “de gran popularidad en su época”, como

ahora, suponemos, es un desconocido. (Pero nos deja en ayunas acerca de quién estará componiendo la ópera o la misa *San Marcos en Chiapas* sobre libreto o letra de Herman Bellinghausen). Enrique R. Mirabal recomienda sobre Richard Strauss: “Nosotros preferimos conservar la música y olvidarnos del nombre”. O sea, hay que hablar de *El caballero de la rosa* con cuidado de omitir al autor, porque se le conoce alguna liga nazi. Y, en fin, la revista nos obliga a memorizar que “Julián Carrillo es el representante más genuino de la música mexicana” (p. 40 y otras). ¿Por qué “el más genuino”? Quién sabe. ¿A poco sabemos por qué Corona, que patrocina La Hora Sinfónica de XELA, es “la más genuina cerveza de barril”?

L.I.H.

## LA MUSA INEPTA



Entre el cotidiano mole y la vespertina horchata, a la mitad de su más reciente **E** gira por Oaxaca, La Musa Inepta se dio tiempo para asomarse a las páginas de la sección “cultural” del diario *Noticias*, de las que rescató este párrafo digno de encomio:

“En la obra de un compositor, lo más importante es decir la verdad, ser genuino, asumirse como es, con su propio vocabulario, su estilo, su orientación estética y esto es lo que ha caracterizado a los grandes músicos oaxaqueños, desde Manuel M. Ponce a Manuel Enríquez”, aseveró el crítico musical José Antonio Alcaraz.

De ello se desprende que el H. gobierno de Oaxaca, según el gacettillero responsable del párrafo en cuestión, ha estado dando facilidades especiales a los músicos (muertos o no) para adquirir la ciudadanía oaxaqueña, con sólo presentar dos fotos tamaño infantil y cuatro corcholatas del sabroso refresco ZEDILLO. Próximamente, el mismo diario declarará oaxaqueños a Julián Carrillo, Candelario Huízar y Silvestre Revueltas.

De otro diario, el *Reforma*, la gorda inepta ha conservado una nota en la que se anuncia:

“Madrid.— La pianista Alicia de Larrocha, considerada máxima intérprete española de Casals, Segovia y Zabaleta, ha sido galardonada con el ‘Premio Príncipe de Asturias de las Artes 1994’”.

Con razón ya se murieron los tres: si además de dar recitales y conciertos por todo el mundo todavía se daban tiempo para componer furtivamente por las noches.

Por razones de popularidad y reventa, La Musa Inepta no pudo escuchar la Décima de Mahler con la OSN, ni pudo colarse al *Pedro y el lobo* narrado por Cachirulo. Decepcionada, se metió a la Sala Ponce a escuchar el recital del pianista Roberto Bravo, en el que halló algunas obras realmente interesantes, tal y como lo informaba la promoción impresa por el INBA. Así, nuestra melómana gordita tuvo el privilegio de oír el *Monumento musical* núm. 3 de Rajmaninov, y un poco más tarde, el *Aria de espina* de *Cosí fan tutte*, de Mozart. De la primera obra, Bravo logró una interpretación monumental; en la segunda, transitó airoso por las espinosas páginas de Mozart. ¡Bravo, Bravo!

De una reseña de Lucía Carrasco en *Reforma*, sobre el concierto de clausura del XVI Foro Internacional de Música Nueva:

“El concierto finalizó con el Cuarteto No. 5, *Xopancuicatl* para cuerdas, ejecutado por el Cuarteto Latinoamericano, tres violines y un cello”.

¿Se le habrá encogido el instrumento al maestro Javier Montiel?

A la Musa Inepta se le atragantó su monumental desayuno con la lectura de una especie de artículo, cabeceado así:

#### QUIERE KAREN SENTIES SER CANTANTE

Loable intención, sin duda, pero.... ¿qué camino quiere seguir la joven aspirante? Ella misma lo descubre, líneas más abajo: “Me lo han propuesto muchas veces y creo que no lo hago tan mal; de hecho, canto en la regadera o cuando voy en el coche, pero si me convierto en cantante me tendré que preparar muy bien”.

Ahora sí, en un formidable descuido, Televisa descubrió la fórmula secreta con la que prepara a sus cantantes: coche y regadera (no necesariamente en ese orden) hasta que se la aprendan. Más adelante, en el mismo artículo, la protocantante Senties declara que quiere ser intérprete de rock, “una especie de combinación entre Alejandra Guzmán y Gloria Trevi”. La Musa Inepta cree que con la celulitis de una y la ropa interior de la otra, Karen tiene la mitad del camino allanado. La rolliza que escribe esta sección le desea mucho éxito, mientras canta *Caro nome* en su propia (y enorme) regadera.

