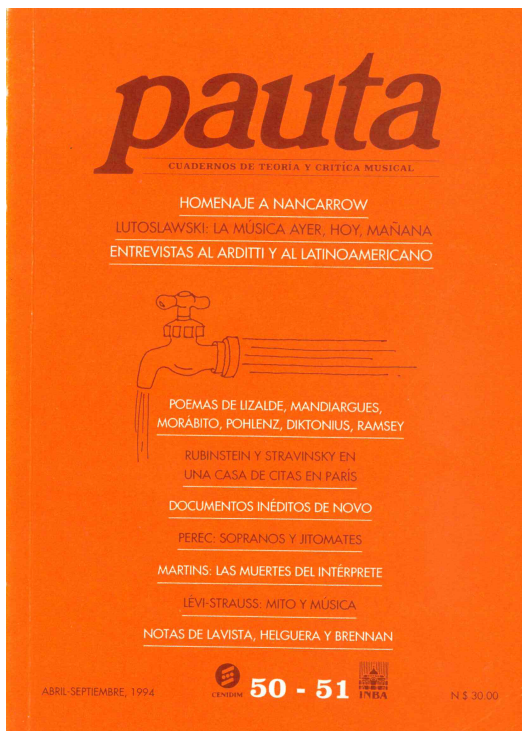


Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

Pauta 50-51. Cuadernos de teoría y crítica musical, abril-septiembre de 1994, México:
Conaculta, INBA, Cenidim.

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

HOMENAJE A NANCARROW

LUTOSLAWSKI: LA MÚSICA AYER, HOY, MAÑANA

ENTREVISTAS AL ARDITI Y AL LATINOAMERICANO



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

RUBINSTEIN Y STRAVINSKY EN
UNA CASA DE CITAS EN PARÍS

DOCUMENTOS INÉDITOS DE NOVO

PEREC: SOPRANOS Y JITOMATES

MARTINS: LAS MUERTES DEL INTÉRPRETE

LÉVI-STRAUSS: MITO Y MÚSICA

NOTAS DE LAVISTA, HELGUERA Y BRENNAN

ABRIL-SEPTIEMBRE, 1994



CENDIM

50 - 51



INBA

N \$ 30.00

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

INSTITUTO NACIONAL DE
BELLAS ARTES
Gerardo Estrada
Director General

Fernando García Torres
Director de Música

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

pauta

Director: Mario Lavista
Jefe de redacción: Luis Ignacio Helguera
*Consejo editorial: Federico Bañuelos / Daniel Catán / Rodolfo Halfiter (†) / Antonio Russek /
Leonora Saavedra / Guillermo Sheridan / Luis Jaime Cortez / Eduardo Mata / Juan Villoro /
Juan Arturo Brennan*
Diseño: Bernardo Recamier
Corrección: Marina Graf

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

Toda correspondencia deberá dirigirse a:

pauta

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

pauta no se hace responsable de materiales no solicitados.

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

CENIDIM
DIFUSION

pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. XIII, abril-septiembre de 1994

CENIDIM
DIFUSION

SUMARIO

Presentación	3	<u>BUZÓN DE PAUTA</u>	
Eduardo Lizalde Dos poemas	5	• Dos cartas cruzadas entre Salvador Novo y Carlos Chávez	54
Rubinstein y Stravinsky En una casa de citas en París	7	Patrick Ramsey Lección de sax	57
Juan Arturo Brennan Entrevista al Cuarteto Latinoamericano	9	Georges Percé Demostración experimental de la organización jtomatotópica en la soprano	58
Fabio Morábito Coro	18	André Pieyre de Mandiargues Scelsi	70
Witold Lutoslawski La música del pasado, el presente y el futuro	19	José Eduardo Martins Las muertes del intérprete	73
Elmer Diktonius Mahler	28	Roberto García Bonilla Entrevista al Cuarteto Arditti	89
Claude Lévy-Strauss Mito y música	29	• <u>DOSSIER CONLON NANCARROW</u>	
		• Luis Ignacio Helguera Un mediodía en las catacumbas de Nancarrow	97
<u>DOCUMENTOS</u>		• Monika Fürst-Heidtmann El <i>Tempo</i> en los <i>Studies for Player Piano</i> de Nancarrow	101
• Crónicas musicales de Salvador Novo	36		
• Dos epigramas de Salvador Novo	53		

• Ricardo Pohlenz Nancarrow	113
• “El universo debería ser como Bach, pero es como Mozart” (conversación entre John Cage y Conlon Nancarrow)	114
<u>BUZÓN DE PAUTA</u>	
• Del archivo epistolar de Nancarrow	140
• Carlos Sandoval Conlon + Tiempo = Nancarrow	148
<u>NOTAS SIN MÚSICA</u>	
Mario Lavista Manuel Enríquez (1926-1994)	180
Luis Ignacio Helguera Manuel Enríquez, <i>In Memoriam</i>	181
Juan Arturo Brennan Libros	182
Mario Lavista Witold Lutoslawski (1913-1994) y otras notas	185

Coriún Aharonián Algo más sobre los compositores latinoamericanos jóvenes	188
---	-----

María Guzmán Carta sobre Opus 94	189
--	-----

Discos	
Juan Arturo Brennan	190
Luis Jaime Cortez	195

Luis Ignacio Helguera Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) y otras notas	198
---	-----

LA MUSA INEPTA

Mario Lavista	200
Luis Ignacio Helguera	202
Juan Arturo Brennan	204

<u>COLABORADORES</u>	208
----------------------	-----

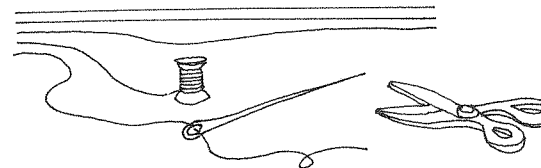
Tercera de forros: Lección de música de Manuel Enríquez	
--	--

Pautas cotidianas de Natalia Gurovich	
--	--

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

Juan Rulfo, *Luvina*.

PRESENTACIÓN



Quisimos doble este número para celebrar con nuestros lectores las 50, 51 entregas de *Pauta* —mismo número de años de edad de su director y modesto récord editorial.

Qué mejor manera de celebrar que celebrando a un gran músico y un gran escritor mexicanos. La convivencia de la música y la literatura ha sido una constante de *Pauta*. En este número, el humor de Perec y la poesía de Pieyre de Mandiargues, Lizalde, Morábito, Pohlenz, Diktonius y Ramsey asisten al festivo desmascaramiento de la melomanía viva y creadora de Salvador Novo. Una serie desconocida de artículos musicales salidos del exquisito arte de la prosa y la crónica de Novo vienen a revelar una faceta más del plural talento del escritor a 90 años de su nacimiento y 20 de su muerte.

El músico al que celebramos es Conlon Nancarrow, desde hace más de cincuenta años residente en México, desde hace casi cuarenta nacionalizado mexicano y desde hace otros tantos inventor secreto e infatigable de una música única en la radicalidad y la originalidad de sus propuestas. Desde la *Toccata* para violín y piano mecánico (1935) hasta los cincuenta *Estudios* para piano mecánico —portentoso *work in progress* que arranca en los años cuarenta y llega a los noventa—, esta música ha despertado el asombro y la admiración de talentos tan diversos como John Cage, György Ligeti o Frank Zappa, y recibido —con honrosas excepciones— la sordera y la indiferencia de músicos y público nacionales. Músico secreto, minero del arte sonoro, lujo mexicano ignorado por mexicanos, Nancarrow forja, desde su estudio-taller, con espíritu de artesano y de inventor, una música genuinamente contemporánea —basada en el *politempo*—,

con raíces tradicionales —el trabajo polifónico, la recuperación del canon—, que abre ventanas al futuro —la manipulación de instrumentos tradicionales, la computación, la renovación del discurso sonoro.

Parecido es el tema de la última conferencia magistral de otro grande del siglo XX, exacto contemporáneo de Nancarrow y recientemente desaparecido: Witold Lutoslawski (1913-1994). Con profundo conocimiento y admirable lucidez, Lutoslawski lleva a cabo una breve pero fascinante reflexión sobre la historia de la música, sobre la situación compleja y conflictiva no sólo de los compositores sino de los escuchas ante la expresión musical, sobre el monumental edificio de la tonalidad, sobre la transitoriedad de la dodecafonía y el serialismo, sobre la *revolución* de Schoenberg y la *evolución* más sólida y profunda de Debussy, sobre un presente cuyos signos más evidentes son la incertidumbre y la pluralidad, y un futuro para el que el gran músico polaco encuentra semillas sonoras y esperanza. Si Lutoslawski habla de las actitudes de compositores y oyentes ante el fenómeno sonoro, no llega a abordar directamente el problema de los intérpretes, esos intermediarios fundamentales entre compositores y oyentes que hacen posible una obra, que entregan versiones múltiples de la unidad de sentido que es cada composición y que, bajo el signo de Hermes, alcanzan estatura mítica, a veces —quieren muchos de ellos— más alta que la de los propios compositores. Es el tema del agudo ensayo de José Eduardo Martins.

De las sucesivas muertes del intérprete que implacablemente registra Martins en su obituario, se salvan músicos sietevidas que por encima del narcisismo y el exhibicionismo publicitario ponen el servicio artístico y el diálogo fecundo con los compositores de ayer y hoy, como los integrantes de los excelentes cuartetos de cuerdas Arditti y Latinoamericano, que en sendas entrevistas nos revelan sus métodos, repertorios, ideas, bitácoras, proyectos.

A propósito de mitos e interpretaciones, Lévi-Strauss reflexiona a fondo sobre las relaciones entre mito y música, dos formas primitivas y esenciales de la imaginación.

Finalmente, nada como los buenos anecdóticos para refutar eso de las estaturas míticas. Se tiende a la sacralización del arte, a embalsamar y divinizar genios, a disecar personalidades en el museo de cera, a imaginar a Stravinsky y Rubinstein con coronas de laureles, haciendo música con una orquesta de angelitos. Y no, ambos detestaban las excesivas reverencias, eran de carne y hueso, capaces de sudar, sabían sufrir con sentido de la comicidad y vivir y divertirse como pocos. Las páginas de *My Many Years* de Rubinstein —memorias que vergonzosamente nadie se ha acordado de traducir al español—, lo prueban con creces.

Luis Ignacio Helguera

EDUARDO LIZALDE

DOS POEMAS

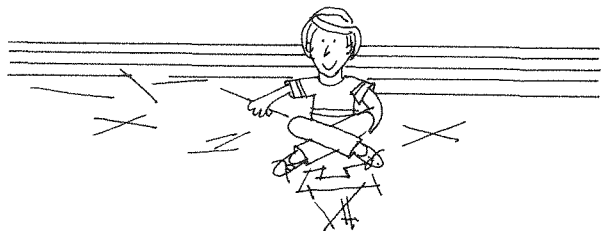
Entigrecido vuelvo a las cantinas
—el mediodía justo hace de fuego el mundo,
la tierra en esta jungla tan lejana del mar—,
sediento de cerveza muy fría,
y solo como el tigre en esas horas,
con un cuaderno, un lápiz en la mano.
La cantina es neutral, hay tregua en ella
de razas y fortunas y de ideologías,
como en los clubes de ajedrez.
Suele escribirse allí mejor que al escritorio,
o en esa tumba de algún cuarto cerrado,
como decía el autor de *Ulysses*:
“Cuando trabajo, me gusta oír en el entorno
el ruido de la vida”.

(Del libro inédito *Otros tigres*).

Una gran rosa roja empleaba Mésmer
—el mecenas del Mozart infantil—,
para ejercer la hipnosis sobre los poetas.
Jamás lo conseguía, pues ya las rosas,
con floral magnetismo,
habían hipnotizado desde siempre
a monos y pianistas, poetas y guerreros,
a dioses que las inventaron y, desde la infancia,
al autor de *La Finta Giardiniera*.

(Del libro inédito, en prensa, *Rosas*).

RUBINSTEIN Y STRAVINSKI EN UNA CASA DE CITAS EN PARÍS



Traducción de Gerardo Deniz

Gabriella Besanzoni me anunció por carta que llegaría con su hermana a pasar tres días. “Tomo esta breve vacación para volverte a ver tras nuestra larga separación”, escribía. Fue una grata sorpresa. Me daba gusto poder mostrarle la belleza de París: de no haber sido pianista, pude ser un excelente guía. En vista de que su tren llegaba al caer la tarde, preparé un bonito programa para la noche. Reservé una mesa en el Maxim’s, lugar que conocía bien y donde la comida era buena y ella podría tener la seguridad de no encontrar ensaladas de gusanos. Después de la cena, yo sabía que sólo le atraería una cosa: el Folies-Bergère, variedades mundialmente célebres, que en adelante siempre me recordaron aquella noche fatal. Estaba a punto de partir a la Gare de Lyon cuando sonó el teléfono. Era Stravinski. “Arthur, te necesito; ven cuanto antes, es urgente”, dijo a media voz, como si tuviese detrás a alguien con una pistola. “Me es absolutamente imposible esta noche, Igor, pero puedo ir mañana muy temprano”.

“No, no”, continuó en ruso, “veo que no entiendes. Tengo que verte esta noche”. Le expliqué en pocas palabras lo de Besanzoni y cómo me era imposible dejarla plantada, pero no pareció fijarse. Hasta me interrumpió diciendo muy serio: “Arthur, es cuestión de vida o muerte”. Su voz y estas últimas palabras me alarmaron. Empecé a dar por seguro que estaba en algún grave peligro y que contaba con que yo lo salvara. No me quedaba sino pedirle a Karol (Szymanowski) consejo y ayuda. Se mostró muy escéptico: “Me parece que Stravinski es bien indiscreto pidiéndote eso”. Pero no me convenció. “Karol”, le rogué, “te pido, te suplico que hagas algo por mí, algo que sé que aborreces más que nada, pero creo que se lo debes a nuestra amistad. Eres la única persona que puede salvarme con la señora

Besanzoni y su hermana. Jamás me perdonaría si no procediera del modo más delicado. Reservé una mesa en Maxim’s. Te daré mucho dinero para que coman lo mejor y beban todo el champañía que quieras. Después las llevarás a este palco del Folies-Bergère” —y le entregué los boletos— “donde podrás ponerlas delante, sentarte detrás y dormir. Haré todo lo que pueda por reunirme con ustedes. Karol, si haces esto por mí nunca lo olvidaré. Cuéntales la verdad y dile a Besanzoni cuánto me duele hacerle esto”. El pobre cedió. Yo sabía que hubiera preferido ir a presidio. Volé al hotel de Stravinski. Casi sin saludarme dijo: “Vamos a algún lado donde podamos estar solos”. Como era hora de cenar, pensé en un reservado del restaurante Lapérouse, en los Quais, donde a veces había aprovechado aquellos cuartos para encuentros distintos del de la noche fatal. Cuando entró el *maitre d’hôtel* a tomarnos la orden, Stravinski lo despachó: “Regrese cuando llamemos”, y entonces soltó toda la historia.

“Desde que empezó la guerra vivo temiendo sin cesar no poder sostener a mi familia. Nuestra propiedad en Rusia fue confiscada, y vivíamos sobre todo del dinero de allá. Diaghilev no podía pagar sus deudas. También él estaba, como sabes, en terribles aprietos. Tu generosa ayuda desde América pagó mis atrasos y se acabó



Rubinstein y Stravinski años después en Nueva York.

enseguida. Y aquí me tienes casi viviendo de promesas para el futuro. Gracias al señor Lyon de la casa Pleyel dispongo de un sitio donde trabajar. Diaghilev me ha encargado una ópera-ballet que espero concluir el próximo verano para su nueva temporada. Pero ahora no veo salida. Todo esto no me desanimaría, sin embargo; para ello siempre he tenido suficiente fuerza de carácter. Sólo que me aterra ir a tener una enfermedad incurable". Aquí bajó la voz y me contó en tono muy confidencial: "Me enamoré de una mujer y descubrí para desesperación mía que me he vuelto completamente impotente". Me eché a reír al oírlo. "Estás chiflado, Igor. A mí me ha pasado en más de una ocasión. La emoción de la primera vez le paraliza a uno el físico. Así que ni te fijas".

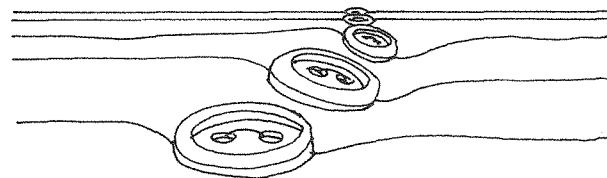
"Arthur, esta mañana estuve a punto de querer suicidarme. Mi instinto me decía que sólo tu alegre presencia pudiera salvarme de perder el control. Con sólo contarte esto ya me estoy sintiendo mejor".

Toqué el timbre y pedí una buena cena, con una botella de vodka. "Misia Sert", comenté, "es una mujer de grandes recursos. No me cabe duda de que si le hablo hallará manera de proporcionarte auxilio financiero sólido. Diaghilev y su ballet no habrían sobrevivido a la guerra sin su auxilio. En cuanto a tu miedo a la enfermedad, bastará con que te revisen bien y juraría que te asegurarán que estás perfectamente. No tendrías fuerzas para trabajar ni ese buen apetito ni la vitalidad que acostumbras si en verdad tuvieses algo. Y tu temor a la impotencia me da risa. Sé cómo curarlo". Con la estupenda cena y dos o tres vasitos de vodka conseguí animarlo. Después de una taza de café le dije: "Ahora tienes que hacer algo por mí, Igor. Vamos al Folies-Bergère en busca de mi amigo abandonado, que Karol seguramente está loco de fastidio". Aceptó con mansedumbre. Llegamos al famoso teatro a punto de que acabase la función. En el palco estaba Gabriella, convertida en una furia. Su hermana no se atrevió a saludarnos y Karol tenía el aire de un escolar condenado por el maestro a quedarse durante horas después de clases. Besanzoni dijo con voz glacial: "Señor Szymanowski, llévenos a casa". Karol me lanzó una mirada sin esperanza y escoltó a las damas. Igor presenció esta escena con indiferencia regia. "¿Dónde iremos ahora?" preguntó tranquilamente. Para entonces ya estaba yo harto de todo. "Te llevaré a un famoso burdel, 12 rue Chabanais; eso te curará". Me siguió sin decir palabra.

En aquella famosa institución le pedí a la *sous-maîtresse* que llamase a Madeleine. Cuando llegó la susodicha belleza, le dije: "Madeleine, encárgate de este caballero". Era la primera vez que yo no participaba sino que esperaba. Después de media hora apareció Stravinski triunfal y dijo agradecido: "*Cette femme est géniale*". Así concluyó un día difícil.

Tomado de Arthur Rubinstein, *My Many Years*.

CUARTETO LATINOAMERICANO: INCONFUNDIBLE IDENTIDAD MUSICAL



JUAN ARTURO BRENNAN

Abril de 1994. El Cuarteto Latinoamericano vuelve a México después de uno de sus logros más notables: un exitoso concierto en el Teatro de La Scala de Milán, lleno hasta las galerías. A su regreso, el contingente violinístico del CL (Saul Bitrán y Arón Bitrán) habla para Pauta sobre repertorio, compositores, estrenos, grabaciones, proyectos y otros menesteres musicales.

—¿Qué es lo que distingue específicamente al Cuarteto Latinoamericano de otros cuartetos de nuestro tiempo?

AB: Yo creo que el rasgo distintivo fundamental es el repertorio, porque a pesar de que nosotros tocamos también el repertorio europeo clásico y música europea del siglo XX, la parte medular de nuestro repertorio, quizá alrededor del 70%, es música compuesta en América Latina fundamentalmente en nuestro siglo, pero también algo de finales del siglo pasado. Creemos que este es un caso único entre los cuartetos activos hoy en día, o en cualquiera otra época. Nunca ha habido un grupo que tuviera un énfasis tan claro en el repertorio de América Latina.

—En ese sentido, ¿dónde ha colocado ese repertorio al CL frente a su público, frente a la difusión de su trabajo?

SB: Complementando la primera respuesta, yo diría que también somos un cuarteto poco común por el hecho no intencional de ser el único cuarteto profesional que tiene una carrera seria en América Latina, con proyección internacional, y esto se conecta con la segunda pregunta. Esta carrera nos ha dado la posibilidad de presentar el repertorio latinoamericano ante públicos diversos de todo el mundo y hemos constatado que hay música de primer nivel en América Latina, que es reci-

bida con mucho entusiasmo por los públicos especializados en música de cámara y que se compara elogiosamente con obras clásicas del siglo XX como las de Bartók y Shostakovich.

—*Ustedes han presentado ante esos públicos numerosas obras y numerosos compositores que antes no pasaban de ser referencias musicológicas y que ahora, precisamente por ese trabajo del CL, ya son conocidos y aceptados. ¿Qué consideran ustedes como lo más destacado de ese repertorio?*

AB: Yo diría que hay básicamente dos vertientes. Una, lo que consideramos los clásicos de América Latina, un grupo muy selecto formado por entre cinco y diez compositores. Entre ellos, menciono algunos al azar: Villa-Lobos, Ginastera, Revueltas, Chávez, y un par más que son clásicos indiscutibles de nuestro continente. La otra vertiente es la de los compositores vivos, cuya obra no había tocada, o que no habían escrito obras para cuarteto y decidieron hacerlo motivados por la existencia de nuestro grupo. A pesar de que mucha de esta música es ya parte cotidiana de nuestro repertorio, esto no es totalmente satisfactorio porque el ideal es que fuera parte cotidiana del repertorio de muchos otros músicos, no solamente cuartetos, sino orquestas, conjuntos, cantantes, pianistas, etcétera. Sentimos que es ahí donde nuestro trabajo de alguna manera abre un frente nuevo, y que es tarea del resto de la comunidad musical seguir esta huella.

—*¿Cómo caracterizarían esta especie de euforia cuartetística que la existencia y el trabajo del CL ha generado en América Latina?*

SB: Las obras escritas para nosotros pueden ser clasificadas en dos grupos. En el primer grupo estarían las obras de creación espontánea, de compositores que nos han escuchado y han decidido por voluntad propia escribirnos cuartetos, cosa que siempre apreciamos mucho y lo agradecemos. En el segundo grupo estarían las comisiones. Desde el principio hemos emprendido la labor de encargar obras a compositores que nosotros consideramos poseedores de un gran nivel y un gran talento, y que por un motivo u otro no habían sido reconocidos, y con ello tratamos de impulsarlos a través de apoyos de instituciones diversas para esos encargos. Esto lo estamos haciendo ya en un nivel institucional a través del Festival de Música de Cámara de San Miguel de Allende, que cada año encarga una obra a un compositor mexicano. Así, hemos estrenado en el Festival obras de Federico Ibarra y Arturo Márquez; este año vamos a estrenar una de Carlos Sánchez. Y también están las obras que son ya parte medular de nuestro repertorio, como *Metro Chabacano* de Javier Álvarez, *Dansa II* de Aurelio Tello, obras que fueron dedicadas al Cuarteto Latinoamericano en su primera etapa, que han quedado en nuestras manos y que han sido grabadas en disco compacto.

AB: Yo quisiera agregar que lo que a mí me gusta mucho del grupo de obras que nos han escrito o que hemos encargado es que se trata de un grupo de obras que re-



Cuarteto Latinoamericano: Saúl Bitrán, Álvaro Bitrán, Javier Montiel y Arón Bitrán.

flejan un panorama muy amplio de lo que se está haciendo hoy en día en México y en América Latina en el ámbito musical, tanto por la diversidad estilística que puede hallarse en esas obras —encontramos desde música neo-romántica y neo-nacionalista hasta música aleatoria, tonal, en fin, una gran variedad— como por la gran variedad e imaginación en cuanto a la aproximación al cuarteto como género. Nuestra intención es que cuando encargamos una obra la única condición es que sea un músico cuyo trabajo nos gusta a los cuatro. No hay ninguna preferencia estilística en cuanto al tipo de compositores que seleccionamos, y lo mismo ocurre cuando nos mandan obras y decidimos cuáles tocar y cuáles no. El único criterio es que nosotros creamos que la obra es buena. En estos diez años tenemos alrededor de cuarenta obras escritas para nosotros, y es interesante notar que esas obras representan un espejo de la variedad estilística de la composición actual en América Latina.