Siempre pendiente de las novedades discográficas, Doña Inepta revisa con frecuencia los catálogos, para estar al tanto del progreso de sus artistas favoritos: Emmanuel, Yuri, Tatiana, Mijares y, claro Karen Senties. La revisión del famoso catálogo OPUS, de la primavera de 1994, le permitió encontrar un par de grabaciones de una obra magnífica: el Cuarteto No. 2, *Mayagueros*, de Silvestre Revueltas. Siempre curiosa, la gorda se fue de inmediato a la enciclopedia más cercana y averiguó que los mayagueros son unas plantas cucurbitáceas gimnospermas, de la familia de las dicotiledóneas, propias de los climas subtropicales de temporal. Los mayagueros, además, se parecen mucho al nanche y de su corteza, bien fermentada, se obtiene un licor muy apreciado por los campesinos de la región de Santiago Papasquiaro, Durango, de donde la planta es nativa. (Nota: la enciclopedia consultada por la Sra. Inepta es propiedad de Luis Pérez Santoja, su consejero espiritual de Sala Margolín.)

El aburrimiento provocado por la falta de novio hace que La Musa Inepta lea frecuentemente la revista *Tiempo libre*, en cuya sección *Amigos* ha intentado, infructuosamente, hallar a uno de su calibre. A falta de ello, la virginal damisela se concentra en las páginas de música, donde recientemente halló un anuncio interesante: el señor Carlos Vázquez, concertista de Bellas Artes, habría de tocar algunas primorosas piezas para piano, entre las cuales destacaba *A pesar de todo*, de Gavota. Un rápido telefonazo de La Musa a la redacción de *Tiempo libre* permitió aclarar las dudas sobre la ilustre Gavota. Se trata de Amandina Gavota (1878-1946), compositora y pianista chilena que se especializó en la creación de piezas con títulos muy románticos pero técnicamente muy modernas, en las que exploró procedimientos micro-melódicos y macro-armónicos.

Casó con un industrial italiano de apellido Saronno y se instaló con él en Polenza donde, ignorada por el público, la crítica y el marido, se dio a la bebida, pasando sus últimos años entre horribles alucinaciones, imaginando ser la reencarnación de Busoni. A pesar de todo, se le recuerda como buena cocinera.

Hace cinco semanas, La Musa Inepta tuvo que ir a una de sus habituales (e inútiles) sesiones de liposucción radical. En la antesala del Dr. Godínez se encontró con el número de diciembre de 1993 de la afamada revista *Diversión, para el pasatiempo médico*. En la soberbia sección musical de esta sólida publicación, y bajo la firma de Jaime Arredondo, la no tan saludable regenta de estas páginas leyó una especie de artículo sobre la Sinfónica de Houston, en la que el severo crítico da noticia, entre otras cosas, de la pujante versión que el conjunto texano habría de hacer de "la suite de *Mamá Ganso* del genial Mahler". Tan genial resultó el asunto, que la Sinfónica de Houston hubo de interpretar varios *encores* del mismo Mahler, entre los que destacaron *El murciélago*, *El buey sobre el tejado*, *Babar el elefante*, *El caballo de bronce* y *El ruiseñor*. En todas estas piezas salió a relucir con claridad el espíritu animal de Mahler. El mismo Sr. Arredondo, líneas más adelante, informa que los de Houston tocarían también la Sexta sinfonía de Brahms; se aplaude a los músicos texanos su vocación para realizar estrenos mundiales como éste. Ojalá que en temporadas próximas estrenen también la Séptima de Schumann, la Novena de Chaikovski y la Cuarta de Franck, que bien merecen una audición. Y ojalá el Sr. Arredondo esté ahí para hacernos una reseña digna de las mejores antesalas médicas.

En la sección de musicología de la revista Vanidades de junio de 1992 (seguramente consultada en la antesala del ginecólogo), La Musa Inepta halló una breve pero suculenta nota bajo el título: *Terminó su gira el piano de Beethoven*. En su parte más sustancial, la nota informa que: "El constructor de pianos londinense Thomas Broadwood conoció a Beethoven en 1871 y decidió regalarle uno, el cual sufrió un largo y tortuoso viaje hasta llegar a manos del maestro". Lo que la nota no dice es que más largo y tortuoso fue el proceso de aprendizaje de Beethoven para tocar ese piano, porque en 1871 ya estaba muy sordo, muy ciego, muy artrítico, muy agusanado y muy muerto. ¿Qué se puede esperar de un compositor, aún genial, a los 101 años de edad?