—*Si los públicos de Europa y Estados Unidos aceptan ya la música de los clásicos latinoamericanos mencionados (Ginastera, Villa-Lobos, Revueltas), ¿qué ocu-*

re cuando ustedes ofrecen a esos públicos las obras de compositores como Márquez, Tello, Sierra, que son cabalmente desconocidos en esas latitudes?

SB: Creo que en muchos de esos casos, la curiosidad suple al conocimiento. Como el nombre les es desconocido, no tienen mayor referencia sobre su edad o su procedencia, si viene de Nicaragua o de Argentina, porque esos públicos, por esa ignorancia geográfica bien conocida, sitúa todo lo que está al sur de los Estados Unidos como una especie de masa amorfa donde se habla español y donde todos somos latinos. En ese sentido, esto ayuda

mucho a los compositores jóvenes, pertenecer a esta categoría un poco difusa, pero nosotros siempre hacemos hincapié, cuando damos conferencias de prensa, en hablar mucho de estos compositores, de su trayectoria, sus maestros, sus estudios, en fin, dar un perfil más específico de cada compositor. Pero aún falta mucho por hacer por la generación de compositores más jóvenes, particularmente en Europa. Por ejemplo, en Estados Unidos, un compositor como el puertorriqueño Roberto Sierra, que vive ahí; o Mario Lavista, que está en contacto permanente con músicos e instituciones estadounidenses; o los numerosos compositores argentinos de talento que han encontrado trabajo en universidades de los Estados Unidos; ellos han logrado entrar un poco más en ese ámbito, pero aún hay mucho por hacer.

—Es bien sabido que el CL no toca solamente música latinoamericana del siglo XX. ¿Cómo hacen ustedes el balance de su repertorio, entre los clásicos europeos y los latinoamericanos de hoy?

AB: El balance lo hacemos con mucho placer. Es más, esa combinación de repertorios nos da un balance y un equilibrio que nos es indispensable. Aunque es evidente que toda la música debe tocarse con absoluta seriedad y dedicación, y con un nivel técnico lo más alto posible, sí hay diferencias notables en el trabajo,

INTERNATIONAL NEW MUSIC FESTIVAL		8 DECEMBER 1993
Monday Evening Concerts		Ahmanson Atrium
CUARTETO LATINOAMERICANO Saul Bitrán and Aron Bitrán, violins; Javier Mantiel, viola; Alvaro Bitrán, cello Guest artist: cantor Marc Lowenstein		
PROGRAM		
Danza II (1984)*		Aurelio Tello (Peru)
Memorias Tropicales (1989) Memoria Urbana Hercione En la Noche Oscura Final sin Fin		Roberto Sierra (Puerto Rico)
Metro Chibacano (1991)*		Javier Alvarez (México)
Yiddishbuk (1992) Ia. DW (1932-1944) b. FB (1949-1941) c. TK (1934-1945) II. DBS (1994-1991) III. LB (1918-1999)		Oswaldo Golijov (Argentina)
-- INTERMISSION --		
Yakov (1991) with cantor Marc Lowenstein		Jorge Liderman (Argentina)
Quartet No.2 (1992)* Nocturno Homenaje a Nanny		Alejandro Cardona (Costa Rica)
Four for Tango (1987)		Astor Piazzolla (Argentina)
* Dedicated to the Cuarteto Latinoamericano		
POST-CONCERT RECEPTION IN AHMANSON LOBBY		

al menos desde el punto de vista intelectual, al enfrentarse a una partitura clásica o una contemporánea. Lo que nosotros hacemos es que programamos nuestros ensayos de manera que continuamente estemos preparando tanto repertorio clásico como del siglo XX. Y eso nos da una actitud instrumental de pulcritud, de limpieza, que es indispensable para el repertorio clásico, pero que nosotros creemos que también es muy importante para las obras contemporáneas, aunque esto no siempre se vea así. A nosotros nos enriquece mucho ensayar un cuarteto de Mozart y pasar de inmediato a uno de Manuel Enríquez,

por ejemplo, porque el tipo de precisión en cuanto al ensamble y a la calidad del sonido no debiera ser diferente. Yo tengo mucha admiración por los grupos que pueden hacer una carrera exclusivamente a base de música contemporánea las 24 horas del día. Creo que requiere no sólo una gran convicción en el trabajo, sino también una dedicación absoluta a una causa, una cuestión casi ideológica. Porque es claro que tocar el repertorio clásico da mucho placer, nadie lo puede negar, y esa gente se ha privado voluntariamente de tocar ese repertorio que sin duda es el que proporciona mayor placer directo e inmediato. Y no es que la música contemporánea no dé satisfacciones; da muchísimas, aunque algunas de ellas son más del orden intelectual que del orden físico, como el placer inherente que hay en tocar un cuarteto de Brahms, por el sonido mismo, la técnica antigua de tocar instrumentos de cuerda.

SB: Yo creo además que el verdadero placer radica en poder tocar música de diferentes épocas. Yo no sería feliz tocando solamente música contemporánea. De lo que estos cuartetos se privan es de tener un panorama más variado, un mayor espectro de estilos, que es lo que a mí me satisface más personalmente: no tener que tocar sólo Mozart, ni tocar sólo Enríquez.

SERIE

Strijkkwartetten

concert 4
zaterdag 12 februari 1994, 20.30 uur

Cuarteto Latinoamericano:

Saúl Bitrán & Aron Bitrán (violín), Javier Mantiel (viola) & Alvaro Bitrán (cello)

programma:

Javier Alvarez: *nieuw werk*

Juan Carrillo: *Dos Bolibucos en cuarteto de tono*

Mario Lavista: *Reflejos de la noche*

Alberto Ginastera: *Strijkkwartet nr. 2*

Het van oorsprong Mexicaanse Cuarteto Latinoamericano onderscheidt zich al ruim tien jaar door een uitzonderlijk spelniveau en door de constante aandacht voor Latijns-Amerikaanse muziek. Naast "moderne klassieken" als Ginastera en Revueltas prijken de namen van hier (nog) onbekende componisten op hun repertoire; bovendien worden regelmatig composities van jongere generaties aan het kwartet opgedragen. Momenteel vervult het Cuarteto Latinoamericano zijn pioniersrol grotendeels in de Verenigde Staten. Reeds eerder, in 1984 en 1988, had het met veel succes op in De Lijbreker.



PROGRAM

1

AMERICAN COMPOSERS ORCHESTRA
DONNO ROSEDA DAVIS, MUSIC DIRECTOR
PAUL LINDG DUNNELL, RESIDENT CONDUCTOR
TANIA LEON, LATIN AMERICAN MUSIC ADVISOR

Sunday, January 30, 1994
Thalia Spanish Theatre, 3:00PM

Pre-concert discussion, 7:30PM
Weill Recital Hall, 8:30PM

Cuarteto Latinoamericano

RODOLFO HALFFTER Ocho tientos

JULIAN CARILLO Dos balbuces en cuarto de tono
I Meditación
II En Secreto

ARTURO MÁRQUEZ Homenaje a Gismonti (U.S. premiere)

I n t e r m i s s i o n

MANUEL ENRÍQUEZ Cuarteto No. 4 (New York premiere)
I
II
III

JOAQUÍN GUTIÉRREZ-HERAS Cuarteto (U.S. premiere)

SILVESTRE REVUELTAS Cuarteto No. 1
I Allegro energico
II Vivo

—¿Qué cuartetos importantes de la actualidad trabajan en esta línea de hacer solamente música contemporánea?

SB: Creo que los principales son el Cuarteto Kronos y el Cuarteto Arditti, que son los que están a la vanguardia en música de este siglo para cuarteto de cuerdas. Ambos tienen orientaciones muy diferentes en cuanto a programación, *marketing*, imagen, pero a fin de cuentas son dos grupos que han abierto escenarios y han abierto puertas a la música contemporánea, creando ya una tradición de encargar obras a los compositores más relevantes de hoy en día. El Kronos y el Arditti son en este

sentido la vanguardia, aunque hay otros cuartetos que ponen mucho énfasis en la música contemporánea, como el Cuarteto Colorado, el Cuarteto Mendelssohn, que combinan lo contemporáneo con música de todas las épocas. Y también está el otro extremo, el de los cuartetos que sólo hacen música tradicional, como el Cuarteto Amadeus.

—El Cuarteto Latinoamericano ha estado generando también una discografía creciente e importante...

AB: Sí, y esa es una parte de nuestro trabajo a la que damos mucha importancia, no sólo porque la mayoría de lo que hemos grabado son primeras grabaciones sino porque ésta es también una manera de llegar a mucha gente con esta música. Cuantitativamente, llegamos a más gente a través de los discos que a través de los conciertos. Al principio tuvimos que grabar a los clásicos latinoamericanos porque es muy difícil convencer a una compañía disquera de que grabar un disco con música de cuatro compositores jóvenes mexicanos pueda ser una empresa comercialmente atractiva, independientemente de la calidad de la música. En los primeros discos fueron precisamente los autores de los que hablábamos, Villa-Lobos, Ginastera, Revueltas, etcétera, y ahora tenemos las puertas abiertas con varias compañías disqueras y estamos abordando varios frentes a la vez. Por un lado estamos grabando

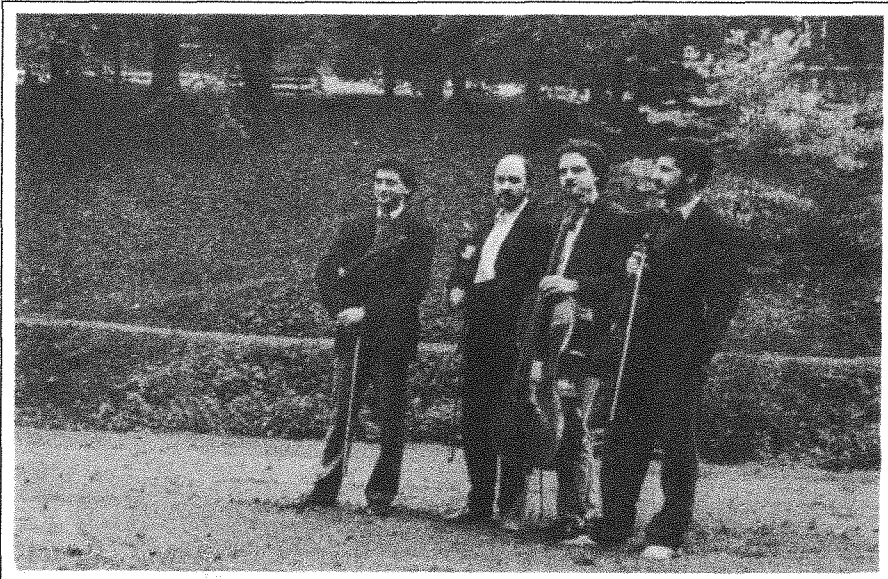


Cuarteto Latinoamericano.

con una compañía que se llama New Albion, que nos permite hacer discos bastante más experimentales, y estamos grabando también con Dorian, que es una compañía que acaba de crear un sello especial dentro de su producción discográfica, exclusivo para música de los grandes maestros de América Latina. Con Dorian estamos ahora en pleno proceso de la grabación integral de los 17 cuartetos de Villa-Lobos. Hemos grabado mucho en México en los últimos años y muchas de esas obras las tocamos, las grabamos y pasaron nuevamente al olvido, lo cual quiere decir que quizá algunas de ellas no valían la pena. Pero nosotros creemos que justamente hemos dado esa oportunidad a muchas de estas obras, y es algo que nos estimula mucho, la posibilidad de grabar y así acceder a más gente.

—En este momento, en el umbral del verano de 1994, ¿cuáles son los planes del Cuarteto Latinoamericano en el corto y el mediano plazo?

SB: Lo primero que se me viene a la mente son las vacaciones del mes de julio, que para mí es el punto más alto del verano. Después, nuestra temporada de conciertos inicia en forma muy intensa a partir de septiembre. Como todos los años, en agosto tenemos el curso de música de cámara y el Festival en San Miguel de Allende. De ahí nos vamos a Inglaterra a participar en el Festival de Dartington, que es un conjunto de seminarios y conciertos en los que vamos a estar en residencia. También en septiembre reanudamos nuestra relación de trabajo con la Universidad



Cuarteto Latinoamericano.

Carnegie-Mellon en Pittsburgh, con cuatro visitas anuales; tenemos una gira por Sudamérica en noviembre, y muchas cosas más.

AB: Yo pondría como uno de los puntos altos de nuestros planes las dos ocasiones en que vamos a interpretar el *Concerto grosso* de Julián Orbón bajo la dirección de Eduardo Mata; una de ellas con la Sinfónica de Dallas, en cinco ocasiones, y la otra con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela en una gira por Europa. Con la Simón Bolívar será en enero de 1995 y con Dallas en abril de ese mismo año. Siempre es muy emocionante trabajar con Eduardo y tocar esa obra, y tocar con la Sinfónica Simón Bolívar, con la que tenemos un cariño y una relación muy especial.

JAB: ¿Algún proyecto destacado en el ámbito local?

AB: Sí; hay un proyecto de hacer un disco con las obras de José Rolón, a través del CENIDIM. Se trata de un cuarteto de cuerdas y un quinteto con piano. Fuera de eso no creo que nos involucremos en otras grabaciones mientras no terminemos con el proyecto Villa-Lobos. Nos tomará cuatro sesiones, a intervalos de cuatro o cinco meses entre una y otra. Yo diría que en el verano de 1996 estaría saliendo el último de los cinco discos compactos. La idea de Dorian es presentarlos uno a uno, a medida que estén listos, y cuando terminemos el ciclo los sacarán en un álbum con los 17 cuartetos.

DISCOS COMPACTOS

- 1) CUARTETO
LATINOAMERICANO
Ginastera: Quartet No. 1 Op. 20
Revueltas: Quartets No. 2 *Magu-
yes* y No. 4 *Música de feria*
Villalobos: Quartet No. 17
ELAN Digital 2218
- 2) CUARTETO
LATINOAMERICANO
Ginastera: Quartet No. 2 Op. 26
Villalobos: Quartet No. 5
Orbón: String Quartet
Lavista: *Reflejos de la noche*
ELAN Digital 2234
- 3) MEMORIAS TROPICALES
Tello: *Dansaq 2*
Álvarez: *Metro Chabacano*
Garrido Lecca: Quartet No. 2 *Ho-
menaje a Víctor Jara*
Sierra: *Memorias tropicales*
NEW ALBION 051
- 4) MÚSICA DE FERIA
Silvestre Revueltas: Los cuatro
cuartetos de cuerdas
NEW ALBION 062
- 5) JULIÁN ORBÓN: *Concerto Gros-
so* para cuarteto y orquesta.
Con obras de Revueltas y Ginastera
Eduardo Mata, Dir. Orquesta
Simón Bolívar de Venezuela
DORIAN 90178
- 6) MÚSICA MEXICANA
Gustavo Campa: *Tres miniaturas*
Manuel M. Ponce: Trío de cuerdas
Carlos Chávez: Cuarteto No. 1
Rodolfo Halffter: *Ocho tientos*
Manuel de Elías: Cuarteto de cuer-
das
CENIDIM Serie
Siglo XX Vol. IX
- 7) MANUEL ENRÍQUEZ
Los cinco cuartetos de cuerdas
Serie INBA-SACM
- 8) CUARTETO
LATINOAMERICANO
Bernal Jiménez: Cuarteto *Virreinal*
Javier Montiel: Variaciones sobre
el Capricho 24 de Paganini
Puccini: *Crisantemos*
Ponce: *Estrellita y Gavota*
Gershwin: *Lullaby*
MEXIDISCO 89002 C

FABIO MORÁBITO

CORO

Yo también estuve en un coro.
El maestro, un joven alto,
miraba fijamente el suelo
antes de darnos la señal,
no sé si para concentrarse
o para digerir el hecho
de que éramos un coro sin futuro.
Era tan educado que no quiso entrar
en nuestras voces,
nos convirtió desde el principio
en una sola voz sin grietas,
no quiso oír las voces
que debajo de esa voz
salían como salían por unas grietas
(sólo una voz herida
es una voz audible),
nunca sondeó las vetas
que formaban la montaña
y no buscó el origen del dolor
para curarlo,
nunca aprendió los nombres
de las voces
ni la voz
de cada rostro,
no lo turbó la cantidad de voces
que una voz como la nuestra
podía guardar como un tesoro hundido.
Nos convirtió desde el principio
en una sola voz
para que no se oyeran nuestras voces.

LA MÚSICA DEL PASADO,
DEL PRESENTE Y DEL FUTURO*



WITOLD LUTOSLAWSKI

Traducción de Aurelio Major

La música del pasado, del presente y del futuro posible no puede distinguirse con precisión, ya que la compuesta ayer pertenece al repertorio de conciertos actual y es parte de la música de hoy; en tanto la música creada hoy pertenecerá, eso espero, a los futuros programas de concierto, es decir, a la música de mañana. La música interpretada hoy incluye toda la del pasado, y la escrita, se vuelca hacia el futuro.

Además, cuando hablamos de la música del pasado, nos importa en primer lugar el pasado definido por el presente, la que ha entrado en los programas de concierto hoy día, los cuales incluyen, en los llamados conciertos por suscripción y otros a los cuales asiste el público en general, la música de un periodo relativamente breve: digamos que de Vivaldi hasta Ravel, un poco más de doscientos años. La música de los quinientos años anteriores, que comienza con Pérotin, sólo puede escucharse en conciertos especiales que nada más interesan a una audiencia pequeña y conocedora.

Este periodo limitado, por supuesto, fue testigo de una vigorosa acumulación de poderes creativos. Entre 1830 y 1847 vivieron y trabajaron Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Wagner, Verdi y Rossini. Así que no debe extrañarnos que estos ingenios aún se interpreten y encuentren cientos de miles de escuchas a quienes quizá no les atraiga tanto la música creada en la actualidad.

Pero esta preocupación de los escuchas contemporáneos por la música del pasado parece una peculiaridad de esta época. En los tiempos de Bach, por ejemplo, sólo se interpretaba la música contemporánea. Como director musical de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, Bach debió componer nuevas cantatas constantemente; a nadie se le hubiera ocurrido interpretar, por ejemplo, una obra de Palestrina o de

Orlando di Lasso. Incluso las grandes obras maestras del pasado fueron olvidadas pronto, en tanto crecía el interés por una música que nunca se había escuchado antes en la corte o en las iglesias. Tal estado de cosas continuó hasta el comienzo del siglo XIX. La *Pasión según San Mateo* de Bach, por ejemplo, permaneció virtualmente olvidada hasta que Mendelssohn la interpretó de nuevo un siglo después en Leipzig.

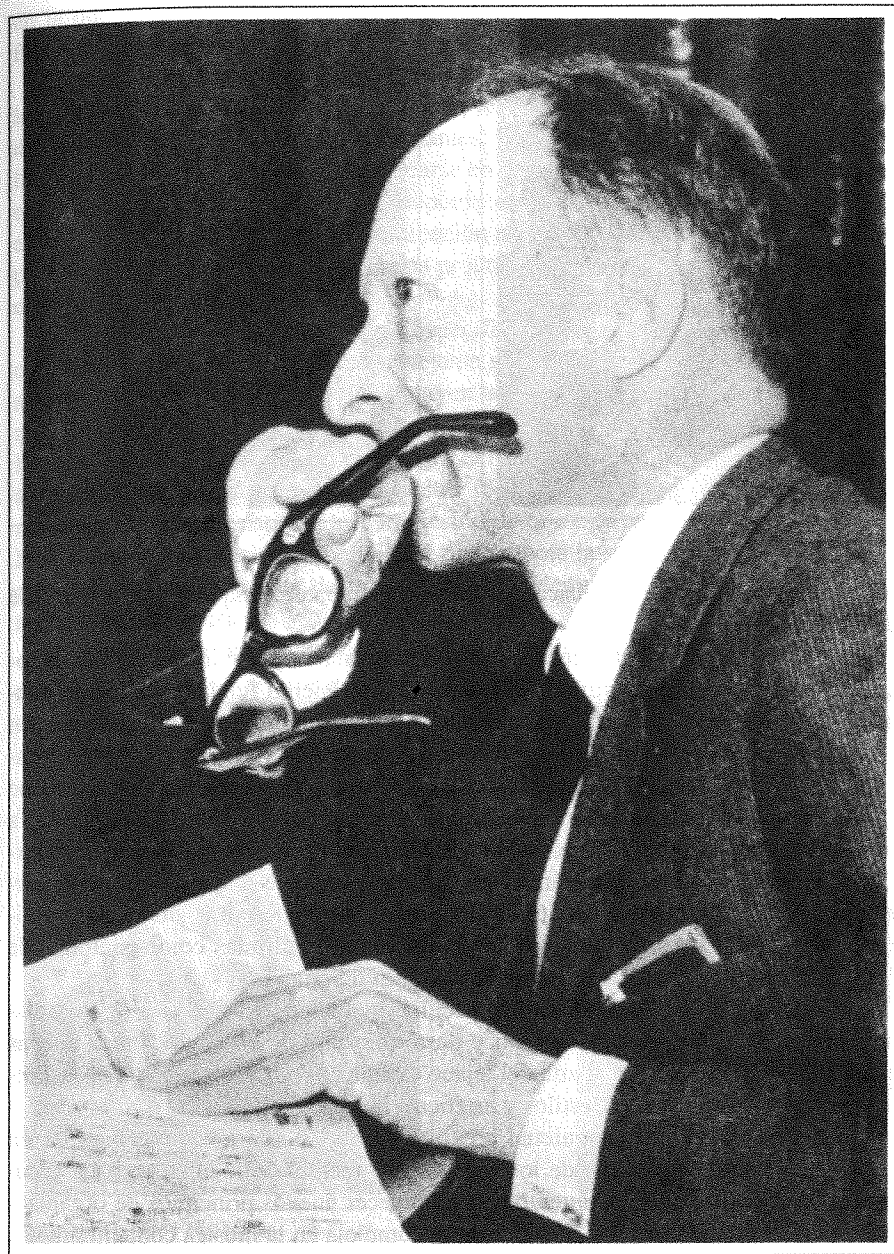
El desvelo de nuestro propio siglo por la música de este pasado estrechamente definido parecería, entonces, atribuible a algo más que a la brillantez de esos compositores en especial. ¿Qué otra cosa podría explicar la unidad de esa época y a su vez definir nuestra reverencia retrospectiva?

La invención de la tonalidad, que comienza en las primeras obras de lo que denominamos el "pasado" de la música, parece un factor decisivo. El sistema tonal de Occidente es una construcción majestuosa sin paralelo antes o desde entonces. Ha sido la inspiración de numerosas generaciones y muchos nos damos cuenta de que no podrá ser sustituido pronto con algo de valor semejante. El sistema tonal tiene muchos méritos, algunos de los cuales puede reconocerlos todo escucha. Es como un lenguaje común que alcanzan a comprender millones de personas. El hecho de que un gran número de gente lo asimile le da una fuerza que al oído parece natural, lógica e inevitable.

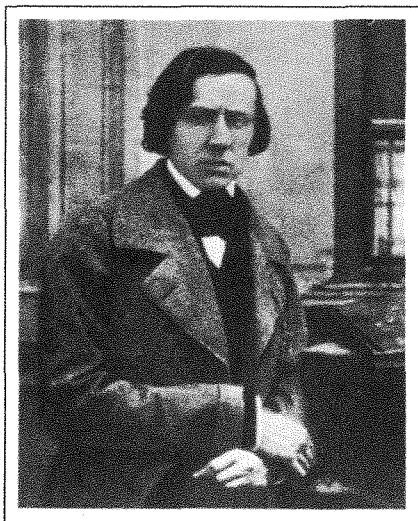
Otro rasgo de la música desde Vivaldi hasta Ravel es la extraordinaria inventiva y desarrollo melódicos. Este vocabulario lírico es un recurso artístico eficaz; en el pasado, la melodía fue probablemente el elemento más importante de la composición musical. El desarrollo de esta tradición de invención melódica, que comienza sobre todo con Mozart, es un fenómeno único, completamente nuevo en toda la historia de la música, tal como podemos escucharlo cuando comparamos la música medieval, la polifonía renacentista o la música de la segunda mitad del siglo XX con las peculiaridades de un periodo de grandeza melódica.