J.A.B.

## COLABORADORES

- Consideramos ocioso presentar a gente como **Sor Juana Inés de la Cruz** o **Leonardo Da Vinci**.
- El compositor español **Ramón Barce** ya había colaborado en *Pauta* 8, 26-28 y 45.
- **Gerardo Deniz** ha colaborado en *Pauta* 22, 29, 32, 33, 35, 41, 42 y 43.
- **Jean Cocteau**: véase *Pauta* 32.
- **Ramón Montes de Oca** (1953) se graduó en la Escuela de Música del Estado de Oregon, E. U., y posteriormente realizó estudios con Mario Lavista en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de México. Es autor de obras para piano y de cámara. Su obra para orquesta *Descendimiento de la cruz* acaba de ser grabada por la Orquesta Sinfónica de Guanajuato.
- **Octavio Paz**: véase *Pauta* 9, 16, 18, 34 y 47-48.
- **Charles Bukowski** (1920-1994) nació en Andernach, Alemania, pero desde los 2 años vivió en Los Ángeles (E. U.), ciudad de la que se volvió poeta maldito y gran símbolo de la literatura irreverente alrededor del alcohol y el sexo. Escribió varios libros de poemas —entre ellos *Burning in Water Drowning in Flame* (1955-1973) y *Love is a Dog from Hell* (1974-1977)—, seis libros de relatos —entre los que destacan *Hot Water Music* (1983) y *Septuagenarian Stew* (1990)— y cinco novelas —*Cartero*, *Factotum*, *Mujeres*, *La senda del perdedor* y *Hollywood*—. Sobre textos suyos se han rodado cintas célebres como *Barfly* (1987).
- **Salvador Novo**: véase *Pauta* 50-51.
- **Ricardo Miranda**: véase *Pauta* 45 y 46. Recientemente apareció su libro *El sonido de lo propio: José Rolón (1876-1945)* (Cenidim, 1993).
- **Jorge Brash** (Xalapa, Veracruz, 1949) es autor de varios libros de poesía parcialmente reunidos en el volumen *Persistencia del agua* (Gobierno del Estado de Veracruz, 1992). Ha colaborado en *Vuelta* y otras publicaciones literarias.

- **Violet Vagramian-Nishanian** nació en los Estados Unidos y estudio en su país y en la Unión Soviética. Es Maestra en interpretación pianística y Doctora en Teoría de composición. Es profesora de la Universidad Internacional de Florida y de la Universidad de Miami. Ha publicado numerosos artículos musicológicos, varios de ellos sobre música armenia.
- Sobre **Fred Popovici** puede verse su propio artículo. De **Mihaela Marinescu** sólo sabemos que es una musicóloga rumana.
- **Germán Cáceres**, compositor y director de orquesta, nació en San Salvador, El Salvador, en 1954. Obtuvo su grado y postgrado en la Escuela de Juilliard en Nueva York y el Doctorado en Composición en la Universidad de Cincinnati (1989). Ha tenido becas de las fundaciones Guggenheim (1981-82), Fulbright (1987-89), Rockefeller (1991) y en 1992 recibió la Orden de Caballero de las Artes y Letras del Gobierno de Francia. Ha sido director invitado de orquestas de México, Costa Rica, Venezuela, Colombia, Suiza y otras.
- El gran escritor **Elias Canetti** (1905-1994) nació en Bulgaria, descendiente de judíos españoles. Vivió en Viena, Zurich y Londres. Doctor en Química, escribía en alemán y en inglés. Obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1981. El tema principal de su extensa obra narrativa es la relación del individuo con la masa. Entre sus libros más importantes están *Masa y poder*, *El otro proceso de Kafka*, *Auto de fe*, *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos*.
- **Laura Anderson Barbata** (México, 1958), autodidacta, ha participado en más de 30 exposiciones colectivas y 13 individuales en México y en el extranjero. Su obra forma parte de colección de los museos Metropolitan of Art New York y Fundação Bozano-Simonsen Rio de Janeiro, entre otros. Ha recibido diversos premios nacionales por su dibujo y fotografía. Actualmente trabaja en Nueva York.

En su próximo número

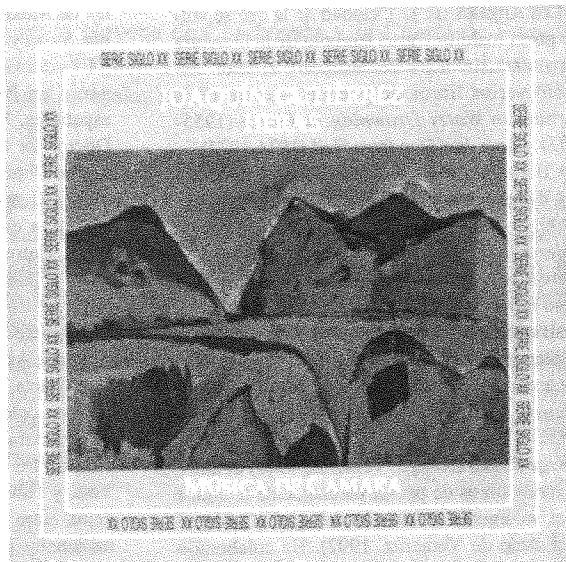
# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

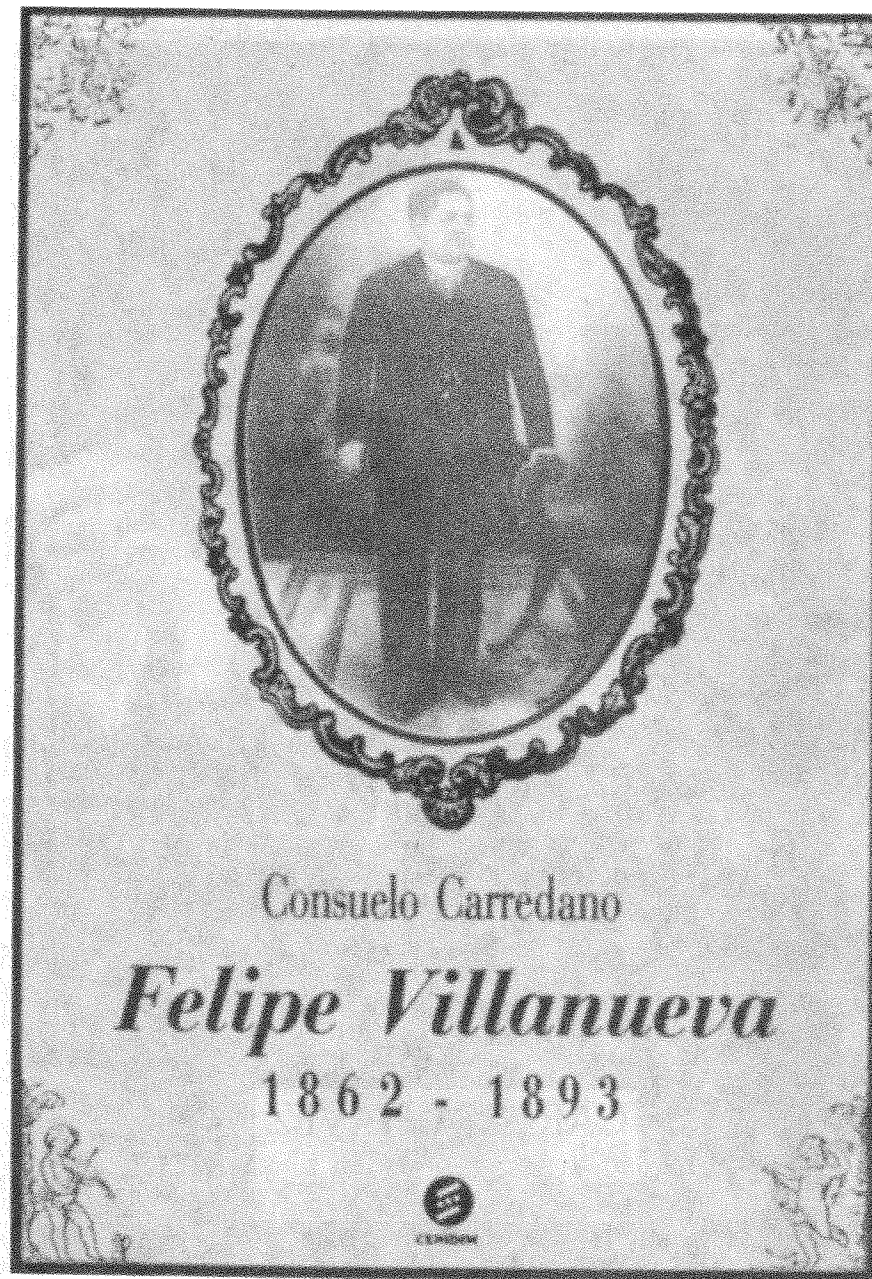
publicará entre otros materiales:

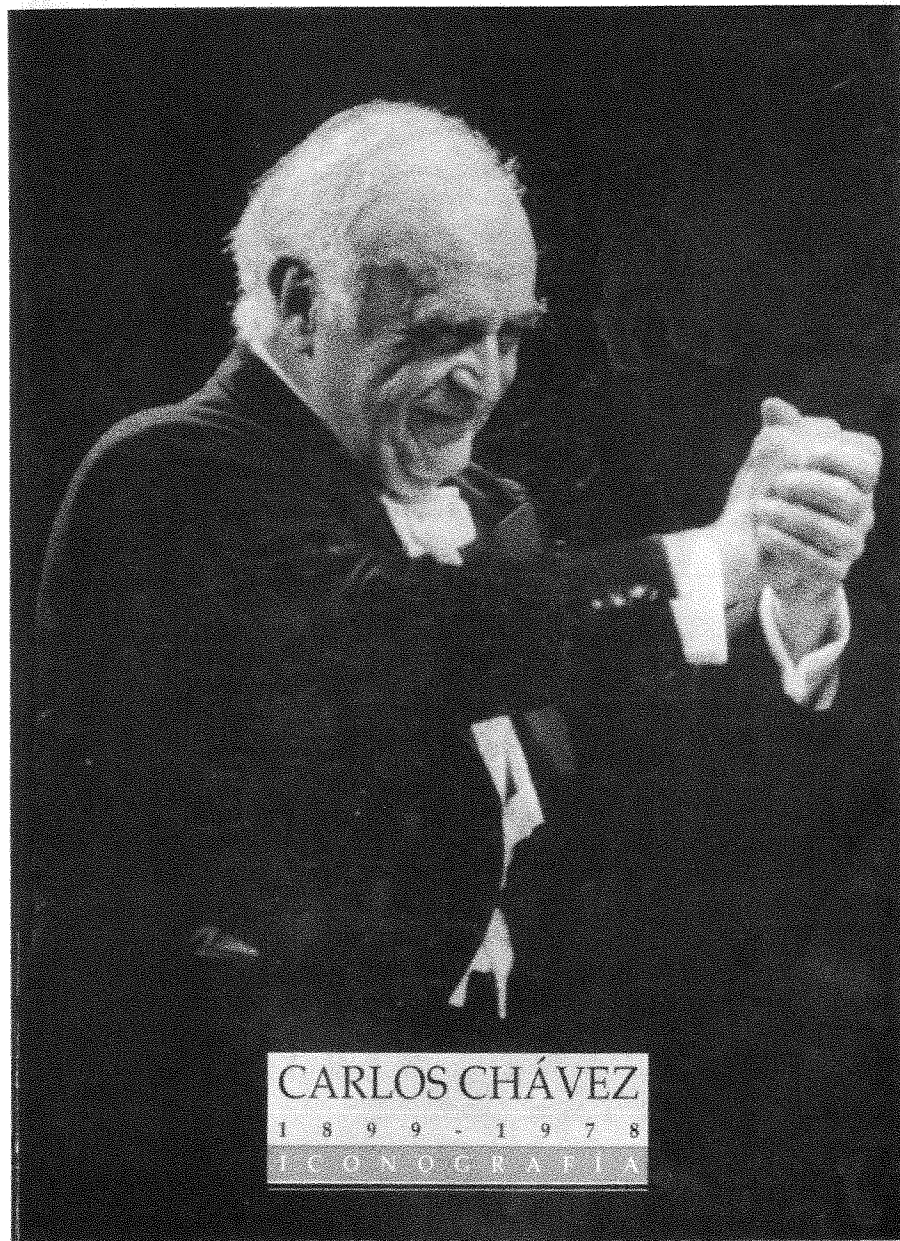
- **Tomás Marco:** La creación musical, discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- **Jos Van Immerseel:** Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart
- **David Vayo:** Estratos rítmicos en la música americana
- **Jan W. Morthenson:** Dilemas estéticos de la música electrónica
- **Javier Álvarez:** Estrategia en la composición de música electroacústica
- **Jean Jacques Rousseau:** El origen de la música