El desarrollo de la forma sonata al comienzo del periodo clásico también fortaleció la música de esos doscientos años hasta regir la música futura, la cual sería imposible imaginar, por ejemplo, sin las sinfonías de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Mahler, Dvořák y Sibelius.

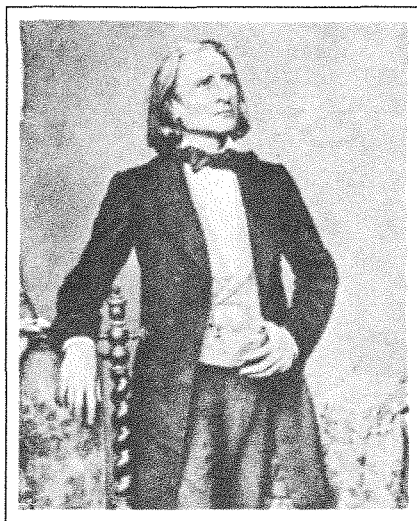
El sistema tonal, sus posibilidades melódicas, su culminación en la forma sonata, el gusto y el apego casi servil por estos logros, es muy característico de una audiencia musical que gustosa aún escucha las mismas obras una y otra vez y que no muestra atracción por lo que pueda ocurrir en la música; por lo que los nuevos artistas puedan ofrecer; por lo que pueda abrirle paso a mundos nuevos y desconocidos. Esta inercia singular y la falta de curiosidad recuerdan al niño que quiere que se le relate el mismo cuento de hadas cada noche. Pero los creadores mismos del sistema tonal no fueron tan complacientes con su ingenio. En su auge, en el siglo



Witold Lutoslawski.



Chopin en 1849.



Liszt en 1859.

XIX, ciertas señales en la música misma ya mostraban un impulso por ir más allá de sus límites.

Chopin, Wagner y Liszt fueron los primeros en atacar esta construcción de la tonalidad que parecería indestructible. Los tres compusieron fundamentalmente dentro del sistema tonal, sin embargo, en su música hay momentos, si bien fugaces, en los que avizoramos una imagen de un futuro sistema de sonido. Los primeros compases de *Tristán e Isolda* son un momento semejante. Menos espectacular, aunque quizá más inesperada, es la modulación de Chopin en su última Mazurka en fa menor, op. 68, una progresión armónica idéntica a los primeros compases de *Tristán*. (Esta modulación sólo se conoce por las copias escritas a mano de la obra, porque este fragmento del manuscrito de Chopin, difícil de descifrar, nunca fue publicado.) Hay momentos igualmente sorprendidos en las últimas composiciones de Liszt, que sin duda anticipan a Debussy y al último Scriabin.

Esos eventos musicales reflejan una peculiar inquietud característica de los artistas europeos. La urgencia de cambio y desarrollo y el deseo de encontrar nuevas posibilidades, no se parece al arte del lejano Oriente, por ejemplo, en el cual se preservan los mismos patrones, estilos y estética a lo largo de los siglos.

Infortunadamente, esta inquietud creativa no ha llevado a la invención de un nuevo sistema de conjunción de los sonidos que reemplace la tonalidad. La decadencia de este sistema y los intentos por establecer nuevos principios de organización musical han creado una situación muy compleja en la música contemporánea,

en la que compiten muchas tendencias. Una de estas podría ser descrita como un fervor por la destrucción.

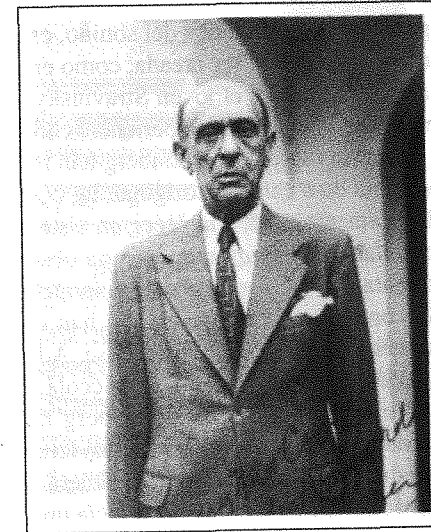
Cuando los compositores reaccionaron contra los principios existentes, al violarlos sin ofrecer una alternativa, produjeron piezas que podrían denominarse sencillamente música tonal con notas discordantes. Este manierismo se extendió durante bastante tiempo y puede incluso rastrearse en obras como *Orfeo*, que Stravinsky escribió en el periodo anterior a su adopción del sistema dodecafónico. Me parece completamente obvio que esta aproximación no puede crear un sistema coherente y perdurable, aunque por supuesto pueda producir determinadas piezas de gran valía, como el mismo *Orfeo*.

Esta tendencia da como resultado específico una falta de sensibilidad hacia los conjuntos verticales. Una música semejante no establece jerarquía alguna entre los sonidos consonantes: acordes que incluyen un grupo de segundas menores o novenas menores se emplean junto con acordes perfectos, sin ninguna sensibilidad por las gradaciones de su impacto en el oído del escucha. Esta tentativa quiere igualar todos los "conjuntos" verticales e incluir todos los acordes posibles del lenguaje musical. Es difícil resistirnos a la impresión de que este es un empobrecimiento de los recursos de expresión disponibles y que embota la sensibilidad del oído para la armonía; es una propuesta destructiva, no sólo dentro de la pieza misma sino en todo el entorno musical.

Sin embargo, en las primeras décadas de este siglo, la necesidad de reemplazar



Debussy. Foto de Félix Nadar.



Schoenberg.

la decadencia del sistema tonal con algo nuevo estimuló a aquellos compositores que tenían en cuenta el futuro de la música al buscar nuevos principios para ella. La improvisada y, por así decirlo, intuitiva atonalidad del joven Schönberg, por ejemplo, no lo convenció y entonces intentó crear un modo completamente nuevo de distribuir los tonos. Así nació el sistema dodecafónico, destinado, en opinión del autor, a determinar el curso de la música alemana en el siglo venidero.

Aunque se puede simpatizar con el entusiasmo de Schönberg por su proyecto, en retrospectiva parece más bien cándido creer que la obra acumulada de varias generaciones de genios pueda ser suplantada por la de un solo compositor. La historia del sistema dodecafónico confirma esas sospechas: no ha sobrevivido como herramienta de composición esos anticipados cien años.

Me parece que la obra de Debussy es un principio más estable para una nueva visión de la música del siglo XX, aunque mi punto de vista no lo compartan numerosos compositores contemporáneos. Creo que Debussy hizo mucho más por el futuro de la música que Schönberg con sus doce tonos. Schönberg concibió su sistema para borrar incluso la más pequeña alusión a la tonalidad tradicional; fue un cambio radical, una verdadera revolución. Pero el intento de Debussy fue evolutivo. No se propuso crear por completo un nuevo sistema. Los fragmentos atonales de sus piezas surgieron empíricamente, a través de una relación permanente con la experiencia; una búsqueda de su imaginación creadora entre las reacciones propias frente a los fenómenos del sonido.

Los sucesores de Debussy han descubierto cada vez más posibilidades nuevas para disponer los tonos del sonido, especialmente en la armonía. La armonía, al parecer, sólo puede ser creada, como en el caso de Debussy, de modo empírico. En la obra de Scriabin, el joven Stravinsky, Bartók y Varèse, no hay rastros de un "sistema" que deje atrás la experiencia con suposiciones teóricas preconcebidas.

Los sucesores de Schönberg han tomado una dirección distinta. En su opinión, el sistema dodecafónico original, tal como lo presentó Schönberg, se ha aplicado analógicamente para establecer un sistema tonal completo con un conjunto de reglas detalladas que requieren de una observancia escrupulosa. Esto ha sido una herramienta útil en ocasiones, especialmente como un acercamiento a la idea del caos y la confusión en la música. Se han compuesto varias piezas sobresalientes con el sistema dodecafónico como base. Además de la obra de Schönberg, pienso en Berg y Webern y también en Dallapiccola, Krenek, Apostel, Fortner y Babbitt.

Pero la doctrina de Schönberg también produjo muchas piezas sin un valor sustancial. Sus seguidores consideraron suficiente apegarse a reglas detalladas y producir una partitura que pareciera una obra musical seria, al menos en términos profesionales, pero que no ofrecía una visión musical original.

Otro efecto del sistema de Schönberg redujo la armonía a un plano secundario en

Lutoslawski: fragmento de *Jeux Vénitiens*, 1961.

la pieza musical. Como resultado, la obra de los llamados dodecafonistas, al igual que la de los compositores de “música tonal con notas discordantes”, retrasó el desarrollo de nuevas armonías y embotó la sensibilidad del escucha —y del compositor— a los conjuntos verticales al igualar todos estos conjuntos con la idea de un “principio superior”.

El serialismo total fue otra ampliación del sistema dodecafónico. En el serialismo el tono del sonido no sólo está sujeto a las reglas de la composición con doce notas, sino también a las reglas que rigen otros elementos como los valores rítmicos y la dinámica. El serialismo reduce el papel de la intuición, la inventiva y la inspiración en las obras aún más que la técnica dodecafónica. La creatividad se ciñe a la composición de una serie y a la ejecución de todas las consecuencias resultantes de un modo con frecuencia mecánico.

Para los compositores jóvenes de los primeros años posteriores a la guerra, la decadencia del sistema tonal debió ser desconcertante ya que los dejaba indefensos, sin principio alguno en el cual confiar para disponer los sonidos. El serialismo ofreció ese principio, de allí su popularidad. La situación política también desempeñó un papel en el ascenso del serialismo. Hasta los años cuarenta, Schönberg y sus sucesores eran completamente desconocidos en Francia, pero, entonces, René Leibowitz reunió a un grupo de jóvenes para darles a conocer la música de Schönberg, Berg y Webern e inspiró la creación del serialismo francés. En Alemania y Austria la nueva música fue suprimida por la política cultural del régimen de Hitler, cuya meta era excluir de la circulación todo lo que pudiera ser considerado oficialmente como “arte degenerado”. Por lo tanto, fue una verdadera sorpresa para la nueva generación el descubrimiento de los grandes serialistas alemanes quienes habían sido prohibidos en aquel tiempo. Pero la fascinación por el serialismo no duró mucho; hoy día ya es cosa del pasado.

¿Qué podemos decir de la música de hoy? La pluralidad parece ser el único principio definitorio. En las piezas de los compositores jóvenes hay cierto enfado frente a los altos grados de complejidad o frente a las texturas demasiado intrincadas, características del periodo previo. Las expresiones norteamericanas “nueva sencillez” y “nuevo romanticismo” reflejan estas tendencias, aunque no han rendido todavía resultados prometedores. Las superficies más simples revelan el desamparo del compositor frente a la creación de una armonía —una práctica olvidada hace tiempo y que ha sido ahora reducida a préstamos primitivos de la música tonal. Ninguna de estas respuestas a la decadencia de la tonalidad se ha ocupado de la creación de una nueva armonía— o siquiera de la necesidad de una empresa semejante.

Por fortuna, actualmente se crea música que evita los escollos característicos de nuestro periodo. Aquí y allá surgen intentos por satisfacer la creciente necesidad de una música cuyo propósito no sea sólo mostrar cada vez nuevos trucos, sino algo

mucho más importante; algo para lo que podrían servir los nuevos medios expresivos. Es difícil decir que pueda ser este “algo”. ¿“Contenido”? ¿“Mensaje”? ¿“Sustancia”? Estas palabras no dicen gran cosa de la música realmente. Y esto sólo puede ser bueno. Si la esencia de la música pudiera ser definida con las palabras, perdería su misterio, su “mágico poder sugestivo” (como lo llamaba Conrad) y sería innecesaria. La expectativa, el deseo, la necesidad de una música semejante es una predicción optimista para el futuro mismo de la música.

La música del futuro es la de nuestros sueños, la de nuestros deseos, la de nuestra idea de lo que debe ser la música. Su “mensaje” debe volverse lo suficientemente intenso, nuevo y original y, sobre todo, quizás, lo suficientemente humano para que pueda eruirse con los fragmentos de los doscientos años anteriores.

El nuevo clasicismo, y a muchos de nosotros nos gustaría vivir para verlo, no podrá volverse una realidad hasta que se conciba una convención para la disposición de los sonidos que sea razonable y coherente, un sistema compartido por la mayor cantidad posible de compositores y que a su vez puedan asimilar todos los escuchas. En la actualidad no está claro todavía qué rostro tendrá esta nueva convención. Sólo está presente en nuestros deseos, aunque, tal vez, en la obra de algunos de nosotros estén sembradas las semillas de su futuro.

* Discurso pronunciado en 1993 al recibir el Premio Polar de la Real Academia de Música en Estocolmo.

ELMER DIKTONIUS

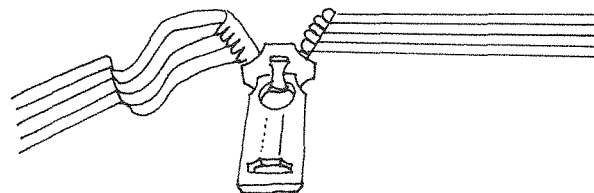
MAHLER

Versión de Dana Gelinas

Navajazos de dolor
en las comisuras.
De perfil
siempre de sesgo.
Difícilmente encontrarás sus ojos.
Trombones, *pizzicati*
una gabardina gris plata
los violines de prisa hasta alcanzar las alturas
hombros angostos adquieren el aire de un gigante.
Delgados dedos
en éxtasis
desgarran el grito de las notas hasta sangrarlas
una gota sobre su frente
afiebrada
fascinados ojos ciegamente vigilan.
Mas no logro encontrarlos:
navajazos de pena
estremecen sus comisuras.

Elmer Diktonius, *Ice Around our Lips*, Finland-Swedish Poetry, Editado por David McDuff.

MITO Y MÚSICA



CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Traducción de José de la Colina

La relación entre mito y música, sobre la cual insistí en la obertura del primer tomo de las *Mitológicas*, “Lo crudo y lo cocido”, así como en el final de *El hombre desnudo*, sin duda motivó los mayores malentendidos, particularmente en el mundo anglófono, si bien en Francia fue igual: hallaban ese lazo arbitrario. Por lo contrario, yo sentía que no sólo existía una relación, sino que además ésta era de dos especies: de semejanza y de contigüidad; y que las dos eran de la misma naturaleza. Pero esto no lo comprendí inmediatamente; lo primero que me impresionó fue la semejanza. Trataré de explicarme.

En lo concerniente a la semejanza, mi atención se fijaba en un punto central: como en el caso de una partitura musical, es imposible comprender un mito como una secuencia continua. Si intentamos leer un mito como leemos una novela o un artículo de periódico, es decir línea tras línea, de izquierda a derecha, no lo comprenderemos, porque hay que captarlo como una totalidad; debemos advertir que su sentido profundo no está en la secuencia de los acontecimientos, sino —si puedo decirlo así— en paquetes de sucesos, aun si éstos aparecen en diferentes momentos del relato. Entonces, hay que leer el mito un poco a la manera en que se leería una partitura de orquesta: no un tramo tras otro, sino comprendiendo que se debe captar la página entera; lo que está escrito en el primer tramo, en lo alto de la página, no adquiere sentido sino en la lectura de los elementos escritos abajo, en el segundo tramo, el tercero, etc. Esto quiere decir que no sólo se debe leer de izquierda a derecha, sino, al mismo tiempo, verticalmente, de arriba a abajo. Se ha de comprender que cada página constituye una totalidad.

¿Por qué y cómo apareció este fenómeno? Siento que sólo el segundo aspecto, la

contigüidad, nos pondrá en el camino. De hecho, esto se produjo más o menos en el momento en que el pensamiento mítico, no diré que se “borra” o “desaparece”, pero pasa al segundo plano del pensamiento occidental, durante el Renacimiento y el siglo XVII, cuando las primeras novelas comienzan a ocupar el lugar de los relatos siempre apuntalados en modelos mitológicos. Y en esa época se asiste a la aparición de los grandes estilos musicales del siglo XVII, y, en su gran mayoría de los siglos XVIII y XIX.

Es como si la música hubiera cambiado su forma tradicional para cargarse a la vez con una función intelectual y emocional, a la cual el mito renuncia aproximadamente en la misma época. Cuando hablo de música, hay que precisar, naturalmente. La música que sustituye a la función tradicional de la mitología es la que aparece en la civilización occidental en el comienzo del siglo XVII con Frescobaldi, y en el comienzo del XVIII con Bach; la que alcanza su cabal desarrollo con Mozart, Beethoven y Wagner en los siglos XVIII y XIX.

Para aclarar más el asunto, tomaré un ejemplo de la tetralogía de *El anillo de los Nibelungos* de Wagner. Uno de los temas más importantes allí es el de la renuncia al amor. Como sabemos, ese tema aparece primero en *El oro del Rhin*, en el momento en que las Hijas del Rhin hacen a Alberich la prevención de que para conquistar el oro deberá renunciar a todo amor humano. Este motivo musical es para Alberich una advertencia, que resuena en el momento en que declara que toma el oro y renuncia, en efecto, el amor. Todo esto es clarísimo y sencillo; es el sentido literal del tema: Alberich está renunciando al amor.

La segunda aparición del tema se halla en *La Valquiria* y en una circunstancia enigmática. Siegmund acaba de descubrir que Sieglinde es su hermana, se enamora de ella, están a punto de cometer un incesto; todo esto a propósito de la espada clavada en el tronco, de donde quiere arrancarla Siegmund; y en este momento preciso reaparece el tema de la renuncia al amor. Pero Siegmund no renuncia al amor, sino, al contrario, conoce el amor por primera vez en su vida.

En cuanto a la tercera aparición del tema ocurre una vez más en *La Valquiria*, en el tercer acto: cuando Wotan, el rey de los dioses, condena a su hija Brunilda a un largo sueño mágico y la rodea de llamas. Podemos admitir que Wotan renuncia al amor que siente por su hija, pero esto no es muy convincente.

Manifiestamente, hallamos el mismo problema que en la mitología: tenemos un tema que aparece en tres momentos diferentes en el transcurso de un relato muy

La música nos crea un pasado del que ignorábamos la existencia.

Oscar Wilde

largo: una vez en el comienzo, una vez a la mitad, una vez en el final, al menos si nos limitamos a las dos primeras óperas del *Anillo*. Me gustaría mostrar que la única manera de comprender esta misteriosa reaparición del tema es, aunque los tres acontecimientos parezcan muy diferentes, tratarlos conjuntamente, apilarlos uno sobre otro, e intentar descubrir si pueden ser tratados como un acontecimiento único e igual.

Señalemos que en las tres ocasiones un tesoro debe ser arrancado o desprendido de aquello a lo que se adhiere. Primero el oro, que yace en las profundidades del Rhin; luego la espada, hundida en un árbol simbólico, el árbol de la vida o del universo; finalmente la mujer, Brunilda, cercada por el fuego. La recurrencia del tema



Las Doncellas del Rhin, 1876: Lilli Lehmann, Marie Lehmann, Minna Lammert

sugiere entonces que en realidad el oro, la espada y Brunilda son una sola y misma cosa: el oro como medio de conquistar el poder; la espada como medio de conquistar el amor. Y esta especie de coalición entre el oro, la espada y la mujer es realmente la mejor explicación de por qué, en el final del *Crepúsculo de los dioses*, el oro retornará al Rhin a través de Brunilda: han representado cabalmente la misma cosa bajo ángulos diferentes.

Y esto aclara otros puntos de la intriga. Por ejemplo, aunque Alberich haya renunciado al amor, sin embargo podrá, gracias al oro, seducir a una mujer que le dará un hijo, Hagen. Y gracias a la conquista de la espada, Siegmund tendrá también un hijo, Sigfrido. Así, la recurrencia del tema nos revela algo que nunca está explicado en el poema, una especie de relación gemela entre Hagen el traidor y Sigfrido el héroe.

Podría continuar adelante, pero estos ejemplos son tal vez suficientes para explicar la semejanza entre el análisis de los mitos y la comprensión de la música. Cuando escuchamos música, oímos algo que va de un comienzo a un final y que se desarrolla en el tiempo. Escuche usted una sinfonía: tiene un principio, una parte media, un final; sin embargo y no comprendería nada de ella, y no sentiría ningún placer musical, si no soy capaz, en cada instante, de reunir lo que he oído hasta allí y lo que ahora oigo, y si no permanezco consciente de la totalidad de la obra musical. Si toman ustedes la fórmula musical “tema y variaciones”, por ejemplo, sólo la percibirán y sentirán si en cada variación conservan en el pensamiento el tema oído al principio; cada variación no tendría su propio sabor si no pudiera usted superponerla a la que acaba de oír.

De este modo, existe una especie de reconstrucción continua que se instala en el pensamiento del oyente de la música o del oyente del mito. No es sólo una semejanza. Es como si, inventando las formas musicales, la música tan sólo habría redescubierto las estructuras que existían ya en el nivel mítico.

Por ejemplo, la fuga, tal como fue puesta a punto en la época de Bach, ilustra de manera asombrosa la construcción de los mitos en que se oponen dos personajes o dos grupos de personajes. Llamemos bueno al primero y al otro malo, por ejemplo, aun si esto es simplista. La historia que desarrolla el mito es la de un grupo que intenta escapar a otro grupo de personajes; un grupo acosa al otro, a veces el grupo A alcanza al grupo B, a veces el grupo B escapa, todo como en una fuga musical. En francés se diría: “le sujet et la réponse”. La antítesis o la antifonía continúa a través del relato hasta que los dos grupos se encuentran y se confunden —es el equivalente de la *stretta* en la fuga; al fin se encuentra una resolución final, o el apogeo de este conflicto entre los poderes sobrenaturales y los poderes naturales, entre el cielo y la tierra, o entre el sol y los poderes subterráneos. La solución mítica de la conjugación se parece enteramente a la estructura de los acordes que resuelven y terminan un trozo musical, porque ofrecen, igualmente, una conjugación de los extremos que por fin se hallan reunidos. De este modo se puede mostrar que existen mitos, o grupos de mitos, contruidos como una sonata, una sinfonía, un rondó, una toccata, o cualquiera de las formas musicales que la música no ha inventado pero que inconscientemente tomó de la estructura de los mitos.

Swann consideraba los motivos musicales como verdaderas ideas de otro mundo, de otro orden. Ideas veladas por tinieblas desconocidas, impenetrables para la inteligencia.

Marcel Proust



Gioacchino Rossini, foto de Félix Nadar

sión muy bien construida en su unidad y rica en variedad de efectos, “tempi” y matices orquestales.

Tocó en seguida el turno a una obra de Silvestre Revueltas, en que los efectos de color están frecuentemente apagados por el espesor de la masa sonora y apenas hay sino un momento de descanso, que es el pequeño periodo central a continuación del cual hay una repetición literal de la primera parte, como en *Il signor Bruschino*. Revueltas abusa de los “pedales” armónicos, o figuras insistentemente repetidas, sobre las cuales se puede superponer cualquier giro disonante, haga o no al caso, procedimiento también ya desacreditado en la técnica moderna. La obra es monótona armónicamente, pesada como proceso armónico y el tratamiento

“irónico” del vals popular no llega a la ligereza en la mano de obra que precisaría para lograr esa intención.

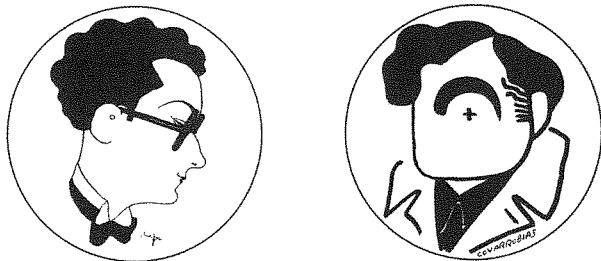
Se ve en *Janitzio* que Revueltas era un músico bien dotado, pero que adquirió demasiado rápidamente su técnica “modernista” en los más asequibles muestrarios del modernismo musical americano o europeo. Otras de sus obras, sin duda, dan mejor idea de su talento y de su *savoir faire*.

El programa cerró con la *Rapsodia española* de Ravel, quien es el más francés de los músicos y no abdica de su francesismo, ya escriba música “española” como en esta y en otras varias obras suyas, o música “malgache” como en sus *Chansons Madecasses*. Su españolismo, como en Debussy e incluso en el Bizet de *Carmen* o el Massenet del *Don Quichotte* es un punto de vista literario, caprichoso, imaginativo. España, sus ritmos, sus giros populares, estimulan la secreción musical de Ravel, como un manjar apetitoso estimula la secreción gástrica. Pero el cocinero es de la mejor escuela francesa, tradición nacional desde Vatel a nuestros días.

Música ultrafina, toda de calidades extremadas, contrastó fuertemente con la anterior. Música de telas de arañas que fuesen artífices consumados, lo cual también es de tradición francesa desde el *Sueño de la reina Mab* de Berlioz. (¿Por qué no toca esta página admirable la Orquesta Sinfónica?)

Por parte de Chávez, interpretación perfecta. Por la de la orquesta, ejecución muy notable. Los más ciegos de los oídos pueden percibir el cuidado escrupuloso,

el ensayo minucioso, la persecución acuciosa de las calidades orquestales, que es lo que domina, y el asunto más importante en esta *Rapsodia*, donde “Malagueña” o “Habanera” no son sino puntos lejanos de referencia, tan lejos de la realidad como los Campos Elíseos o el infierno mitológico de Gluck. Una versión tan delicada no hubiera podido llevarse a cabo en entidades menos meritorias que la OSM.



(DEL CARNET DE UN AFICIONADO)

JUSTO ARRIOLA

LA OSM Y SU LABOR ARTÍSTICA Y CULTURAL

La revista *HOY* me proporciona, al invitarme para que exprese en sus columnas mis impresiones de aficionado a la música, una de las mayores satisfacciones que el aficionado puede experimentar. Charlas “de” música, “sobre” música es un tema inagotable para los aficionados verdaderos, que no se contentan solamente con escuchar (¡y con qué atención!) sino que además quieren convertir su goce en una actitud inteligente, averiguando qué es lo que hay dentro de lo que han oído, cuales son las cualidades insignes de una obra que les apasiona o les conturba, en qué términos buenos, regulares o inferiores creen que ha tenido lugar su interpretación.

La música puede bien ser el arte inefable: sin duda es también la que más hace hablar de sí. Pues además de la obra misma, para juzgar la cual los aficionados solemos hacer acopio de bien tristes argumentos, hay otras muchas cosas. La primera, nuestra satisfacción nacional, ya que ¿no es justa esta satisfacción, no podemos alardear de ella los mexicanos, aficionados viejos, que hemos seguido año tras año los programas de la Orquesta Sinfónica de México, desde sus comienzos cuando nos reuníamos en el Iris los “pocos buenos” de la afición (y perdónese la inmodestia) hasta que nos encontramos en años como los actuales los pocos y los muchos, en nuestra magna sala del Palacio de Bellas Artes? Cuando la Sinfónica comenzó sus tareas, el Palacio de Bellas Artes no existía aún. La Orquesta apenas

nacía. Ambas cosas son hoy una realidad patente, para orgullo de los mexicanos, que podemos decir, sin temor a la respuesta, ¿cuál de las dos cosas es más sólida? ¿el teatro o la Orquesta?

Cada año que pasa la Orquesta Sinfónica de México multiplica la eficacia de su labor. Se advierte un constante progreso en el gusto del público, en la cultura del aficionado, en la solidez constantemente aumentada de esa cultura artística del país, que no se logra volcando sobre él un torrente de saber enciclopédico, sino paulatinamente, año tras año, conforme esa cultura “se asimila”, se hace cuerpo y alma dentro de nosotros mismos.

A los méritos del maestro Carlos Chávez, hay que sumar el de su constancia, que al haber ido “vitaminizándonos” año tras año, ha hecho de nosotros una masa de aficionados que si no sabemos dónde está el “do”, sí sabemos, a lo menos, quién es Beethoven y quién es Ravel, quién es Geminiani y quién es Sibelius.

Nuestra Orquesta, la Orquesta Sinfónica de México, es “nuestra” porque hemos colaborado con sus dignos profesores y con su “inspirada dirección” como tan acertadamente calificó el Presidente a la del maestro mexicano Carlos Chávez.⁶ Hemos colaborado con él en fe, en aplauso, en creencia en nuestros propios valores y en la certidumbre de que estábamos haciendo, él en su “podium”, los profesores en su pupitre, nosotros desde nuestro asiento, una obra patriótica, de enaltecimiento de nuestro país, de nuestro nivel cultural. Y ahora es menester que con nuestro aplauso enardecidos cumplamos una obra de justicia: la de reconocer no sólo los méritos que esta entidad proclama abiertamente, sino su importancia en la construcción de ese “México mejor” al que todos aspiramos y al que llegaremos con obras constructivas como es la de la Orquesta Sinfónica, no con tacañerías y regateos por parte de unos ni con jactancias y pomposidades de anunciador de “radio”. No es la jactancia la que ha dado al maestro Chávez la consideración de que hoy disfruta merecidamente en todo el Continente, del Norte, del Centro y del Sur. Es su competencia y su modestia.

Y su afán de poner en destacado lugar los valores nacionales, ya en materia de obras, ya en materia de intérpretes. Hemos aplaudido en una escala que va de la cortesía al entusiasmo a artistas nacionales, de discretos o eminentes méritos. Hemos aplaudido, por ejemplo, en el último concierto de la Sinfónica, el gesto del maestro Chávez al traer al primer plano de su Orquesta a profesores distinguidos para hacerlos oír la Sinfonía concertante de Mozart, para violín y viola. El gesto supone mucho: no sólo lo que a primera vista puede entenderse, sino algo más: el propósito de sacar al profesor de la rutina de la profesión, el deseo de producir en él estímulo y competencia profesional; el de que nuestros músicos dejen de ser músicos de atril para ser músicos de plataforma.

La confección de los programas que este año nos ofrece el maestro Chávez pre-

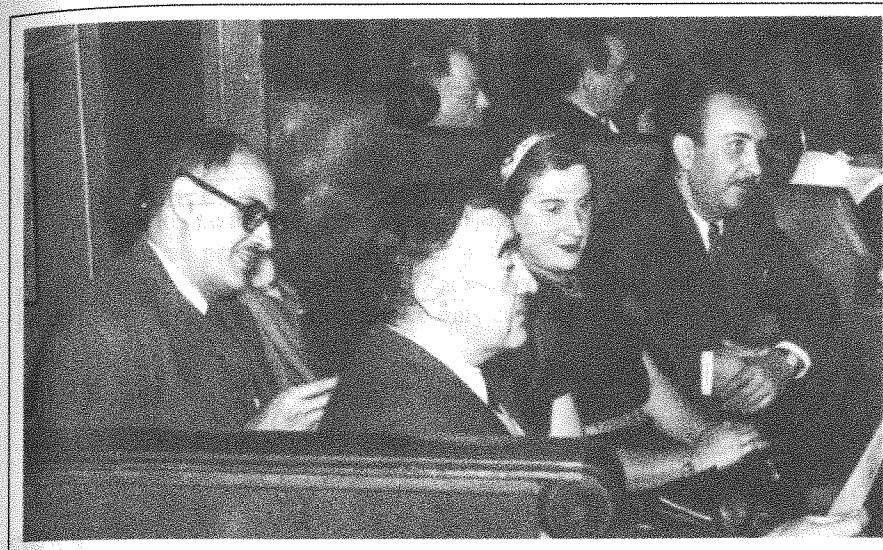
senta novedades notorias respecto de la temporada pasada. Es preciso que así sea, si se quiere que haya elasticidad en criterio, propensión a que el auditor se traslade con prontitud de un clima ideal a otro clima lírico. Decía Cervantes que el remudar vocablos es limpieza. El remudar programas lo es también en una orquesta y por parte de su director, para quienes les sería más fácil, descansado y agradecido tocar cada año las mismas sinfonías.

El segundo programa de la Sinfónica estaba formado por dos grandes aspectos de la música instrumental: los clásicos, viejos clásicos de la más pura estirpe, como Geminiani y Mozart, en músicas vertidas enteramente sobre la orquesta de cuerda o sobre una orquesta donde los instrumentos de aire añaden como suaves tonos llenos de delicadeza a la sonoridad de la masa de instrumentos de arco, como la de Mozart, en la que los dos solistas bordan sus encajes sonoros sobre la trama aérea del cuerpo orquestal.

De un salto, pasamos de aquellos clásicos a la modernidad más acentuada: Ravel, en esa página deslumbradora de matices que es *La alborada del gracioso* y Debussy en el *Preludio a la siesta de un fauno* o al inconmensurable poema que se titula *El Mar*.

Con *El mar*, el segundo programa de la temporada alcanzó la culminación de un arrobamiento, de una absoluta posesión del auditorio por una Orquesta que obedecía, dúctil, al dominio inspirado y minucioso del Director.

Precisión, finura, en el imponderable colorido de estos músicos “impresionistas” conforme antes la inexistente batuta del maestro Chávez nos había ofrecido análogo precisión y delicadeza de matices en su interpretación de los clásicos. Un portento de paleta orquestal en Debussy que en Ravel son acentos sarcásticos, de un humorismo penetrante. Admirable precisión que solamente se consigue después de una minuciosa preparación previa en el ensayo, que es la piedra de toque de los directores, y de la cual el concierto apenas es sino su presentación, fácil, lograda, como si tras de ella no existiese un minucioso afán, un cuidado exquisito que el maestro Chávez vela a sus auditores, pero que no deja de ser percibido en sus calidades por el aficionado que sabe lo que oye.



Salvador Novo, Carlos Chávez, Leonor Llach y Fernando Gamboa en Bellas Artes, 1949.

SALVADOR NOVO DOS EPIGRAMAS*

Este Carlos, ya ni chinga
¡Me lleva la re —don puta!—
Cuando empuña la batuta
como si fuera jeringa.

El director es un astro
Y es natural, y excusado,
que si se apellida Castro,
nos dé un Beethoven Castrado.

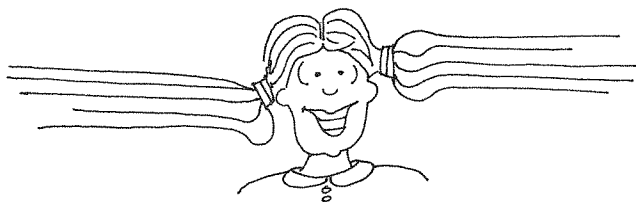
Y no hay así quien distinga
(ni quien, tampoco, discuta)
ni cuándo fuera batuta
ni cuándo empuña jeringa.

* Inéditos. Manuscritos en programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México, XXI Temporada, 1948. Encontrados por Sergio González Rodríguez en el archivo personal de Novo. Cortesía del Estudio Salvador Novo A.C.

⁶ Durante la inauguración de la temporada 1941 de la Orquesta Sinfónica de México, el Presidente de la República, Manuel Ávila Camacho, exaltó las meritorias labores de la Orquesta y su director, Carlos Chávez.



CARTAS CRUZADAS ENTRE SALVADOR NOVO Y CARLOS CHÁVEZ



CARTA DE SALVADOR NOVO A CARLOS CHÁVEZ

Roma, 18 de noviembre, 1947

Dear Maestro:

Antes de salir de Londres, donde te escribí una especie de pre-informe, te puse un cable para pedirte quinientos dólares a fin de prolongar el contrato de Camarena hasta incluir una visita a la televisión francesa que no alcanzaba el tiempo de realizar dentro de su contrato vencido el 15 de noviembre, puesto que salimos el 12 de Londres, un accidente nos hizo perder un día entero en Marsella, y estamos en Roma. Antes de seguir para París, le puse un cable al Yuco para ver si ya habías mandado ese dinero, y acaba de contestarme que no ha recibido nada.

Me apena mucho molestarte por esto, pero el caso es que no previmos bien lo de Camarena. Me consta que sus gastos en Londres han sobrepasado lo que se le asignó, que fueron 25 dls para 30 días exactos. Aunque hubiéramos partido a París directamente de Londres, no habría podido hacerlo él si yo no me hubiera hecho cargo de sus cuentas, en lo cual ya llevo puestos de mi dinero más de trescientos dólares que no me parece justo sacar de mi bolsillo, ni convertirme en su personal acreedor en México.

Supongo que el retardo habrá sido algún tropiezo administrativo, pero te escribo para pedirte que si se me va a reintegrar ese dinero (le seguiré prestando hasta 500 dólares), no lo hagas ya enviar a Francia ni menos a Londres, donde se tendría que convertir en libras al 4 por uno. En todo caso, a Nueva York, donde no me caería mal tampoco disponer para un último shopping de los 173 dls. extra que costó mi boleto de regreso en el Queen Mary, según recordarás.

Mi itinerario actual es el siguiente: en Roma hasta el día 21, en que vuelo a Madrid; donde permanezco hasta el 24, en que vuelo a París vía Lisboa; en París hasta el 30, cuando regreso a Londres para estar en *Southampton* y a bordo del Mary el 4 de diciembre. En Nueva York el 9; y en México, como el 15.

Camarena saldrá pasado mañana 20 a París vía Ginebra. Allí me esperará, adelantando trabajo, y regresaremos juntos a Londres y a Nueva York.

Temo que los periódicos de América estarán hablando de un estado de Europa que uno aquí no percibe sino apenas para no mencionarlo en cartas. De Londres podré escribirte más ampliamente. Por ahora, con saludos para Julio Prieto y para las demás familias, te manda un abrazo muy cariñoso

Salvador

México, D. F., noviembre 28 de 1947

Sr. Salvador Novo
Mexican Embassy
London, England

Querido Salvador:

Recibí tu carta inglesa y en inglés —como correspondía al lugar de su origen— en que me anticipas algunas ideas relacionadas con los problemas de la organización general de la televisión.

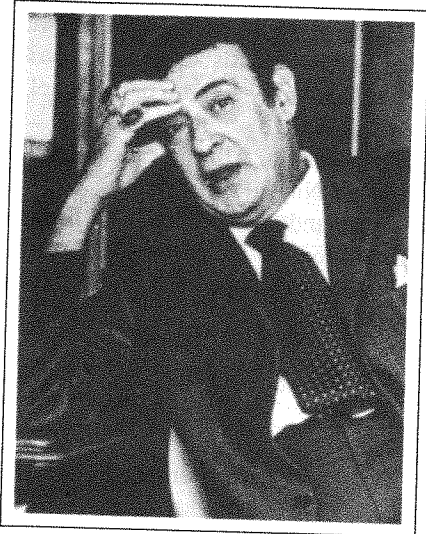
Reservo para el día en que tengamos el gusto de volvernos a ver, decirte lo que pienso sobre tus sugerencias.

Por todo lo que me dices me doy cuenta de la información copiosa e importante que has obtenido y de que va a ser de importancia esencial para la resolución que sobre estas cuestiones se tome en México.

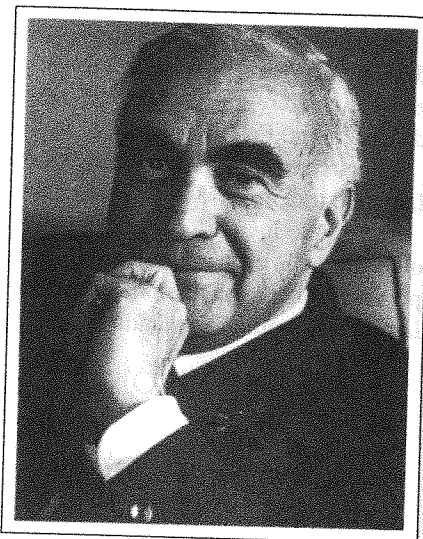
Por otras noticias, al alcance del público general, me he podido dar cuenta de que, después de todo, tu estancia en Londres ha podido tal vez interesarte.

Antier recibí tu carta de Roma, fechada el 18 de este mes, en la que me das cuenta de que no has recibido todavía los 500 dólares que pediste por telégrafo.

Te contesté inmediatamente, por cable, que los dichos 500 dólares se te enviaron el mismo momento en que los solicitaste, sin dilación ninguna, y se enviaron a la Embajada de México en París. Ni razones administrativas, ni de ningún otro orden, como me sugieres en tu carta, hubieran sido posibles para dilatar el dicho envío del dinero que me pedías. Ya le dije a la señorita Llach que te envíe a Nueva York los



Salvador Novo.



Carlos Chávez.

173 dólares que pague por exceso del costo de tu boleto en el Queen Mary.

Espero que tu viaje por el continente no haya sido menos interesante que en Inglaterra. Creo que aunque me pides prometerte que “nunca te pediré que vuelvas a hacer otro viaje, ni te permitiré hacerlo porque ha sido una verdadera tortura”, la suma total de las impresiones y las experiencias que hayas podido tener, bien han valido la pena de tus torturas.

Espero tu regreso, desde ahora, y anticipo el placer de todo lo que vayas a tenerme que contar.

Según tu itinerario te mando esta carta a Londres, pero enviaré copia a Southampton para que te la entreguen a bordo cuando te embarques, por si acaso hubiera alguna dilación imprevista.

Espero la carta que me prometes escribir a tu regreso a Londres.

No dejes de cablegrafarme cuando llegues a Nueva York, tanto para saber de ti, como para saber cuándo vas a llegar a México, pues pienso que a tu regreso, considerando el poco tiempo que falta para que acabe el año, preparemos desde luego el informe para el Presidente.

Cuídate bien y hasta muy pronto, con un abrazo muy cariñoso de

Carlos

* Cartas inéditas que escaparon a la excelente recopilación de Gloria Carmona, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, F.C.E.: México, 1989.

PATRICK RAMSEY

LECCIÓN DE SAX

Versión de Dana Gelinas

Así lo recuerdo: cierta vez una pareja
perdida en el silencio
pesaba el abismo inabordable
entre ambos, el tú y el yo.
Tasé tu agobio y malestar,
sin frescura, tacto o fineza;
nada pasaría por esa línea interrumpida.
Yo, criatura libresca,
desganado, rígido, autovigilante,
carecí de tu don:
mis dedos eran los de un moribundo;
los tuyos, jardín cultivado,
elegantes, fructuosos,
en donde sólo el bien parecía posible,
aferraban cada nota con una destreza liviana,
un destello de armonías.

Nunca lo entendí: una claridad
más nítida, más azul
que un cielo sin nubes
donde aquel brillante pájaro emplumado —tu arte,
desataba el vuelo
para dejarme abajo,
vacilante.
Elevé la visión hasta ti,
e imaginé tu vista de pájaro
abarcándome;
y yo, amedrentado, sin habla,
simple criatura tuya
que jamás alcanzaría el vuelo.

Poema de Patrick Ramsey, n. en 1962, en *The New Younger Irish Poets*.

DEMOSTRACIÓN EXPERIMENTAL DE LA ORGANIZACIÓN JITOMATOTÓPICA EN LA SOPRANO

[Cantatrix sopranica L.]¹

GEORGES PEREC

del Laboratorio de Fisiología de la Facultad de Medicina de Saint-Antoine, París, Francia

Versión de Guillermo Sheridan

del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, México

Los efectos asombrosos de arrojar jitomates a las sopranos han sido ya extensamente descritos, como lo hicieron notar desde el cambio de siglo Mark & Spencer (1899), quienes por primera vez definieron la “reacción gritante” (RG).

Aunque numerosos estudios behavioristas (Zeeg y Puss, 1931; Roux y Combaluzier, 1932; Sinon *et al.*, 1948), patológicos (Hun y Dox, 1960), comparatistas (Karybb y Szylá, 1973) y otros más (Prima y Vera, 1974) han permitido una valiosa descripción de estas respuestas típicas, la información neuroanatómica, así como la neurofisiológica es sorprendentemente confusa a pesar de su abundancia. En sus posteriores demostraciones clásicas, realizadas en la década de los veinte, Chou & Lai (1927, *a, b, c*, 1928 *a, b*, 1929 *a*, 1930) han descartado la hipótesis del simple reflejo nociceptivo facio-facial que había sido propuesto a lo largo de muchos años por varios autores (Mace & Donya, 1912; Pahdr & Terno, 1916; Sornette & Billevayzé, 1925). Desde entonces, han sido realizadas numerosas observaciones que procuran descifrar tanto el enredado enigma como el enigmático enredo de los aspectos aferentes y/o eferentes de la RG, que han llevado al más bien caótico involucramiento de innumerables estructuras y rutas: las aferentes trigeminales (Lowenstein *et al.*, 1930), bitrigeminales (Von Etic, 1940), cuadririgeminales (Van der Atricholor, 1950), supra—, infra—, e intertrigeminales (Mason & Ragoun, 1960) ya han sido puntualmente señaladas, así como ciertos ingredientes maculares (Zakousky, 1954), saculares (Bortsch, 1955), utriculares (Maldelsol, 1956), ventriculares (Verenjená, 1957), monoculares (Zubrowska, 1958), binoculares (Chachlik, 1959-1960), trioculares (Strogonoff, 1960), auditivos (Balalaika, 1515) y digestivos (Alka & Seltzer, 1815). Las rutas espinotalámica (Mohle & Bemohle, 1974),



Emma Calvé.



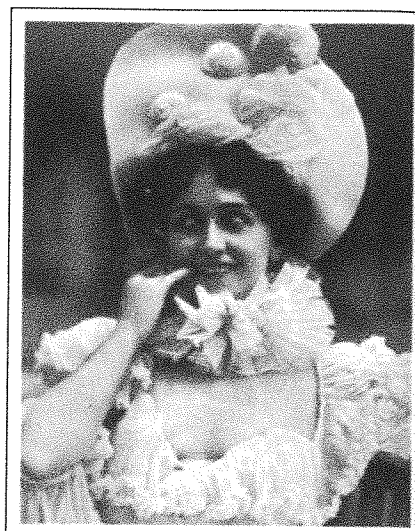
Bernice de Pasquali.

rubroespinal (Maotz *et Tung*, 1973), negro-estratal (Szantiagohe, 1972), reticular (Pompeyano & *al.*, 1971), hipotalámica (Hubel & Wiesel, 1970), mesolímbica (Kuffler, 1969), y cerebelar (High & Low, 1968) han sido vanamente exploradas en pos de una explicación tentativa de la organización de la RG y casi todas las partes involucradas en las cortezas somestésica (Pericoloso & Sporgersi, 1973), motora (Ford, 1930), comisural (Gordon & Bogen, 1974) y asociativa (Einstein *et al.*, 1974) han sido halladas responsables del progresivo acumulamiento de la respuesta si bien, hasta ahora, carecemos de una demostración convincente tanto de la entrada (*input*) como de la salida (*output*) del proceder programático de la RG.

Observaciones recientes de Porlodemas *et Tchetera* que señalan que “a mayor cantidad de jitomates arrojados a las sopranos, más gritos dan éstas”, y estudios comparativos que lidian con reacciones de ahogo (Epis & Glotis, 1964), hipo (Carpentier & Fialip, 1964), ronroneo (Remmers & Gautier, 1972), reflejo HM (Vincent *et al.*, 1976), ventriloquía (McCulloch *et al.*, 1964), chillido, grito, bisbiseo y otras reacciones histéricas (Sturm y Drang, 1973) provocadas por el lanzamiento de jitomates, así como de coliflores, manzanas, tartas de crema, zapatos, colillas y yunques (Tanga y Pietá, 1973), han llevado a la creciente idea de que existe una organización retro-alimentada de la RG basada en una interdigitación semilinear cuatriestable y multiswitchante de sub-redes neuronales que funcionan en *désordre* (Beulott *et al.*, 1974). Aunque esta hipótesis se antoja seductora carece de fundamento anatómico y fisiológico, por lo que decidimos explorar sistemáticamente la



Frieda Hempel.



Lina Cavalieri.

organización interna incrementativa o decrementativa de la RG en pos de un modelo anatómico tentativo.

MÉTODOS Y MATERIALES

Preparación

Se llevaron a cabo experimentos en ciento siete sopranos (*Cantatrix sopranica L.*) femeninas, sanas, aportadas por el Conservatoire National de Musique, de un peso aproximado de entre 94 y 124 kilogramos (peso promedio: 101 kg.). Durante el curso de la traqueotomía se utilizó anestesia de Halotane, así como fijación de Horsley-Clarke en los mayores procedimientos operativos. Procaína al 5% fue inyectada en los márgenes epidérmicos y puntos de presión. Los animales fueron luego inmovilizados con trietiodido de galamina 40 mg/kg/hr) y la normocapnia se sostuvo con ventilación artificial apropiada. Se realizaron transecciones de médula cerebroespinal en los niveles L³/T² con objeto de eliminar variaciones en la presión sanguínea y secreciones de adrenalina inducidas por el lanzamiento de los jitomates (Giscard d'Estaing, 1974). El hecho de que los animales no sufrieran dolor quedaba evidenciado por su constante sonrisa a lo largo de los experimentos. La temperatura interna se mantuvo a 38°C +/- 4°F por medio de tres teteras eléctricas en hervor continuo.

Estimulación

Los jitomates (*Tomato rurgisia vulgaris*) fueron lanzados por un lanzajitomates automático (Bibhora % Delamarr, 1972) monitoreado por una computadora de usos múltiples de laboratorio (DID/92/85/P/331) funcionando en línea. El lanzamiento repetitivo permitió hasta nueve proyecciones por segundo, imitando de ese modo las condiciones fisiológicas en que se encuentran las sopranos y otras cantantes en escena (Tebaldi, 1953). Se tuvo especial cuidado para evitar lanzamientos en los miembros superiores y/o inferiores, en el tronco y en las nalgas. Sólo aquellos jitomates que afectaron caras y cuellos fueron tomados en cuenta.

Experimentos de control fueron llevados a cabo con otros proyectiles como corazones de manzana, tallos de col, sombreros, rosas, calabazas, balas y salsa catchup (Heinz, 1952).

Registro

La actividad en las sopranos fue registrada por medio de semi-macroelectrodos de vidrio y tungsteno ubicados *al aventón*, de acuerdo con los métodos de Zszytraky-czywsz-Sekrawskiwc (1974). El reconocimiento de agudos se realizó por medio de audiomonitoreo: cada vez que se escuchaba la descarga de una unidad se le fotografiaba, grababa y mostraba en un monógrafo y luego, después de la integración, en un polígrafo. La evaluación estadística de los resultados se hizo utilizando un algoritmo similar al tenis (Wimbledon, 1974), es decir: cada vez que una estructura respondía para ganar el juego se le consideraba relacionada con la RG.

Histología

Al finalizar los experimentos, las sopranos fueron cubiertas con aceite de oliva, GlennFiddish al 10% e incubadas a 421°C en jugo de naranja al 15% durante 47 horas. Secciones de 2 cm congeladas fueron montadas en nieve de fresa y observadas a la luz del microscopio grande. Verificaciones histológicas confirmaron que todos los electrodos estaban localizados en el cerebro con la excepción de cuatro que fueron hallados en la cauda equina y en el filum terminal y fueron descartados del análisis estadístico.

RESULTADOS

La exploración estereotóxica de los cerebros durante el lanzamiento de jitomates mostró que la mayor parte de las áreas responden de manera diferente a la estimu-

lación jitomastática. Como podrá observarse en la TABLA NÚMERO UNO, en la que se sumarian los resultados,

Regiones	Estimulación jitomástica					
	1/s	2/s	3/s	4/s	5/s	15/s
cerebro total	0.0	0.0	4.2	0.6	0.7	000.1
área de raphe	3.1	4.1	5.9	5.9	5.9	000.2
septum	± 1	67	875	121	000	π 3517
tálamo	2.2	√3	456	± 7	8.9	0.0001
NARTpl	456	+ 2	- 4	§§	« 2 »	± 0.001
hipotálamo	± "3	1 & 2	41	S.G	121	varias
hipocampus	1/2	3 %	√37	?	<16	0, ± ± 7
corteza cer. sí	y es	< 55	nsp	{0}	± ∞	71 ± 70
scMS	~ 31	~ 65	> 87	00+	343	escasas
taTL	0.0	3.1	6.7	√4	-	56 %
amígdala	+ 3	± 3	3.3	333	3	√3.33
N. Poissy	→ 8	0.0	→ 1	12 ←	M/5	1 + 1 = 2
N. Pesch	3§4	781	↑ 2	↓ 34	!	!!!!
N. Hule	Δ 51	???	Σ ³	∫ ⁷	415	quizá

TABLA NÚMERO UNO. Respuesta diferencial de la estimulación jitomástica en el cerebro a diferentes frecuencias.

tres (3) áreas distintas mostraron respuestas definidas, unívocas y constantes: el núcleo anterior *reticularis thalami pars lateralis* (NARTpl), o núcleo de Pesch (Pesch, 1876; Poissy, 1880; Yapaké y Lesigo, 1932), el tramo anterior del *tractus leguminosus* (taTL), que yace a 3.5 mm sobre el *obex* y a 4 mm a la derecha del *tentorium* y la parte dorsal del llamado "sulcus musical" (scMS) del hemisferio izquierdo (Donen & Kelly, 1956). Es de interés notar que, si se conservó el hemisferio izquierdo para análisis, el hemisferio derecho se enchuecó.

Ejemplos de respuestas obtenidas de estas estructuras pueden consultarse en la Figura 1, en la que el análisis temporal de la distribución de picos basado en las propiedades de su Programación-Temporal-de-Area-de-Respuesta (PTAR) permitió distinguir tres subtipos de unidades: 1) unidades que responden antes de la estimulación; 2) unidades que responden durante la estimulación y 3) unidades que responden después de la estimulación.

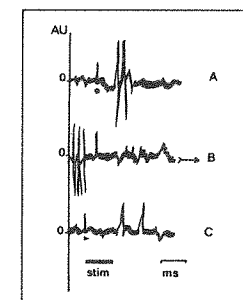
El examen cruzado de las respuestas provocadas por otros tipos de proyectil, así como la estimulación con catchup, se muestran en la Figura 2 y arguyen incuestionablemente en favor de una organización jimatotópica de la RG, a la par, al tra-

Preferiría ser famoso por una canción más que por una victoria.

Alexander Smith (1829-1867)

vés y durante el NARTpl, el TATL y el scMS. Las relaciones temporales de estas respuestas, tal y como se ejemplifican en la Figura 3,

Fig. 1: Actividad de las unidades en las estructuras de respuesta a la estimulación jitomástica. La línea de la izquierda indica el inicio y la cesación. Calibración: 3.1416 mms. Cada trazo se hace con la superimposición de 33.57 registros sucesivos. Nótese el punto en A, la flecha en B y el triángulo negro en C.



mostraron que la hipótesis de una interdigitación en masa de las subredes neurológicas es sumamente probable, si bien no hay evidencia experimental a causa de la relativa dificultad para ingresar a esas estructuras dañadas sin destruir gran cantidad de cosas (Timeo & al., 1971).

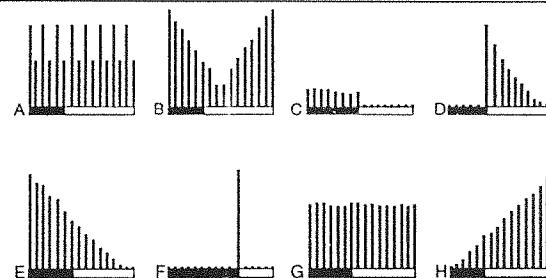
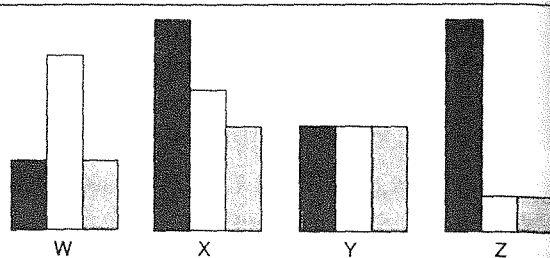


Fig. 2: Ejemplos de respuestas en el aptL provocadas por lanzamiento de jitomate y de otros objetos. Explicación en el texto.

Donde:

A = jitomate; B = manzana; C = coliflor; D = sombreros; E = rosas; F = catchup²; G = calabaza; H = bala.

Fig. 3: Relaciones temporales de las respuestas registradas en el área de la RG. Absisas: unidades arbitrarias; ordinales: unidades internacionales. Explicación en el texto.



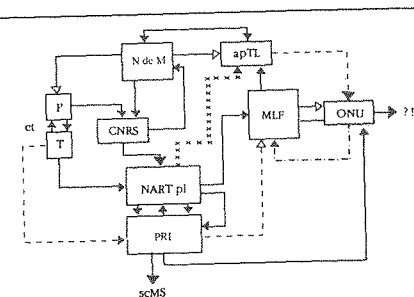
DISCUSIÓN

Se ha mostrado arriba que el lanzamiento de jitomates provoca, junto a algunas otras reacciones motoras, visuales, vegetativas y behaviorales, respuestas neuronales en tres áreas distintivas del cerebro: el núcleo anterior reticular *thalami pars lateralis* (NARTpl), el tramo anterior del *tractus leguminosus* (taTL) y la parte dorsal del llamado "sulcus musical" (scMS). Tal y como fue señalado por Chou & Lai (1929b), Lai & Chou (1931 a,b) y Porlodemas y Chaetera (1972), la organización de la RG no puede reducirse simplemente a un reflejo oligosináptico nicéptico facio-facial cualquiera que hubiera descansado sobre la fascia leguminosa de las laminaciones VIth de los cuadrantes ventrales de las rutas nerviosas ascendentes del paleospino-rubro-amarillo-tectocerebelo-negroestriatal jitomatonérgico. Esto porque el hecho de que el peróxido de rábano negro³ inyectado en las cuerdas vocales de las sopranos es retrogradualmente transportado de las dendritas apicales de los nervios vagos hacia las sinapsias jitomáticas de los pseudogaserianos aferentes contralaterales (McHulott & al., 1975), demuestra con visos de certeza la naturaleza leguminosa del mediador responsable de la transmisión del mensaje de los campos receptores del jitomatazo al circuito de la RG (Colle *et al.*, 1973). Así, la 3, 5 (M-tri) argilárico-Beta-L-jitomatasasa que es selectivamente trisintetizada en el grupo NARTpl-apTL y cuya destrucción bloquea drásticamente la RG (Otros *et al.*, 1974) parece ser la mejor candidata para ser denunciada como la óptima transmisora involucrada en el rizo retroactivo de la RG, si bien hay una hipótesis alterna que, basada en cálculos latenciales y correlaciones de frecuencias cocruzadas, propone en cambio la feasibility de un sinapso jitomatotónico (Véase Dendritt y Haxon, 1975).

Aunque aún faltan algunas evidencias experimentales y se requiere de otras series de experimentos antes de que la completa elucidación de la RG pueda lograrse, parece lógico aventurar que los argumentos combinados arriba, junto a los resultados experimentales descritos en nuestro trabajo, apoyan la hipótesis de que existe

una organización de la RG de tipo semi-linear, multi-estable, multi-combinatoria y retroalimentada, cuyo modelo anatómico tentativo puede, por lo tanto, proponerse aquí (Fig. 4).

Fig. 4; modelo anatómico tentativo de la organización de la RG. Explicaciones en el texto, o en otro lado. Líneas negras = inhibitorios; líneas quebradas = interrogatorios; líneas punteadas = rojhibitorios; líneas estrelladas = mingitorios.



Este trabajo fue apoyado por diversas becas otorgadas por la Asociación Regional de Productores de Frutas y Legumbres, la Association Française des Amateurs d'Art Lyrique (AFAAL) y la Federación Internacional de Dactilo-bibliógrafos (FIDB).

El autor reconoce con agradecimiento las puntuales críticas y el hábil apoyo de J. Chandelier, M. de Miroschedji y H. Gautier.



Florence Easton.



Fedora Barbieri.

Notas

¹ Este artículo del recientemente fenecido escritor francés apareció originalmente en el volumen *Cantatrix Sopránica L. et autres écrits scientifiques*. París: Editions du Seuil, 1991.

² Generosamente donado por Laroche-Ciba S. A.

³ Traducción aproximada del *radis noir* francés o del *horseradish* inglés (literalmente rábano de caballo —no confundir con rabo— por su famosa patada) (N. del T.)

Referencias

- Alka-Seltzer, L. "Untersuchungen über die tomatostaltische Reflexe beim Walküre". *Bayreuth Monatschr. f. exp. Biol.* 184, 34-43, 1815.
- Balalaika, P. "Sorderas causadas por herida con jitomate. Observaciones de un medio caso". *Acta. Pathol. marignan.* 1, 1-7, 1515.
- Beulott, A., Rebeloth, B., y Dizdeudayre, C.D. "Brain designing", Instituto de Estudios Avanzados Chateauf-en-Thymerais (vol. 17), 1974.
- Bortsch, B. "Perturbaciones saculares causadas por chiflidos (en ruso)". *Fortschr. Hals-Nasen-Ohrenheilk.* 3, 412-417, 1955.
- Carpentier, H. y Fialip, L. "Tomato calibres and swallowing". *Bull. diet. gastrom. Physiol.* 3, 141-167, 1964.
- Chou, O. y Lai, A. "Inhibición jitomática en el barítono descerebrado". *Proc. koning. Akad. Wiss. Amst.* 279, 33, 1927a.
- "El síndrome de Charlotte no es un reflejo de abstinencia. Una respuesta a Roux y Combaluzier". *Folia pathol. Musicol.* 7, 13-17, 1928b.
- "Excitación e inhibición jitomática en contraltos despiertas con lesiones cerebrales masivas o discretas". *Acta Chirurg. concertgebouw., Amst.* 17, 23-20, 1929a.
- "Musicali effeti del tomatino jettatura durante il rappresentazioni dell'opere di Verdi". *Festschrift am Arturo Toscanini*, herausgebeb. vom A. Pick, I. Pick, E. Kohl y E. Gramm, München, Thieme y Becker, pp. 145-172, 1929b.
- "Contribución suprasegmental sobre la reacción gritante (RG). Experimentos con la estimulación y reacción". *Ztschr. f. d. ges. Neur. u. Psychiat.* 130, 631-677, 1930.
- Colle, E., Etal, E. y Otros, S. "Leguminase pathways in the brain. A new theory". *J. Neurochem. Neurocytol. Enzymol.*, 1, 8-345, 1973.
- Donen, S., y Kelly, G., "Singing in the brain". Los Angeles. M.G.M. Inc. Press. 1956.
- Einstein, Z., Zweistein, D., Dreistein, V., Vierstein, F., y González, E. "Integración espacial en la corteza temporal". *Res. neurophysiol. Fanatic Soc.* 1, 45-52, 1974.
- Else, K., y Vire, A. de. "Cuarenta y cinco años de lanzamiento de jitomates a cantantes aficionadas". *New Records Ass. J.* 27, 37-38, 1974.
- Epis, J. y Giotis, K. "Ahogamientos en la tráquea: homenaje a Henri Eiffel", C.N.R.S., París, 1964.
- Ford, G. "Rutas y caminos de control motor". *J. pyramid. Soc.* 30, 30, 1930.
- Giscard d'Estaing, V., "Discours aux transporteurs routiers des tomates". *C. r. Soc. fr. Tomatol.* 422, 6, 1974.
- Gorden, H.W. y Bogen, J.E. "Lateralización hemisférica del bel canto después del amylobarbitono de sodio intracarótido". *J. Neurol. Neurosurg. Psychiat.* 37, 727-738, 1974.
- Heinz, D., "Efectos biológicos del salpicado con catchup", *J. Food Cosmet. Ind.* 72, 42-62, 1952.
- High, A.B.C.D. y Low, E. F. G. H., "Afonía cerebelar y el Síndrome de Callas", *Cerebro* 91, 23-1, 1968.
- Hubel, D.H. y Wiesel, T.N. "Campos receptivos y jitomates en la zona incerta". *Experientia.* 25, 2, 1970.
- Hun, O. y Dox, I. "Síndromes de angustia escénica tónicos, diatónicos y catatónicos", *Basel*, Karger, 1960.
- Karybb, H., y Szýla, H. "Sobre aves y hombres: estrategias de llamado y respuestas susurrantes", *Biol. Gaz. Elec.* 73, 19-73, 1973.
- Kuffler, S.W. "Control papeziano de borborigmos agresivos en ex-alumnos de la Julliard", *J. Physiol. Physiol.* 2, 21-42, 1969.
- Lai, A., y Chou, O. "Diecisiete recetas fáciles con jitomates". *J. Ass. Philharmon. Vet. lang. fr.* 3, 1-99, 1931a.
- "Diecisiete recetas fáciles con otros jitomates". *J. Ass. Philharmon. Vet. lang. fr.* 3, 100-1, 1931b.
- Lowenstein, W.R., Lowenfeld, I., Lövencraft, N., Lowoenshrift, Q., y Leuwwen, X. "Tomatic neuralgia". *J. Neurosurg. Neurol.* 340, 34-89, 1930.
- Mace, I., y Donya, J. "Sur les différents types de réactions tomateuses chez la Cantatrice". *Gaz. méd. franco-rus.* 6, 6-11, 1912.
- Malvadón y Curiel, F., "Respuestas utriculares durante el acondicionamiento moral a fuerza de jitomatazos". *Bolet. med-neurol. del IIF.* 1, 1994.
- Maotz, E. y Tung, I., "Tomatic innervation of the nucleus ruber". *Proc. Opossum Soc.* 70, 717-727, 1973.
- Marks & Spencer "Sobre las terroríficas reacciones que acompañaron las primeras representaciones de *Il Trovatore* en la Metropolitan". *Amer. J. music. Deficiency.* 7, 3-6, 1899.
- Mohle, J. y Bemohle, F. "Laminar configuration of the thalamo-tomatic relay nuclei. Experimental study with Fink-Heimer Gyax methods". En *The Hyperthalamus*, V. Cointreau y M. Brizard (eds.) Cambridge, Oxford University Press, pp. 32-38, 1974.
- Mason, H.W. y Rangoun, S.W. "Musicalalgia paratridge-minaliode". En *La Tercera Conferencia Internacional sobre el Síndrome de Rimsky-Korsakoff* (T. Tanos y P. Roxidasas, eds.) Springfield, Ill. C.C. Thomate, pp. 31-57, 1960.
- McHulott, E., Mac Haskett, E. y MacCromegalia, E.T.C., "Destino del whisky (²³⁵U) exógeno (¹⁴C), el bloodymary y otros compuestos trititados inyectados en las rutas laringeas y faringeeas". *Clin. Bull. B.P.R. Soc.* 89, 35-78, 1975.
- Otros, S., Cole, E. y Etal, E. "Bajo el problema de la ensyma". *Am. J. Allegrol.* 43, 234-567.
- Pahdr, E. y E. Terno. "Sur le sursaut tomateux du Baryton léger". *C.R. Assoc. Conc. Lam.* 45, 6-7, 1916.
- Pericoloso, O. y Sporgersi, I., "Sull'effetti tometestiche e corticali della stimolazioni di leguminose nella Diva". *Arch. Physiol. Schola Cantor.* 37, 1805-1972, 1973.
- Pesch, U. "Experimentelle Beiträge über anterior reticularis Kerne beim Minnesänger". *Von Bulow's Arch. f. d. ges. Musikol.* 1, 1-658, 1876.

- Poissy, N. de. "Atrophie congénitale des Noyaux de Pesch", *Bibl. clin. Homeoprat. Ludgun.* 65, 22-32, 1880.
- Pompeiano, O., Vesuviana, A., Strombolino, H. y Lipari, G. "Volcaniche effetti della formazione reticolare nella funiculi funicula". *C.r. Ass. Ital. Amat. Bel Cant.* 37, 5-32, 1971.
- Porlodemas, S. et Chaetera, A. "Shout and Yell", *Yale J. Med.* 9, 9-19, 1973.
- Remmers, J.E. y Gauthier, H. "Mecanismos neuronales y mecánicos del ronroneo felino". *Respiration Monthly.* 16, 351-361.
- Roux, C.F. y Combaluzier, H.U. "El síndrome de Charlotte". *Weimar Ztschr. musikol. Pomol.* 7, 1-14, 1932.
- Sinon, E., Vero, y Ben Trovato, A. "Descripción psicopatológica de *La Furia di Caruso*", *Folia clin. otorinolaringol., Fom Tataouine.* 6, 362-363, 1948.
- Sornette, U. y Billevayzé, H. "Las estomatitis tomatosas". *Arch. municip. Météorol. Iyr Déontol. music.* 264, 14-18, 1925.
- Strogonoff, H., III "Activación pineal y Reacción Gritante (RG)". *Show Busin. med. Gaz.* 3, 273-308, 1960.
- Sturm, U. y Drang, F. *Musikalische Katastrophe.* Berlin, W. de Gruyter, 1973.
- Szantiago, J. "La *substantia nigra* como máquina estriatal". *Bull. Ass. niger. Neurphysiol. clin. exp. Niamey* 23, 25-40, 1972.
- Tanga U.D. y Pietá, S.S. "Gratificación y castigo en lanzadores olímpicos". *Hammersmith J.* 134, 12-15, 1973.
- Tebaldi, R. "La Callas revisitada", *Metropolitan J. endocrin Therap.* 6, 37-73, 1953.
- Timeo, W., Daños, I. y Dona-Ferentes, H.E.W. "Cirugía de cerebro y culinaria", *Arch. metaphys. endogen. Gastrom.* 56, 98-105, 1971.
- Van der Deder, J. Von. "La mecánica del grito". *San Diego J. exp. Teratol.* 50 Suppl. 24, 1-28, 1950.
- Vincent, J., Milane, J.J., Danzunpré, J.J.J. y Sanvaing-Danlhotte, J. "Le réflexe hydro-musical". *Gaz. méd. Faidh. Chalign.* 1996 (en prensa).
- Von Etic, A. "Ueber geminal-niebelungenischen Schmerz". *Ztschr. exp. pathol. Tomatol.* 4, 4a-64P, 1940.
- Wait, H. & See, C. "Requerimientos balísticos para lanzar y salpicar con jitomates". *Nasa Rept. Pt* 68/675/0021f4, 1/472, 1972.
- Wimbledon, A.F.G.H. "Statistical matching of neuronal and other data". *J. dynam. Stat.* 5, 1-28, 1974.
- Ypaké L. y Lesigó ?. "Investigaciones histológicas sobre el grito de Pesch y de Poissy". *Dijon méd.* 5, 1-73, 1932.
- Zeeg, O. y Puss, I.K. "Sobre el comportamiento fanático de los melómanos". *J. behav developm. Psychobiol.* 31, 1-13, 1931.
- Zubrowska, A. "Disquinesia óculo-jitomática". Un reporte preliminar". *J. neuro-neurol. Neurol.* 1, 107, 1958.
- Zyszytrakyczywsz-Sekrawskiwcz, I. "El teorema de Monte Carlo como guía para localizar el cerebro y otros lugares de interés". *J. math. Vivisec.* 27, 134-143, 1974.



Rosa Raisa.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

SCELSI

Versión de Eurídice Aguirre

A veces nos llega de Roma
Una música aparte
Ajena a todo lo que fue o será
A todo aquello cuyo eco apaga
En el pasado igual que en el futuro
Indiferentemente
Ni más ni menos que sin gota de sangre
El pesado presente de una hoja de sable
Separaría la cabeza del tronco de un escucha
Que no hubiera merecido oír,

Si tal música romana
Es un conjunto de sonidos graves
No sometidos a cabeza alguna
pero hijos de un padre,

Yo soñara
Sí,

Una música monótona a veces
Como fue el ruido de la creación
Interminablemente

Antes de que el sistema auditivo
Estuviera ahí y pudiera percibir el tiempo
Anudado en millones de anillos de serpiente,

Monótona, sublime en variantes
Cuando alrededor de la única nota enrolla
Luego desenrolla para enrollar de nuevo

Rumores partículas de tiempo
Proyectados en el acelerador
Hacia fines que van al infinito
Esta música que de Roma viene,

Y sabe lo que ninguna pintura supo:

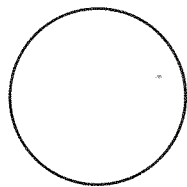
Hacer estallar el tiempo de los pobres hombres
Para reencontrar la unidad en lo disperso,

Música en que con gongs y con tambores
A partir de una nada se construye
El edificio inexistente
El templo que es resonancia abstracta
El globo de pura esencia
En el que los instrumentos de viento
Puntúan el tejido armónico de las cuerdas
Y la belleza se acopla con la bondad
Como una plegaria
Luego se une a la crueldad suprema
Despiadadamente
Hasta que el oído haya percibido
El frío de la blanca desnudez,

Blancura que es luz y conocimiento
Blanco que más que un color es sonido
Sin dejar de ser nunca el color más terrible
Pues es lo incoloro mismo
Lo inexpresable que sólo el sonido expresa
En toda su desnudez
Esa que la golpea con la helada
Ofrece insensible al oído que la sigue
Como mano en sus metamorfosis,

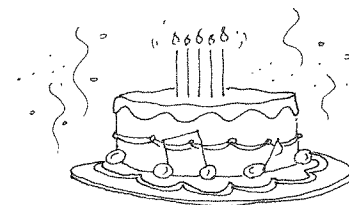
Concierto celeste en la mejor acepción de la palabra
O diríase estelar
En este tiempo de espíritu turbado que vivimos
Pero en el que creo recordar
Haber recibido el don misterioso
Muy raras veces y sobre todo
Al roce del alma que se encanta
Con la música de Giacinto Scelsi.

(28 de noviembre de 1984)



Gris de perle, Dernier cahier de poesie, Gallimard, 1993.

LAS MUERTES DEL INTÉRPRETE



JOSÉ EDUARDO MARTINS

Traducción de Héctor Carreto

En cierta ocasión, mientras estaba en París, pregunté por una grabación de Arthur Rubinstein realizada en los años cincuenta. Mi sorpresa fue enorme cuando el dependiente me contestó que desconocía al pianista. Le pregunté por su antigüedad en la venta de discos, a lo que me respondió que sólo llevaba seis meses en dicha actividad.

Desde 1983, tengo la costumbre de preguntar a los alumnos recién egresados al Departamento de Música de la ECA-USP acerca de su conocimiento de los compositores y los intérpretes. La balanza se inclinaba, casi siempre, por los primeros. En cuanto a los segundos, pianistas como Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Arnaldo Estrela y Jacques Klein, desaparecidos recientemente, se iban convirtiendo en desconocidos para los alumnos en forma paulatina.

Francisco Mignone señala que “hay algo interesante en el concertista: cuando desaparece, automáticamente se esfuma su trabajo hecho en un periodo que realmente es efímero. El concertista muy rara vez es recordado, al contrario de un compositor, en la medida en que éste deja una obra, un patrimonio eterno que hereda a su patria”.¹

La continuidad de una composición deja de ser esotérica gracias al intérprete.² Él es el *medium* por el cual la obra llega a su destino: el público.

Walter Benjamin habla de la experiencia oral como la fuente en la que bebían los narradores orales, que deben ser fieles en contar lo escuchado para alterar lo menos posible esa tradición que va de boca en boca. La música con raíces campesinas o urbanas todavía mantiene ese género a través del repaso sonoro del instrumentista popular que seguirá poniendo en práctica lo que le ha sido transmitido.

Si la tradición oral se perpetúa a través de la repetición y el instrumentista popular recién citado se adecuaba con naturalidad a su materia, en la música de concierto, en cambio, el intérprete ejecuta partituras imposibles para un músico de formación puramente lírica. Sin embargo, el intérprete lírico futuro no escaparía del todo de ese texto escrito y conservaría una “tradición fluctuante”. Ésta se diferencia de la tradición oral por el hecho de que, aunque permanezca en silencio durante largo tiempo, puede ser retomada en cualquier momento, a partir de una revaluación de la tradición. Si las narraciones orales permanecen, queda la certeza del anonimato del autor; si las canciones campesinas perduran, el ejecutante también permanece en la sombra del anonimato. En cambio, en el caso de un intérprete de música culta, incluyendo al director, no hablamos de anonimato sino de un lento y progresivo olvido por parte de las generaciones que se suceden.

El caso del intérprete musical, indispensable intermediario de la preservación sonora, es muy distinto al de las artes plásticas o al de la literatura, incluida la dramaturgia, en donde el texto siempre puede tener su lectura independiente, y el lego puede sacar sus propias conclusiones sobre la obra escrita; ya por costumbre, se le critica, acepta o rechaza. En la partitura, en cambio, aunque sus valores estén demostrados por escrito será conocida dependiendo de la difusión que se le dé.

El intérprete popular, de “dominio público”, persistirá en su propia trayectoria divulgando apriorísticamente obras escogidas y, casi siempre —dependiendo de su actitud delante del *métier*— a ellas se dedicará durante toda su vida.

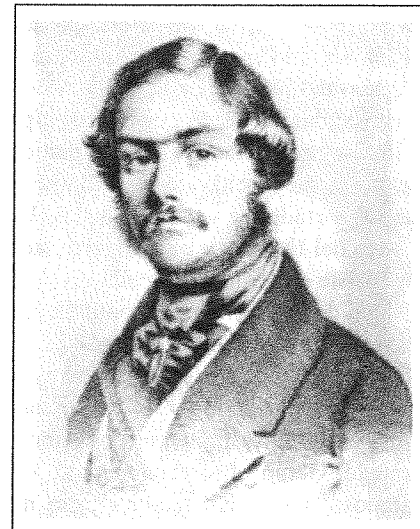
Razones de carácter social, cultural y económico determinan la “apariencia” de perennidad del intérprete.

El periodo romántico por excelencia ve surgir el mito del instrumentista individual: el solista. Durante esa época, el solista a veces se antepone a la misma obra, siendo en muchos casos el autor y, a través de la lectura específica, realiza directamente la comunión entre la obra y el público. La aristocracia y la burguesía apoyaron mucho al intérprete, y los más destacados de la segunda mitad del siglo XIX recibieron la aceptación y privilegios desconocidos incluso para los propios compositores. Esta actitud burguesa de prestigiar a los “buenos ejecutantes” serviría para que, hasta nuestros días, y movido por distintos elementos, el intérprete de calidad tenga buena acogida entre el público.

El apogeo cultural de la burguesía en el siglo XIX buscaba, por un lado, alcanzar una “posición social” al asistir con frecuencia a los conciertos; por otro, privilegiaba a determinados artistas, por lo que las obras mejor acogidas por la burguesía eran las que más se tocaban. Es decir, el público burgués buscaba la continuidad permanente de un repertorio, por lo que lo ya conocido se volvía una referencia obligada. Sin embargo, esta camada social siempre tendría una puerta abierta para obras nuevas.



Segismund Thalberg.



Alexander Dreyschok.

Dos aspectos resultarían significativamente transparentes: por una parte, la ejecución comparada de ciertos intérpretes sobre determinadas obras; por la otra, el surgimiento de un intérprete “grande” para el público. En ambos casos, el engranaje que asegura la “perennidad” del intérprete tendría, en nuestros días, mucho que deberle al *marketing* artístico; es decir, a no arriesgar, sino a proseguir por un camino que garantice el éxito seguro. La promoción de un solista o de un grupo no sólo dependerá de su calidad artística sino, en gran medida, de los *handicaps* de los desempeños musicales, y de valores extramusicales como magnetismo, *modus vivendi*, excentricidad, etcétera.

Lo anterior parecía indicar que la importancia de los intérpretes, fabricada por la burguesía del siglo XIX, tendría, desde entonces, un lugar seguro. Por otro lado, el ascenso del intérprete que también es compositor se da en forma proporcionalmente inversa a su olvido. Si analizamos a los instrumentistas, cuyas carreras fueron diseñadas para hacer de ellos un mito, podríamos observar que, *post-mortem*, a través del recuerdo de quien los oyó, en vivo y a partir de grabaciones, que a cualquiera de ellos no se le rindió un culto que fuera proporcional a su presencia física.

La muerte del intérprete se daría en cuatro etapas distintas. Primera: cuando antes de morir se retira por voluntad o por algún impedimento físico, perdiendo, así, el contacto directo con el público. Sin embargo, esta razón es suficiente para despertar la admiración por parte de los aficionados. En este caso puede crearse un “aura” alrededor del ejecutante, quien se convertirá en una leyenda, aún en vida, ya

que se recordaría su trayectoria pasada en un público que disminuiría progresivamente. La mitificación se produciría ante la presencia en vida, impotente para el ejercicio del *métier*. La pianista Antonietta Rudge, quien abandonara precozmente su consagrada carrera, es un caso típico.

Una segunda muerte, más dramática, se verifica cuando el intérprete, al envejecer, no se desvincula de su brillante pasado, y continúa presentándose a pesar de que sus virtudes se ven menguadas. Una lenta y penosa decadencia se acentúa con el paso del tiempo, y el intérprete, acostumbrado a la benevolencia de un público que insiste en oír a la “leyenda viva”, no entiende —o no quiere entender— lo despiadado de esa realidad, y continúa exhibiéndose hasta que la muerte física lo hace desaparecer a una edad avanzada.

La tercera muerte del intérprete es la muerte física misma, que marca la frontera entre el culto absoluto y un lento y acentuado geotropismo. La cuarta muerte, inexorable, es la desaparición, posterior a la muerte física, que puede llegar prematuramente. Como observara Fernando Pessoa, en voz de su heterónimo Alvaro de Campos: “Tú verdaderamente estás muerto, mucho más muerto de lo que crees”.³ En este cuarto caso, la “apariencia” de lo permanente sería motivada por los alcances de una trayectoria.

La labor del intérprete —su ejecución— es indispensable para que la obra perdure. Sin embargo, ciertos intérpretes llegan a sobrevalorarse tanto que llegan a creer que la obra perdura gracias a ellos, sin comprender que toda ejecución es un acto transitivo, puesto que una partitura sólo espera ser retomada por otro. Podría decirse que en algunas ocasiones el intérprete llega a cegarse en lo que se refiere a su función como intérprete, debido a que cierto auditorio puede llegar a hacerle creer que es inmortal.

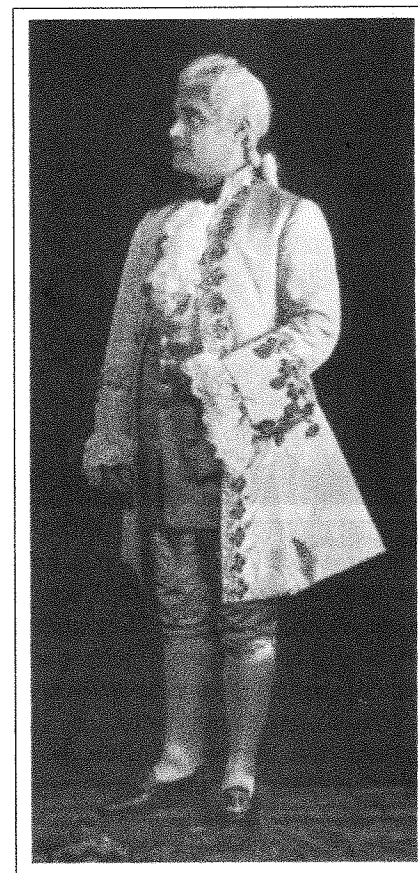
Durante el Romanticismo, el intérprete adquirió un “aura”. El recital para un público escogido, aristocrático o burgués, encuentra en tal periodo la acogida indispensable. De los intérpretes, Liszt, Chopin y Paganini serán recordados por sus creaciones. Liszt, por ejemplo, tuvo rivales. Thalberg, uno de ellos, compositor que la historia olvidó, es citado más como competidor de Liszt que como autor. ¿Y si Liszt no hubiera sido compositor? Seguramente estaría en situación idéntica a muchos intérpretes de esa época, reverenciados por sus trayectorias y después olvidados, como Alexander Dreyschock (1818-1869), otro de los grandes rivales de Liszt. Rachmaninoff, también gran intérprete, permanece por su obra. ¿Pero, el pianista mitificado no podría haber sufrido, a pesar de pertenecer a la época de las grabaciones, un destino semejante?

El registro fonográfico es igualmente una “apariencia” de lo perpetuo; la tecnología, ávida de nuevos procesos, en su perfeccionamiento marca distancias en las interpretaciones. Sin contar las impresiones dejadas en rollos por intérpretes como Saint-

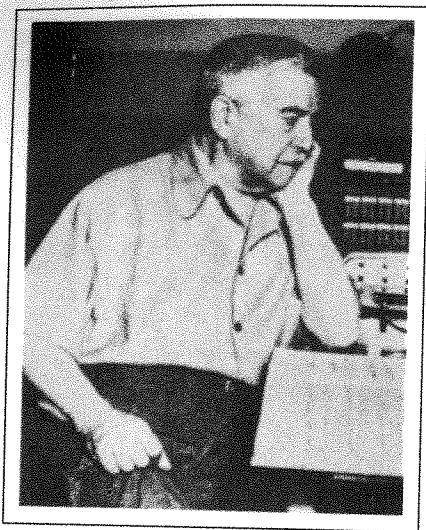
Saëns, Debussy, Scriabin —que todavía sirven como referencia a minuciosos estudios de cómo el autor concebía su propia obra, lo cual garantiza una enseñanza, una fuente de valor incalculable—, lo “definitivo-transitorio” dejado por cientos de intérpretes no compositores durante más de ocho décadas, queda registrado en los rollos, en las 78, 45 y 33 revoluciones por segundo, en los *compact discs* actuales. La inflexibilidad tecnológica, que en los deportes alcanza niveles desconcertantes —las Olimpiadas ahí están para demostrarlo, cuando en los pasados ejercicios *amateurs* y profesionales se llegó muy lejos—, en las grabaciones llegó a un estado de ausencia de ruido y al piano computarizado. Ejemplo de ello es el Bösendorfer-Computer “SE-Grandpiano”, capaz de dar al registro fonográfico lo “real-absoluto”, donde la inexistencia física del intérprete —o su fantasma— después de la grabación reintegra a la obra una fidelidad exacta de la ejecución en el instrumento mismo en que el registro se verificó.

Cada vez más se distancian las grabaciones realizadas por Caruso, Gigli, de la “perfección” tecnológica registrada por los actuales nietos del canto, como Pavarotti o Plácido Domingo. Estas grabaciones, consideradas como exactas, sufrirán la comparación de otras técnicas y los intérpretes actuales serán comparados, a través de la inexorable fijación fonográfica, con los ejecutantes del mañana. A pesar de tal competencia, los nostálgicos seguirán cultivando la “presencia” vigente del intérprete desaparecido.

Si durante décadas Walter Gieseking (1895-1956) en Debussy y Arthur Schnabel (1882-1951) en Beethoven fueron considerados pianistas de mayor magnitud, sirviendo como modelos interpretativos, las grabaciones dejadas no han resistido los efectos de la comparación. Por ejemplo, en el Debussy de Gieseking proliferan alteraciones, imprecisiones rítmicas y descaracterizaciones dramáticas, que son an-



Beniamino Gigli (1890-1957).



Arthur Schnabel.



Ferruccio Busoni.

títesis del rigor del propio Debussy, lo que ocasiona el olvido progresivo del intérprete soberano, aquel que fue considerado como ideal en vida, pero no ha resistido a una crítica posterior.⁴ Habría que aclarar que el modelo interpretativo de otra época generalmente es desdeñado por una posterior.

¿Cuáles son los resultados? En esta excitación de la ejecución en vivo o de la grabación, el intérprete sobresale por sobre la misma creación plasmada en la pauta. Podría afirmarse que su transitoriedad lo hace emerger a esa fluctuación, fase áurea visible durante el periodo de fertilidad. Si observamos las portadas de los discos, podremos comparar la imagen del intérprete con la del compositor: el primero destaca —ya sea a través de su retrato, o bien por la disposición de los nombres— por encima de la obra que ejecuta. Criterios idénticos se establecen en la música que no es de programa de concierto, en la cual los intérpretes, el vocalista o grupo, ejecutan obras para consumo rápido y generalmente descartables. Esta postura, transparente en la música de consumo, es retomada por la música de concierto y llevada al estudio de grabación, como un factor más del culto al intérprete.

La evolución tecnológica, la manutención del intérprete vivo como imagen y como registro de grabación sonora están al servicio de la mercadotecnia. La fijación del nombre del intérprete —sin negar su capacidad— es fundamental para una buena venta. Sin saberlo, muchas veces, el intérprete es manipulado por la maquinaria de la industria disquera, por lo que difícilmente puede dejar de sentirse el re-

creador omnipresente. Esta incitación lo conduce a lo “aparente” de la verdad de su papel o de la co-autoría en la composición.

Manipulado, el intérprete difícilmente aceptaría dicha calificación. Si no, ¿de qué otra manera se podría explicar la permanencia, durante décadas, de un repertorio más bien repetitivo —se considera tan sólo a una pequeña parte de la producción de los compositores más reconocidos— si no es mediante una imposición? El empresario del espectáculo en vivo y las compañías grabadoras internacionales realmente imponen, a los intérpretes más reconocidos, determinado repertorio. En suma, que los empresarios ven al intérprete como un producto, y al público como su consumidor.

El avance tecnológico va de la mano de los estudios de mercado hechos al público de las grandes compañías de grabación. El músico, entonces, es tratado como una “rata de laboratorio”, siempre a prueba según los resultados.

A medida que la tecnología se perfecciona, a mayor distancia se aleja el intérprete ya desaparecido, pues ahora se insiste en la grabación “limpia”, sin el acostumbrado ruido adicional. Las grabaciones de los grandes maestros de antaño están llenos de esta “basura” sonora. Sin embargo, al músico, como oyente, poco importan estas impurezas del pasado. Pero para la gran mayoría del público consumidor éstas se tornan —por la propaganda en pro de la novedad— en algo vedado.

La muerte progresiva se acentúa y la extinción se torna en algo inevitable. La obra del autor que permanece, grabada por un intérprete del pasado, será conservada en la interpretación de éste en las colecciones particulares y oficiales, y en las radiodifusoras especializadas. La difusión en éstas disminuirá cada vez más debido a la propia demanda de los radioescuchas, estimulados por la propaganda de lo novedoso. Por otra parte, si por motivos no siempre claros, series de interpretaciones del pasado son reeditadas, se puede comprobar que los tirajes son muy inferiores a los de las interpretaciones de los vivos. Entonces, ¿la reedición, fuente documental importante, no sería sólo una presión más de remordimiento en el inconsciente colectivo lo que determina en las compañías grabadoras tal procedimiento? Sin embargo, todo documento es un documento, y así deberá ser entendido. Las propias casas de grabación aceptan tal verdad y los comentarios en las contraportadas de los discos la elogian no sin orgullo. Pero la verdadera reverencia se la lleva el ídolo de moda, a quien se le llega a otorgar una importancia incluso superior a la obra misma.

La necesidad de lo nuevo implica igualmente la existencia de la diversidad. Empresas diferentes buscan intérpretes distintos, y en el torbellino de los artistas-ídolos reverenciados hay cada vez menos espacio para aquellos que ya lo dejaron. El perfeccionamiento tecnológico viene a ser, paradójicamente, uno de los principales factores que ponen al instrumentista fuera de circulación.

El acervo discográfico, por otro lado, permite al intérprete perdurar por más tiempo, comparado con los ejecutantes del Romanticismo y principios de este siglo. A pesar de todo, se observa que el público prefiere al que toca en vivo, por lo que su desaparición se precipita aún más rápido. En ambos casos, todo es cuestión de tiempo.

La muerte del intérprete también gira alrededor de la propia elaboración de la obra. Ejemplo de ello es el repertorio musical del Romanticismo, que hace patente el ascenso del intérprete como modelo. El compositor romántico estaba convencido de adecuar, en un concierto, su creación a su "vehículo".

Paradójicamente, es a este intermediario a quien el autor destinaba y a quien proporcionaba los elementos necesarios para agradar al auditorio.

La "superioridad" del intérprete se comprueba en todo concierto para solista y orquesta.⁵ El culto del público de la época romántica, e incluso el actual, dentro de esta forma privilegia al solista. En el concierto para instrumento y orquesta, la improvisación es la concesión transparente que el compositor otorga al solista. La participación de la orquesta hace resaltar las virtudes del solista y la cadencia, ese apéndice discutible, fue creado para servir al intérprete, pudiendo o no, ser del compositor.

En sus conciertos para instrumento solista y orquesta, Mozart incorpora una extensa cadencia solista, indispensable para el primer movimiento (en los demás movimientos, la extensión de la improvisación es considerablemente menor), cuando antes del final de la *fermata* de la orquesta, el virtuoso ratificaba sus dones como ejecutante.

Anteriormente, ya era conocida cierta anécdota de Händel quien, mientras dirigía un entreacto en la ópera de Dublin, tenía como solista a un alumno de Geminiani: el violinista Duborg. Éste, a cierta altura, comenzó a improvisar, saliéndose de la tonalidad inicial, y pasando por las más variadas tonalidades. Cuando volvió a la tonalidad principal, recibió de Händel las siguientes palabras: "Welcome home, Mr. Duborg". En pleno Romanticismo, la cadencia viene a ser una *conditio sine qua non* de los conciertos para solista(s) y orquesta. ¿Tal interferencia no sería la interdependencia entre el autor y el intérprete, y la noción de transitoriedad de éste, ya que las cadencias fueron creadas por ejecutantes de periodos determinados, además de que mientras la obra básica perdura, las cadencias dictadas por la moda son sucesivamente archivadas y de nuevo compuestas de acuerdo con ésta?

Como un ejemplo más o menos reciente, Geza Anda, al grabar los conciertos para piano y orquesta de Mozart, escribió cadencias para los mismos. Dirigió la orquesta, interpretó el piano y compuso las cadencias. Así como las cadencias escritas por intérpretes del periodo clásico pasaron de moda durante el Romanticismo, desapareciendo junto con sus autores, las de Geza Anda posiblemente tengan un destino idéntico. Los conciertos, en cambio, ahí están. Ejecutados por generaciones



Sergei Rachmaninov.

de intérpretes, siguen sirviendo de desafío y de apreciación tanto del gran público como del especializado. Sería, pues, el concierto el ejemplo típico de la interdependencia compositor-intérprete, poniendo en claro que la trascendencia del virtuosismo sólo es aparente.

¿Quién permanecerá? La permanencia provisoria de la historia depende de factores ligados a determinados alcances del intérprete. Si él es compositor y su trabajo permanece, no se discute aquí su calidad; permanece. Son cientos los intérpretes autores que desaparecieron por completo.

El intérprete-intérprete que durante su actividad instrumental es venerado se encamina hacia la oscuridad. Y aunque su nombre figure junto con el del compositor que trasciende, igualmente permanecerá como el satélite de un astro. Desde otro punto de vista, el intérprete que escribió parte de su experiencia relacionada con el compositor, dio testimonio sobre la interpretación de una obra o discutió problemas estéticos, podrá prolongar su nombre a lo largo de la historia. Ahí está el caso de Ricardo Viñes (1875-1943), pianista catalán, especializado en las obras de Debussy y de Ravel; ejecutante de las primeras audiciones de significativas obras de ambos, y que al paso del siglo sigue siendo uno de los más grandes pianistas de su tiempo, tomó un camino que lo llevó a comprender los alcances que estos compositores ejercieron. Por otro lado, una sección de su *carpet*, inédito en su mayor parte, revelará incluso su relación directa con los dos compositores, lo cual servirá para el descubrimiento más significativo de ambos. Marguerite Long (1878-1966), especialista en obras de Fauré, Albéniz y Ravel, entre otros, escribió libros sobre Debussy, Fauré y Ravel incluso con buena prosa.⁶ Pero en la recreación de estas historias dio tanta rienda suelta a su fantasía, que hoy resulta difícil discernir si realmente presenció esos diálogos con los músicos. El descrédito a los escritos de Marguerite Long sobre Debussy, Fauré y Ravel desvirtuaron con el tiempo el mito que creara en vida. Si el discurso de la pianista francesa hubiera sido un testimonio de lo cotidiano, de su relación con los autores, e incluso sus observaciones interpretativas de las fuentes auténticas, su obra escrita habría sido un manantial de documentos invaluable. Alfred Cortot (1877-1962), al escribir sobre música francesa con imágenes cargadas de metáforas y fantasía, recibió tal crítica (después de la Segunda Guerra Mundial) que su discurso no pudo resistirlo.⁷ Los caminos musicológicos más rigurosos de estas últimas décadas despojaron de toda validez a los escritos de Cortot. Sin embargo, aunque también abundantes en comparaciones, sus estudios analíticos técnico-pianísticos sobre Chopin, Liszt y Schumann, vigorizaron las fórmulas específicas instrumentales, pues contenían diseños técnicos que ayudan a cualquier generación de pianistas. Se puede ver en Ferruccio Busoni (1866-1924) al típico intérprete-compositor-revisor-crítico-esteta.⁸ Sus posturas sobre la música tienden a revalorarlo.

Hemos visto cuatro ejemplos de pianistas, todos ilustres, maestros en el concepto más alto, y que cuando escribieron tomaron caminos diferentes. El discurso escrito partió de la experiencia como intérprete —con excepción de Busoni—, pero la intención depositada en él fue dimensionada de acuerdo con la formación del músico como un todo, ante la propia música y ante la vida; considerándose las estructuras familiares, ambiental, cotidiana y cultural; ambiciones y despojos.

La música contemporánea, multifacética en sus tendencias, escuelas e individualidades, encuentra en ciertos intérpretes una amalgama de la total interdependencia. Involucrado con el autor, el intérprete de la música actual frecuentemente se transforma en coautor, a través de determinadas improvisaciones o *performances ad libitum* en obras abiertas. La concesión de la cadencia del concierto antes citada es aquí parte integral de la obra, en los momentos más diversos. Con todo, la obra permanecerá y los *ad libitum* serán retomados por otras generaciones de intérpretes. En un futuro, la problemática será la inserción de estos a veces incontables *ad libitum* en una obra que pertenece a otra época.

El compositor, en últimas fechas, ha llegado a sustituir al intérprete en muchos aspectos. Por ejemplo, en una computadora MC-500 Roland, que es un “sintetizador-inteligente”, el autor o un ejecutante modesto puede percibir la obra como un todo en forma casi inmediata, incluso elaborando su creación con movimientos lentísimos; puede alcanzar el tiempo deseado, o rebasarlo largamente, alterando, en lo posible, figuras y valores, provocando determinadas reflexiones sobre el papel del intérprete.

Para el repertorio comprendido sobre todo en los siglos XVIII y XIX, y parte del XX, el papel del intérprete seguirá siendo preponderante. Sin él, la obra perdería su sentido, su fin último. Situación que a veces lo hace sentir más importante que la propia obra que ejecuta, error de criterio que el *star system* prevaleciente nunca ha manifestado la menor preocupación por modificar. Por otro lado, ya instituido el mito, al intérprete poco le importa la descodificación. La “co-autoría” lo hace sentirse casi siempre como autor. Visto así, ¿la muerte inexorable sería realmente su preocupación? ¿El “Después, lentamente te olvidan” de Pessoa⁹ no podría ser la antítesis de la construcción de toda una carrera? Cuando Magdalena Tagliaferro concibió la idea de una fundación que hiciera perdurar su nombre, afirmó: “No quiero que mi espíritu de artista desaparezca cuando yo ya no esté”, ¿no sería el suyo miedo a la certeza de la muerte del intérprete?

A principios de esta década, una editorial estadounidense publicó 275 fotos de 250 instrumentistas: pianistas, violinistas, chelistas, flautistas, etc., desde la primera mitad del siglo XIX hasta la época actual.¹⁰ Al recorrer esa extensa galería de aquellos que se fueron y de otros que todavía ejercen —colección de los más significativos intérpretes de siglo y medio de actividad—, se percibe claramente que



Eugene d'Albert.



Teresa Carreño.



Wanda Landowska.



Josef Hofmann y su hijo.

gran parte pertenece al más completo ostracismo. Basta con citar a algunos de los más notables instrumentistas insertados en el presente libro: pianistas: Eugene D' Albert (1864-1932), Teresa Carreño (1853-1917), Clara Haskil (1895-1960), Dame Nyra Hess (1890-1965), Josef Hofmann (1876-1957), Guimar Novaes (1895-1979), Edoard Risler (1876-1929); violinistas: Adolf Busch (1891-1952), Mischa Elmann (1873-1949), Camillo Sivori (1815-1894), Joseph Szigetti (1892-1973); violonchelistas: Emanuel Fuermann (1902-1942), Pablo Casals (1876-1973), Boris Hambourg (1884-1954); flautistas: George Barrère (1876-1944), William Kinkaid (1896-1967); la clavecinista Wanda Landowska (1877-1959), entre muchos otros intérpretes. Generalmente, por su proximidad cronológica con nuestros días, algunos de nosotros recordamos más nombres, y otros, más distantes en el tiempo, los recordamos como maestros que han hecho escuela en grandes intérpretes. Un caso típico es el de Joseph Joachim (1831-1907), renombrado intérprete y destacado profesor, quien formó a toda una escuela de violinistas. Si el intérprete, por lo tanto, se distingue en el magisterio, el linaje profesoral hará que su nombre perdure por más tiempo.

Se tiende a pensar que gran parte de los compositores que representan el repertorio básico de todos esos intérpretes permanece presente, y que sus obras ofrecen un constante desafío a quienes ejercen el *métier* de instrumentista hoy día.

¿La imagen correcta del intérprete podría ser la del atleta que corre una prueba de relevos, con la estafeta retomada por otro intérprete? A su lado, en una carreta paralela, el compositor que participa en una carrera de largo alcance, ¿corre, acaso, un maratón sin fin?

APÉNDICE

Tardíamente releo un breve y profético texto del compositor y pensador argentino Juan Carlos Paz (1901-1972) respecto a un premio máximo obtenido por una pianista de su misma nacionalidad, y cuyo nombre no menciona en dicho escrito.¹¹ El texto, fechado en 1965, se refiere al Concurso Internacional de Piano Chopin, en Varsovia. La pianista a la que me refiero es Martha Argerich, quien durante los últimos 25 años ha destacado gracias a un repertorio tradicional. En el texto cuenta menos la intérprete que la esencia de la distorsión.

Paz observa: "magnífico, lástima que artísticamente inútil". El autor condena todo fenómeno pianístico cuyo fin continuara aquella nefasta disciplina generadora de virtuosos que durante treinta años o más repasan su repertorio chopiniano, lisztiano, beethoveniano frente a los escleróticos y estúpidos auditorios que insisten en escuchar siempre las mismas obras, y a quienes sólo interesa el deportivo espectáculo que les brinda su pianista favorito. Paz preconiza: "Otra campeona de todos

los pesos en Chopin”, y parte hacia reflexiones genéricas: “[...] Pero la música, ¿ganará algo con eso? Nada, por cierto, porque la música es algo que en rigor no cuenta; no le importa ni al monstruo sagrado del virtuosismo ni al público que sólo desea oír lo mismo”.

Si se analiza al intérprete romántico de la segunda mitad del siglo XIX, se puede comprobar que el instrumento reducía su conocimiento “especializado” a unos cuantos estilos —románticos, sobre todo— y difícilmente penetraba en otros periodos. Basta hojear algunos programas de esa época. Por otro lado, cuando había una incursión, por ejemplo, en el periodo barroco, siempre estaba presente la visión romántica de sustentar la interpretación, lo que cerraba el camino o no se preocupaba por consultar las fuentes. Las propias ediciones “revisadas” por autores de la segunda mitad del siglo XIX insistían en revalidar esas interpretaciones nítidamente románticas.

En la actualidad, como ya se ha dicho, el intérprete consagrado y mitificado prefiere seguir cultivando su repertorio seguro. Existen excepciones, aunque escasas. En cambio, el intérprete “menos” promocionado por la publicidad puede, si su buen juicio se lo permite, frecuentar otros estilos con mayor asiduidad.

Paz plantea que el intérprete hecho mito es producto de la manipulación: se renueva poco, ya que se restringe a unos cuantos estilos: aquellos que responden a su imagen publicitaria. El intérprete estaría en riesgo si se aventurara en otro repertorio; y allí reside uno de los puntos de la asfixia que puede conducirlo a la esclerosis, a la antítesis de la creación. Piénsese en la repetición, durante décadas, de las mismas obras, contrapuesta a la creación del compositor —quien sin intérpretes no podría hacer que su obra sobreviva— que se mostraría totalmente en desacuerdo con la persistencia de credos profesados decenios antes. El siglo XX asistió a Gieseking, Bachaus, Schnabel, Guiomar Novaes en la perpetuación de unas cuantas obras de un puñado de autores durante casi medio siglo, mientras que, desde un ángulo opuesto, se puede apreciar la trayectoria de Stravinski, desde *La consagración de la primavera*, de 1913, hasta *Agon*, de 1957, como ejemplo de una producción vasta y en muchas direcciones, o, para mencionar algunos brasileños, habría que mencionar a Villa-Lobos, quien exploró tantos caminos, o la trayectoria de Gilberto Mendes.

Juan Carlos Paz habla del interés comercial del manipulador de la cultura, el empresario: “¡La industria del concierto! Estos virtuosos son como máquinas tragamonedas. Usted deposite una moneda en la ranura y de inmediato la máquina, en agradecimiento, le devuelve un torrente de música; usted paga la entrada del recital y el virtuoso lo recompensa, haciéndolo oír, por millonésima vez, la *Polonesa* de Chopin, el *Claro de luna* de Beethoven, la *Campanella* de Liszt, la *Pavana* de Ravel: todo un intercambio de aburridas rutinas. Resultado positivo: negocio para las empresas, nada más.”



Martha Argerich.

El texto de Paz llega hasta allí, aunque no el alcance de sus “vaticinios”. Durante estos veinticinco años, nada, o casi nada, se ha modificado. Sus palabras son la crítica irónica y sarcástica de una situación que permanece. Sería más exacto hablar de la acentuada manipulación desproporcionada en el repertorio intérprete-público: la mayoría de los intérpretes consagrados y un sinnúmero de sus admiradores, instrumentistas poco dotados, continúan repitiendo en público los mismos recitales. El intérprete notable graba una obra no rutinaria, lo hace muchas veces sin saber, atado a la manipulación. Un ejemplo muy distinto es cuando se interpreta “en vivo”; en este caso es más difícil que un intérprete ofrezca al público una obra poco conocida. En cuanto a las compañías de grabación, éstas cuentan, en sus departamentos de mercadotecnia esparcidos por todo el ‘Primer Mundo’, con ejecutivos que seguramente ya pasaron por varias actividades extramusicales, relacionadas con los productos más dispares. Anteriormente, ellos tal vez lanzaban un carro, o una marca de *jeans*, o un detergente, y hoy estudian estrategias para lanzar a X intérprete. Mañana podrán estar vinculados con la promoción de un nuevo condimento para sopas. Corriendo riesgos calculados —los mismos relacionados con el lanzamiento de un producto en determinada ciudad, como exploración de campo— las compañías de grabación prueban determinada obra desconocida para el gran público, o poco tocada, interpretada por los medios de mayor renombre. El intérprete,

que en esencia debería ser tan sólo el intermediario entre la obra y el público, se convierte, en esta situación, en objeto de consumo. Cuando el intérprete abandona su rutina y se anima a tocar repertorios desconocidos, antiguos o contemporáneos, abre un espacio para que otros instrumentistas, fuera del gran circuito de los conciertos, puedan, mediante un esfuerzo mayor, cambiar lo rutinario por algo más auténtico.

Notas

¹ Entrevista realizada por Carlos Roque, y publicada en la revista *Interview* núm. 49, Sao Paulo, Inter Editora, mayo de 1982, p. 42.

² La palabra significaría aquel que hace conocer la cosa oculta. El intérprete musical es en cierta forma un exégeta, pues trabaja para descubrir un código específico, la trama de la textura musical.

³ Fernando Pessoa, *Obra poética*, Río de Janeiro, José Aguilar, 1969, p. 358.

⁴ Piénsese en la monumental edición a través de análisis minuciosos de manuscritos, obras anteriormente impresas y corregidas por Debussy, estudios de sus escritos, y que constará de 34 volúmenes, cuya publicación, a cargo de la Editorial Durand/Costallat, no estará terminada antes del año 2000.

⁵ Se considera que ya en la segunda mitad del siglo XVII se introdujo un género de concierto, cuando un grupo de solistas denominado 'concertino' se agrega al conjunto de la orquesta, formando así el denominado *concerto grosso*. Esta práctica, iniciada en Italia, no aspira al virtuosismo, sino a la confrontación de dos grupos.

⁶ Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*, Paris, Julliard, 1960. *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris, Julliard, 1963. *Au piano avec Maurice Ravel*, Paris, Julliard, 1971.

⁷ Alfred Cortot, *La musique française de piano*. Tres series editadas por la PUF de París, en 1948.

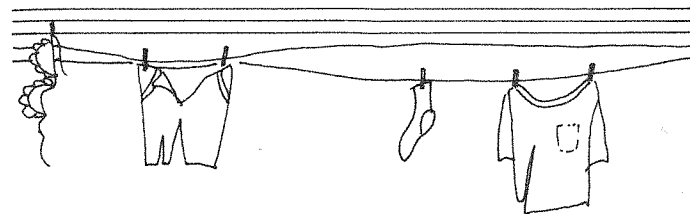
⁸ Compositor no muy recordado, Busoni fue un crítico y esteta importante. Su multifacética trayectoria lo llevó —cuando escribió sobre música— a abordar problemas técnicos experimentales, de composición, estéticos, en especial sobre el piano y sobre varios autores, a los que estudió ampliamente. Sus transcripciones para piano, especialmente las de Bach, actualmente se han revalorado en el hemisferio norte. Léase de Ferruccio Busoni. *The essence of music and other papers*. New York, Dover, 1987.

⁹ Fernando Pessoa, *op. cit.*, p. 358.

¹⁰ *The great instrumentalists in historic photographs*. Edited by James Camner. New York, Dover, 1980.

¹¹ Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias I)*, Ediciones La Flor, Buenos Aires, Argentina, 1972, p. 249.

EL CUARTETO ARDITTI O LOS INTÉRPRETES CREADORES



ENTREVISTA CON IRVINE ARDITTI

ROBERTO GARCÍA BONILLA¹

El festival *Días Mundiales de la Música* celebrado en la última semana de noviembre en México tuvo entre sus solistas invitados al violinista inglés Irvine Arditti (1953), quien interpretó la *Toccata* para violín y piano mecánico de Conlon Nancarrow (1912) en un concierto-homenaje al compositor de origen estadounidense —mexicano desde hace casi medio siglo—. La originalidad de la obra y la precisión del intérprete, parecieron por instantes fundir al hombre y a la máquina. Días después el Cuarteto Arditti —fundado por él mismo (1974) para ejecutar el repertorio contemporáneo— se presentó en el mismo escenario, la Sala Ponce, en lo que, acaso, fue el mejor programa del festival por su insuperable calidad técnica e interpretativa, y por las obras que se interpretaron (de Xenakis, Stabler, Scelsi, Scodanibbio, Ferneyhough). El Cuarteto Arditti mostró, más allá de descripciones, que la música contemporánea, incluso la más densa, puede ser apreciada y gozada por el oyente no especializado (recuérdese, sobre todo, el Trío de Xenakis y, de Ferneyhough, el Cuarto cuarteto de cuerdas con soprano, que en esa ocasión fue Brenda Mitchell).

Irvine Arditti pasa de la sencillez de un joven dotado a la reflexión de un hombre maduro, aunque evita las “profundidades” inútiles; es directo al hablar de su trabajo con la música contemporánea. Sabe que sin el Cuarteto Arditti algunas obras para este género nunca se habrían oído. Él y sus compañeros aparecen como la versión del nuevo virtuoso e intérprete, que, en verdad, crea una obra cada vez que la interpreta, aun con el riesgo del error, porque saben que la perfección es imposible

¹ Esta entrevista se realizó gracias a la colaboración de la compositora Hilda Paredes, quien fue intérprete durante la conversación con Arditti.

aunque la rodean permanentemente, al grado que pareciera que siempre la poseen. Los elogios para la presentación de un artista que preceden a una conversación son tan naturales como "funcionales"; aquí las adjetivaciones posibles son un pobre intento para describir a este cuarteto, cuyo director, como se autodenomina Irvine Arditti, aclara que en el momento de la ejecución es un músico más.

En esta entrevista Arditti habla de su formación como músico, del deseo de tocar la música de compositores vivos, de su trabajo y objetivos interpretativos, y finalmente, opina sobre la transformación de la música contemporánea.

—¿Cuándo surgió la idea de conocer la música contemporánea y qué le llamó la atención de esta música?

—Mucho antes de ir al *College*, a los quince años, tuve la oportunidad de ir a Darmstadt; ahí conocí la música de György Ligeti (1923) y la de los grandes compositores contemporáneos. Además, viviendo en Londres tuve la oportunidad de escuchar a Pierre Boulez (1925) con la Orquesta de la BBC. Ya al final de la carrera, cuando yo tenía unos veinte años, formé el Cuarteto Arditti.

—¿Quiénes fueron los primeros compositores que le impactaron?

—Es difícil decirlo porque han ido cambiando; al principio, pues claro, fue Karlheinz Stockhausen (1928). En esa época era una gran figura, pero los dos compositores más importantes para el Cuarteto han sido Ligeti y Iannis Xenakis (1922).

Debo decir que Stockhausen nos acaba de escribir un cuarteto de cuerdas; en realidad es un fragmento de su ópera dedicada al día miércoles. Hace muchos años empezó a escribir una ópera para cada día de la semana. En la ópera dedicada al miércoles, un fragmento —la parte central de la obra— está escrita para cuarteto de cuerdas y cuatro helicópteros; el fragmento dura entre 18' 32" y 23'. En él, cada uno de los integrantes del cuarteto tiene que abordar un helicóptero e iniciar su parte mientras sube al helicóptero; un fragmento más al estar arriba y finalmente tocamos cuando el helicóptero ha descendido.

—¿Cuál fue su experiencia en la Sinfónica de Londres?

—En realidad no tuve mucha experiencia con la orquesta. Este trabajo se remonta a mi juventud, cuando tocaba —como todos los estudiantes— en diferentes orquestas juveniles; así, llegué a ser el segundo violín principal de la Sinfónica de Londres. En el entrenamiento como músico es muy importante tener experiencia orquestal, especialmente para poder tocar mejor la música de cámara. En los últimos años no he tocado en orquestas como instrumentista, pero sí como solista.

—¿Cuál es la diferencia de interpretación entre la música sinfónica y la música de cámara?

—En ambas se necesita mucha disciplina, pero es distinta. Una de las cosas que me molesta de la orquesta es estar bajo las órdenes de un director. Cuando se trata



Cuarteto Arditti.

de uno bueno, la experiencia es fantástica; desgraciadamente hay pocos directores competentes. Recuerdo que cuando era joven me molestaba mucho tocar con malos directores. Ciertamente era enriquecedor tocar cuando dirigían gentes como Sergiu Celibidache, Carl Böhm, Claudio Abbado o Leonard Bernstein; y se aprende muchísimo tocando en la orquesta con solistas como Maurizio Pollini, Pinchas Zukerman o Itzhak Perlman. En la orquesta se está como en una manada de lobos; piensas colectivamente y respondes a lo que pide el director. Sin embargo, cuando se toca música de cámara se requiere de mayor responsabilidad; se escuchan todos los detalles de cuanto se está haciendo.

—¿Y particularmente, cómo trabajan la interpretación de la música contemporánea?

La interpretación es algo fundamental para el Cuarteto Arditti. Desde la primera presentación nos propusimos aportar algo. La diferencia entre la interpretación de la música clásica y la música contemporánea es que si se trata de obras nuevas, sobre todo, nosotros creamos. Estamos haciendo la música que más adelante será clásica.

—¿Cómo pasan de las unidades de tiempo escritas en la partitura, al tempo real? ¿Cómo estudian el ritmo en la música contemporánea?

—Toda la música la estudiamos de la misma manera. En ocasiones, como en el caso de Bryan Ferryhough (1943), es necesario trabajar antes de que se pueda tocar realmente. Hay mucho qué descifrar aunque por ejemplo, casi todas las parti-

turas de Xenakis están escritas en 4/4 o en 2/4. El ritmo es complicado desde *Livre*, el cuarteto de Boulez, una obra de 1949; es muy compleja rítmicamente. Estas músicas siguen una tradición; ya desde la Segunda Escuela de Viena, el ritmo es complejo. Quizá tu te refieres al ritmo escrito en la partitura; éste no es perceptible, es un ritmo para el que se necesita un trabajo visual. No es evidente, está por *debajo*. Desde luego, el ritmo puede ser muy complicado; por ejemplo, en los cuartetos de Béla Bartók (1881-1945). Desde el momento en que no puedes escuchar un ritmo bien definido, hay que trabajar de una manera visual. Por ello, uno de nosotros se convierte en el director. Nos seguimos como si fuéramos parte de una pequeña orquesta de cámara.

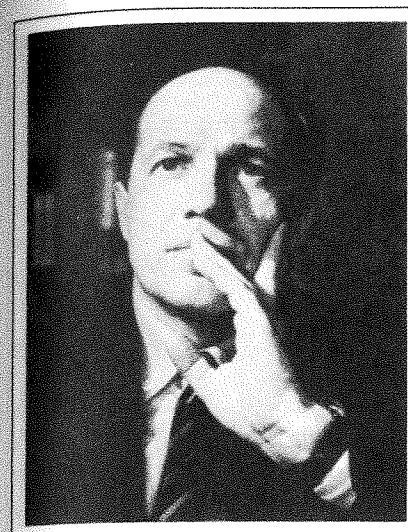
En las obras de Ferneyhough y en otras partituras nosotros sentimos el pulso en el que cae la música. Por eso hay que tener diferentes pulsos; es necesario trabajar más cada sección.

—*Cuando tocó la Toccata para violín y piano mecánico de Conlon Nancarrow, la máquina y el hombre parecieron confundirse y revelarse al mismo tiempo...*

—Gracias, pero yo no soy una máquina. Creo que esta pieza no es complicada porque se toca junto a una pianola, donde no hay un instrumentista; se toca con un músico imaginario. Cuando se toca esta pieza de Nancarrow no se puede ser una *prima dona*. Aquí es donde la habilidad para seguir a la *otra* música es importante y el entrenamiento orquestal es muy útil. No puede haber equivocación y si la hay, se corregirá al instante. El trabajo con orquesta es un gran ejercicio, pero no tiene que ver con la interpretación de la música nueva. Por otra parte, esta *Toccata* es un caso único; aquí, la habilidad para redondear frases, como en la música clásica tradicional, no es aplicable; el cuarteto de Ravel, por ejemplo, no lo puedes tocar como una máquina, hay que redondear las frases con elegancia, con gracia... En cambio, en la música contemporánea es necesario *entender* las frases e iluminar las improvisaciones: interpretarlas realmente, no se trata nada más de tocar las notas. En los instrumentos de cuerda, además, hay posibilidades fantásticas de textura y color; se puede tocar en diferentes partes del instrumento; en la cuerda, dentro de él. También es importante la manera de usar el arco. Todos estos detalles están indicados por los compositores y, como intérprete, uno tiene que presentar la pieza de la mejor manera posible.

—*¿Cuál es la ventaja de tocar música de compositores vivos?*

—Ésa es la gran ventaja de tener un ensamble dedicado a la música contemporánea, y este fue el objetivo del Cuarteto desde el principio. Trabajar dos días con Krzysztof Penderecki (1933) nos inspiró para estudiar con todos los demás compositores y tocar las obras, tal como ellos querían. Eso no significa que no inventemos nuestra propia interpretación. Es terriblemente difícil escribir todo lo que se desea. Los compositores a veces no saben con precisión cómo se oye lo que han escrito,



Pierre Boulez.

pero en otras ocasiones, al oír la música reaccionan y cambian las indicaciones. También sucede que no tienen una opinión propia y encuentran el sentido de su música a partir de nuestra iniciativa como intérpretes. Hans Werner Henze (1926) escribió su tercero, cuarto, y quinto cuartetos y nunca los ensayó con el ensamble; al final, cuando los preparamos para el concierto y para su grabación, cambió muchas cosas; los *tempi* e incluso las notas. Otro ejemplo es György Kurtág (1926), él encuentra imposible anotar en el papel la música que quiere oír. Y al estudiarlo nos detuvimos más tiempo en un minuto de su música que con nadie más. Eso es tanto como si nos situara dentro de la tradición inter-

pretativa. Kurtág fue durante 30 años profesor en el conservatorio de Budapest.

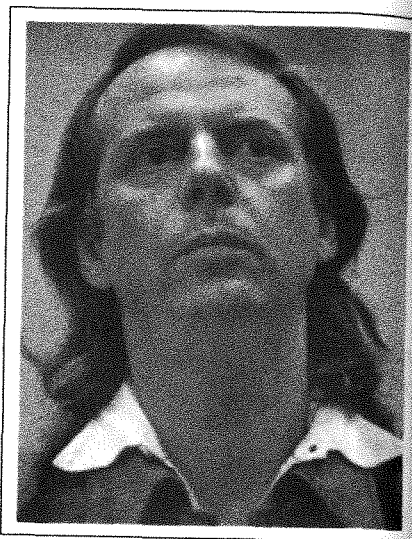
Nosotros vemos cierta dirección y la seguimos, pero de pronto puede ser demasiado; entonces, buscamos otra dirección; nunca sabemos en realidad a dónde iremos. Lo que en verdad hacemos es incrementar nuestra agudeza para la realización del sonido. En la música de Kurtág es posible entender cada sonido, escucharlo y balancearlo.

—*¿Y cómo se ha logrado la integración del Cuarteto?*

—Uno de los principios del Cuarteto Arditti ha sido tener un grupo de cuatro solistas, donde cada uno contribuye. Yo soy el director y lo organizo todo, pero cada uno toca una parte. Cuando ensayamos dejo de ser el director. En el Cuarteto Arditti somos iguales; en verdad, no hay un segundo violín. La esencia del éxito del Cuarteto está sustentada en cuatro ideas, a lo mejor diferentes, pero conjugables porque como grupo tenemos que encontrar los puntos de contacto. La idea tradicional de que cada uno de los instrumentistas tiene su propia individualidad, sin seguir a alguien que toca lo mismo, es lo que me parece más interesante: no hay que tener una imagen perfectamente refinada sino una imagen con personalidad, incluso con posibles deficiencias. Uno de los hechos más extraordinarios, como intérprete, es tocar al límite de las posibilidades la música más difícil. Con esta música siempre hay algo por lo cual trabajar y tocamos cada una de las obras de nuestro repertorio más de cien veces y nunca nos aburrimos. Y yo puedo imaginarme, fácilmente, cuánto me aburriría tocando música clásica.



Bela Bartók.



Karlheinz Stockhausen.

—Además del constante estudio de la técnica del instrumento, un virtuoso requiere de una intensa habilidad mental; ¿usted cómo ha desarrollado la suya?

—La habilidad mental se desarrolla contigo; no puedes leer un libro ni estudiar cómo adquirirla. Si te dedicas toda la vida a realizar algo como esto, la mente, desde luego, se desarrolla automáticamente. Estamos concientes de que el Cuarteto y yo mismo somos más hábiles para manejar lo que hacemos ahora que hace veinte años cuando comenzamos, o incluso hace diez años. Creo que el secreto es ser abierto de mente y no evaluar las cosas de muchas maneras. Odio contestar a la pregunta cuál es mi compositor favorito o cuál compositor es mejor que otro. Como intérprete lo más importante tiene que ser lo que estoy haciendo cada momento y hay que tocar cada pieza como si fuera una obra maestra aunque no lo sea, de lo contrario se está prejuiciando y perjudicando a la música y a su autor. El objetivo de mi pensamiento en el Cuarteto y como solista de cámara es dar cada interpretación como un regalo para los escuchas y dejarlos a ellos que opinen si es buena música o si no lo es...

—¿Qué puede comentar sobre la amplia discografía del Cuarteto Arditti (cerca de cuarenta grabaciones)? ¿Cuál es su ideal de ejecución en grabaciones?

—Ahora estamos involucrados con una firma francesa muy seria, que está haciendo un trabajo documental de nuestras ejecuciones de los clásicos del siglo XX, como son los compositores de la Segunda Escuela de Viena, Béla Bartók, Leos Janáček (1854-1928) y otros contemporáneos que todavía no grabamos. En los com-

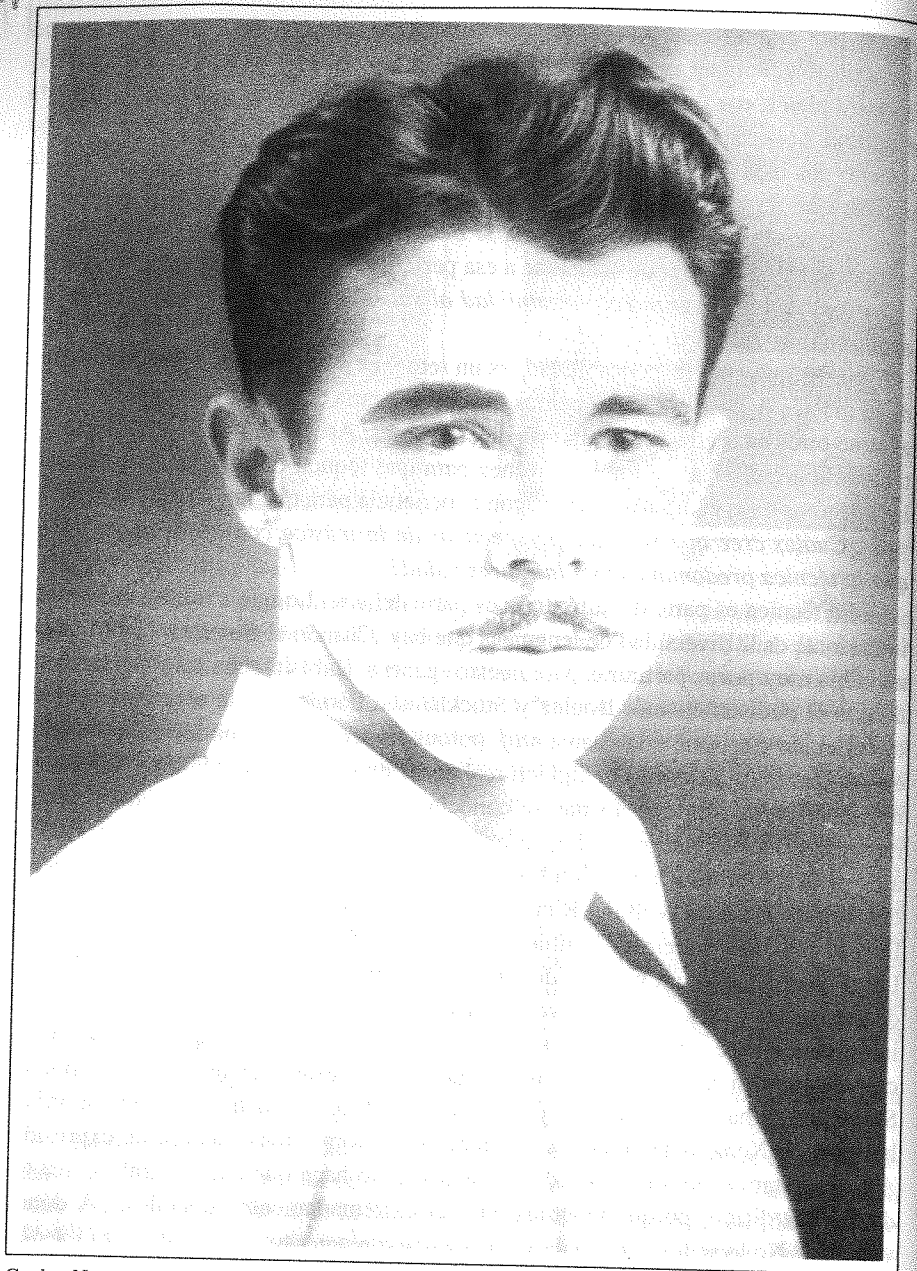
pactos que grabamos antes, fue muy importante acercarse a esa perfección cuanto fuera posible, aunque es un anacronismo pretender tal perfección. Hemos aprendido muy bien a dar energía a una interpretación, pero también, a centrarnos en la exactitud de la música; aún más, revisamos todas las grabaciones que hemos hecho y tengo una lista de correcciones para la persona que está haciendo la edición. Y la música que no alcanza *mi perfección*, no accedo a que se edite. Está claro que nunca se puede llegar a la perfección, si bien es cierto que en la grabación de un compacto hay que tratar de acercarse a esa perfección.

—¿No siente una gran responsabilidad al saber que Arditti es intérprete único de algunas de las obras del siglo XX?

—Sí. Es una gran responsabilidad; es un reto y es preocupante. Yo sé que alguna de la música importante que tocamos nunca se tocaría si no estuviéramos nosotros, aunque otros cuartetos tocan algunas de esas obras. Así, siempre que podemos, tratamos de impulsar a ensambles jóvenes para que toquen obras nuevas, y también impulsamos a los cuartetos clásicos con experiencia para que hagan música nueva.

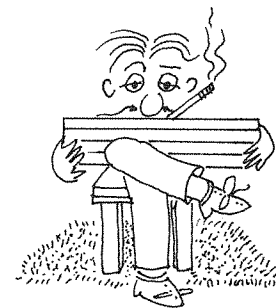
—¿Cuáles cree que sean las perspectivas de la música contemporánea? ¿Cree que la técnica predomina sobre la expresividad?

—La técnica es parte del arte; todo es parte del arte. Lo que a mí me parece más interesante es la diversidad de lenguajes que hay. Cuando el Cuarteto Arditti empezó había muy pocas partituras para nuestro género. Había mucha música relacionada con el dodecafonismo; Boulez y Stockhausen dominaban la escena. Ligeti era considerado diferente e inclusive *naif*, porque no tenía la misma fórmula compleja en sus piezas, y Xenakis era alguien realmente extraño. Ahora también tenemos la música minimalista, que apenas se conocía cuando nosotros comenzamos. Tenemos todo tipo de estilos, inclusive música como la de Ferneyhough que va más allá, en la dirección a la que Boulez nunca pensó llegar. Hay gentes increíblemente demostrativas como Wolfgang Rihm (1952) que, quizá, lleva la expresión individualista al máximo; tenemos, también, los últimos diez años de la música de Luigi Nono (1924), un hombre de quien estuve muy cerca. Ahora hay otra manera de interpretar y otra manera de ver la música. Casi todos los compositores que eran importantes hace veinte años, excepto Boulez, han cambiado su estilo. La ejecución de su música se ha simplificado, aunque no necesariamente es más entendible. Stockhausen ha cambiado completamente su estilo; Ligeti ha vuelto a sus raíces húngaras y Xenakis también ha encontrado una forma más sencilla de expresión. Así que estamos en una época de transición. Esto hace que nuestro trabajo sea todavía más difícil, porque tenemos que ser extremadamente versátiles. ¿A dónde vamos...? No lo sé..



Conlon Nancarrow. Ca. 1931. Foto: Rensler's.

UN MEDIODÍA EN LAS CATACUMBAS DE NANCARROW



LUIS IGNACIO HELGUERA

Calle Águilas; jueves 10/III/1994; 12:00 horas

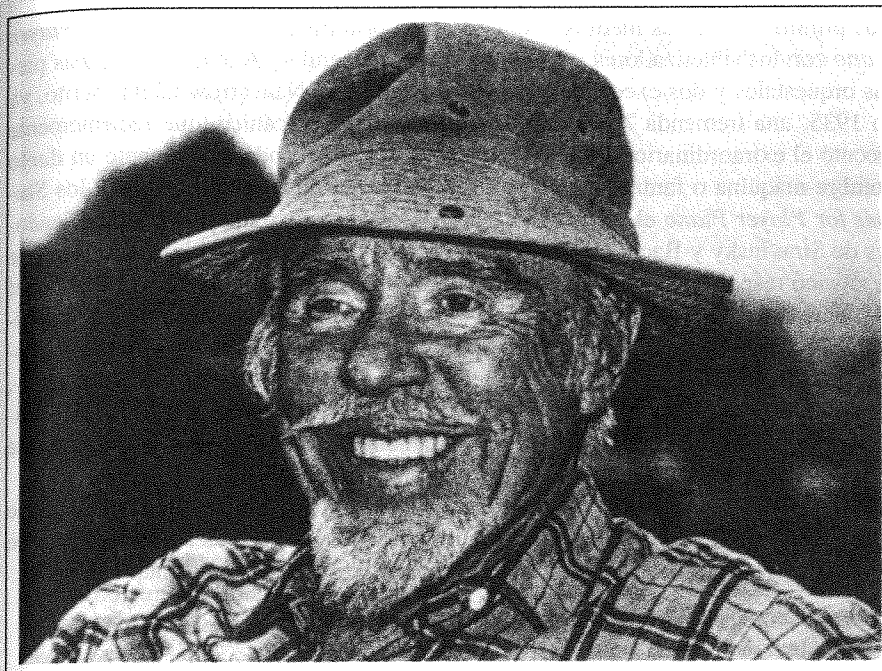
El corredor largo y estrecho de la entrada conduce entre plantas al jardín en que me reciben Conlon Nancarrow y Carlos Sandoval, profundo conocedor no sólo de los sonidos del músico sino de los gestos y los abundantes silencios del menudo y retraído hombre de bigote y barba blancos. En medio del espacioso jardín y aldaña a un invernadero, la casa, pequeña, ha cedido la mejor parte al estudio, al grado de que, se diría, no es una casa con estudio sino un estudio con casa.

¿Cómo llegó Nancarrow aquí? Hay que detenerse un poco en los interesantes trazos generales de su biografía. Nacido en 1912 en el pueblo donde sonaron también las primeras notas para Scott Joplin, Texarkana, Arkansas, a los quince años ya componía Conlon y tras un semestre en una escuela de Ingeniería —dato que no hay que olvidar—, abrazó la música. De las cervecerías y los bares en que tocaba la trompeta, pasó a estudiar composición con Sessions, Slonimsky y Piston. Muy joven aún, en 1937, cambió la trompeta por el fusil para irse a España, como miembro de la Brigada Militar Abraham Lincoln, en apoyo de las tropas republicanas contra Franco. A su regreso a Estados Unidos se le negó la renovación del pasaporte, a causa de su relación con el Partido Comunista, y entonces, en 1940, decidió trasladarse a México, país que, como sabemos, se ha ganado reputación de especialmente receptivo y favorable para exiliados políticos y artistas solitarios. Desde 1955, Nancarrow es naturalizado mexicano y también desde entonces ha vivido en un aislamiento que es plena independencia, desligado del medio musical mexicano y viviendo con su familia —su mujer Yoko y su hijo— gracias a traduc-

ciones y clases de inglés. Hasta muy recientemente, a sus casi 82 años de edad, lo han alcanzado los homenajes, los reconocimientos extranjeros (Europa, E.U.) y nacionales —casi siempre más lentos que los extranjeros— y una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el área del Sistema de Creadores, aunque no, muy desconcertantemente en mi opinión, en la de Creadores Eméritos.

Cuando le pregunto a Nancarrow si alguna vez entró en contacto con Carlos Chávez, corazón de la vida musical mexicana, responde que Rodolfo Halffter lo introdujo con él unas tres veces, en cada una de las cuales fue cosa de volverse a decir “mucho gusto”. Le pregunto por su música, pero Nancarrow responde con las dudas y los monosílabos de la humildad, monosílabos que han decepcionado a los reporteros y al mundo publicitario, y quien se explaya con erudición es Carlos Sandoval. Hablamos de John Cage, Nancarrow lo recuerda con cariño, “Nacimos el mismo año y un día antes uno del otro”, dice, y también del huitlacoche, que en México el micólogo Cage, acordamos, estudiaba minuciosamente y minuciosamente devoraba, y entonces, como repetidas veces durante la conversación, Nancarrow sonrío franca y abiertamente, venciendo cualquier achaque de vejez.

Vamos al estudio, oscuro, lleno de recovecos, con mucho de mina de tesoros sonoros y de escondite de solitario, y más parecido a un taller mecánico que a un laboratorio musical. De hecho, Nancarrow se esconde o desaparece misteriosamente y es Carlos Sandoval mi Virgilio en estas catacumbas de culto a y encierro de la música. Subimos una pequeña escalera de caracol y mi guía muestra libros y libros “leídos” (de música, psicología, filosofía, literatura, cocina, jardinería) y señalando un rincón ratonero dice: “Antes, ahí trabajaba y dormía Nancarrow”. En medio de libros, bocinas, cilindros, archivos de fotografías y cartas, perforadoras de rollos, rollos de pianola bien enrollados en lugar de partituras encuadernadas, rollos y pianolas cobijadas por el sueño de la inspiración, Nancarrow ha cultivado todos sus esfuerzos y sabiduría para la creación de una música yo no diría que “experimental”, pues claramente sabe lo que busca, sino compleja y laboriosamente construida, y dotada de un poder innovador que linda con los territorios del sueño y lo imposible. Porque, en efecto, los desafíos técnicos diabólicos que propone su música llevaron al compositor a prescindir de intérpretes humanos y a dedicarse a acondicionar y aceitar su máquina musical, su robot de notas, su Pigmalión sonoro: la vieja pianola que con la reproducción de piezas ligeras amenizó tantos bares del Viejo Oeste y hogares del pasado. Descubrió Nancarrow que la manipulación de la pianola, la transgresión de sus funciones domésticas ortodoxas, podía convertirla en un instrumento de composición de horizontes ilimitados, justamente lo que necesitaban esas obras suyas que exploran —como las de Henry Cowell— el *politempo* —dos o más *tempos* en ejecución simultánea—. Retrabajando con un sentido nuevo el viejo canon, Nancarrow construye un entramado polifónico en que cada



Nancarrow.

línea melódica mantiene un *tempo* independiente. El efecto de las superposiciones de velocidades y complejidades rítmicas, ciertamente intocables para un intérprete de carne y hueso y alma, es pasmoso primero, fascinante después. ¿Pero quién tocaría esa música para pianista pulpo? La pianola, piano mecánico o *Player Piano*, pariente lejano del piano preparado de John Cage, viene a resolver el problema. Es cosa de perforar y perforar rollos, que al ser introducidos a la pianola accionan los martinetes, que a su vez producen la composición tal y como ha sido concebida. Se dice fácil, pero además del riguroso trabajo contrapuntístico que demanda una música así, la sola perforación de los rollos lleva a Nancarrow de 9 a 10 meses de labor, y cerca de un año cada uno de sus *Studies for Player Piano* —por eso, cincuenta años de residencia mexicana han redituado en cincuenta estudios—. Sólo la profunda curiosidad del explorador y, sobre todo, la de escuchar su propia música, en solitarios recitales de taller, así como la esperanza largamente acariciada de que pudiera interesar al prójimo, propició esa paciente laboriosidad de inventor, ingeniero y artesano. Los resultados artísticos justifican plenamente los esfuerzos: en el teclado vacío, un intérprete fantasma produce acordes estremecedores a velocidades escalofriantes, creando un impacto intelectual y emotivo más profundo cuanto

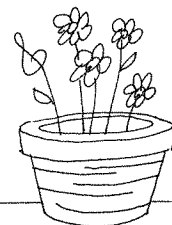
más primitivos son sus medios —quiero decir, primitivos si comparamos al *Player Piano* con los sintetizadores y la electrónica en general—. Además de algunas piezas orquestales y dos excelentes cuartetos de cuerdas, Nancarrow había escrito, ya en 1935, una tremenda *Toccata* para violín y piano mecánico, que recientemente ejecutó el extraordinario violinista Irvine Arditti, entablando airosamente un duelo hombre-máquina o fantasma pistolero del Viejo Oeste. Pero son sin duda los *Studies for Player Piano* el núcleo de su obra. De alguna extraña manera glorificadores de Stravinsky y Bach, e inspirados a veces en el ragtime, el blues y el jazz que el músico respiró y transpiró en su juventud —así el *Prelude and Blues* (1935), el “Moderato” de la *Sonatina* (1941) o el *Estudio* núm. 2—, a veces en la música española —*Estudio* núm. 12—, a veces en la más pura imaginación —como el magistral *Estudio* núm. 25, a base de glissandos y arpeggios velocísimos y alucinantes—, estos juegos abstractos de los rollos nada rolleros, de las pianolas febriles de Nancarrow tienen ese algo inquietante, profundamente perturbador, que se experimenta al subir y bajar por las enloquecidas escaleras de Escher.

Y es por las escaleras de Escher que salgo a la luz del mediodía y la calle Águilas, después de que Nancarrow, raudo pistolero de notas del Viejo Oeste, me despide con la sonrisa plácida y franca con que derrota cualquier achaque de vejez.



Nancarrow, fragmento de *Two Canons for Ursula*.

EL TEMPO COMO FACTOR DE LA COMPOSICIÓN: *STUDIES FOR PLAYER PIANO* DE CONLON NANCARROW*



MONIKA FÜRST-HEIDTMANN

Traducción de Aída Espinosa

Revisada por Gunthild Heidtmann y la autora

“Time is the last frontier in music”.¹ Esta conocida cita de Conlon Nancarrow se puede entender de dos maneras: por un lado quiere decir que la música es un fenómeno sujeto al tiempo, del cual depende totalmente. Verdad de perogrullo, al parecer, sin embargo válida en tanto que aunque resultara desplazada incluso por la presencia de ciertas condiciones musicales predominantes como los factores melódico, armónico y tímbrico, recuperaría gradualmente su lugar en la conciencia. Las palabras de Nancarrow también se pueden interpretar de manera que dentro de la música aún no se ha conquistado el territorio del tiempo, que todavía representa un campo virgen. Esto se aplica de manera especial al tiempo que, comparado con los otros elementos musicales del tiempo —ritmo o metro—, constituye una sombra constante en el panorama del compositor. Por tanto, quisiera concentrar en el tiempo mis comentarios sobre los *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow, y me apoyo en el compositor, ya que para él este factor cobra una importancia primordial: “My interest has always been in tempo”.² A continuación se hace una breve reflexión histórica sobre ese factor musical.

El tempo, o sea la velocidad en la cual o con la que se ejecutan los acontecimientos musicales, ocupaba antiguamente en la música tradicional una categoría subordinada. Es cierto que, a partir del siglo XVII, fue parte de la invención de los compositores que influyó en buena medida el carácter de la música; es cierto que se volvió una función importante para crear y configurar formas cíclicas, aunque, estando siempre sujeto a la ejecución práctica, quedó como elemento variable y secundario.

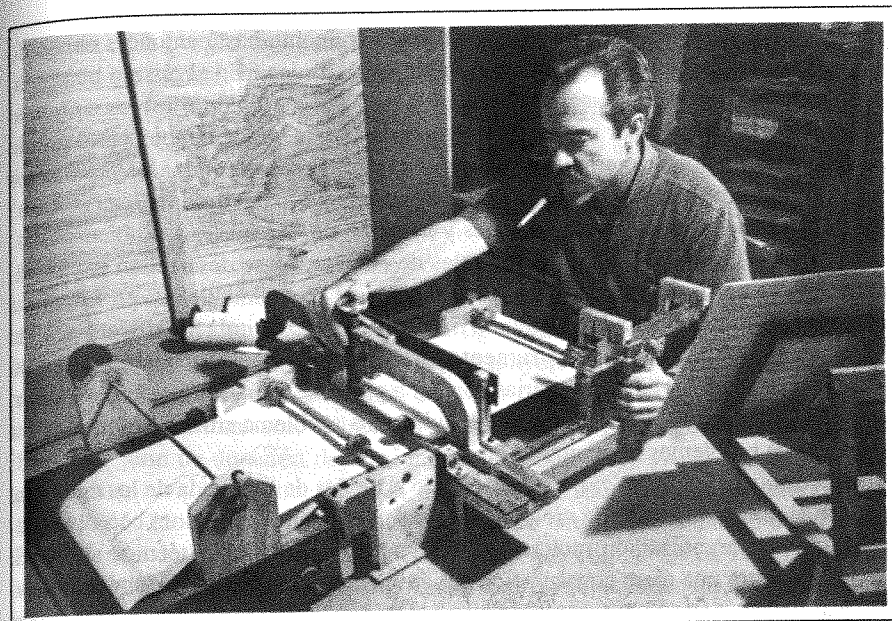
* Esta es una versión ampliada y actualizada del artículo “Conlon Nancarrow und die Emanzipation des Tempos” publicado en *Neue Zeitschrift für Musik* núm. 7-8, 1989, Schott Verlag (Mainz, 1989), pp. 32-38

Todavía en el siglo XIX el tempo no se anotaba con exactitud —en el sentido de medida de tiempo absoluta