JOAQUÍN  
GUTIÉRREZ HERAS  
Música de cámara



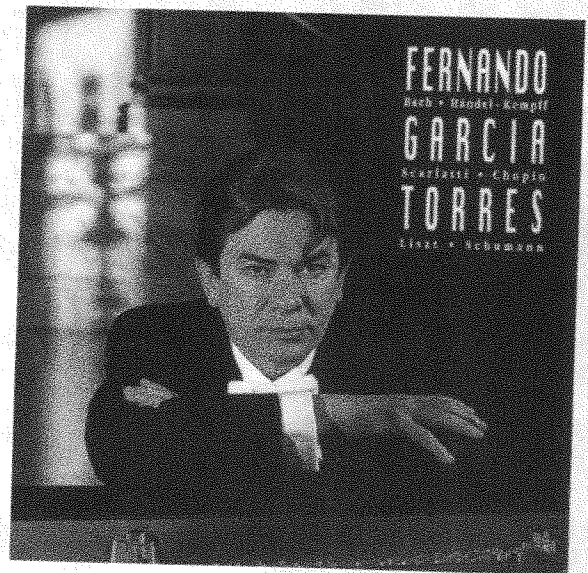
De venta en las  
principales casas de  
música





CARLOS CHÁVEZ  
1899 - 1978  
ICONOGRAFÍA

Obras de Bach,  
Haendel, Scarlatti,  
Chopin, Liszt y  
Schumann



FERNANDO  
GARCÍA  
TORRES  
Bach • Haendel • Scarlatti  
Chopin • Liszt • Schumann

De venta en las  
principales casas de  
música

Obras de  
Gutiérrez Heras,  
Ponce, Brouwer,  
Lobato, y Delano



De venta en las  
principales casas de  
música



Obras de  
A. Toro, Álvarez,  
d'Escriván, Izarra,  
Lavista, Del Mónaco,  
y L.J. Toro

De venta en las  
principales casas de  
música

Obras de  
Tamez, Enríquez,  
García de León,  
Stern, Lavista  
y Álvarez del Toro

De venta en las  
principales casas de  
música

# pauta

HOMENAJE A NANCARROW  
TUTOS Y AVISO DE LA MÚSICA AVISO HOY, MAÑANA  
ENTREVISTAS AL ARDITI Y AL LATINOAMERICANO

POEMAS DE LIZALDE, MANDIARGUES,  
MORABITO, POHLENZ, DIKTONIUS, RAMSEY

DIRECTORES Y COMPOSITORES EN  
UNA CASA DE CIUDAD EN PARÍS

DOCUMENTOS INÉDITOS DE NOVO

VERSOS SOBRE LA MÚSICA

MARTINS: LAS MUERTES DEL INTÉRPRETE

LA MÚSICA EN LA AMÉRICA

NOTAS DE LAVISTA, HELGUERA Y BRENNAN

50 - 51

## LECCIÓN DE MÚSICA\*

### VIRTUOSOS

En estas últimas semanas ha habido gran afluencia de directores de orquesta alemanes. Esto es menos grave que una epidemia, pero produce mucho más ruido... pues un director de orquesta es multiplicable por 90. Que Weingartner o Richard Strauss, que el nervioso Mottl o el gran Richter, hagan refloreceder la belleza tan duramente insultada de los grandes maestros, no me parece mal, pero no hay que exagerar y tomar a París por una sala de entretenimiento. Todavía si esos señores trajesen alguna novedad en sus programas, sería interesante; pero no hay nada de eso: es el viejo capital sinfónico que se traslada aquí, y vamos a asistir a los ejercicios habituales sobre las diferentes maneras de dirigir las sinfonías de Beethoven: unos prefieren el *presto*, otros el *ralentando*, y el pobre gran viejo Beethoven será la víctima. Personas serias e informadas declararán que tal o cual director de orquesta conoce el verdadero movimiento, cosa que por otra parte es un excelente tema de conversación. ¿De dónde sacan esas personas tanta seguridad? ¿Habrán recibido mensajes del más allá?

Claude Debussy

Tomado de: Claude Debussy, *El señor Corchea, antidiletante*.



7C1F \$20 00  
FINBA-R002-35



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA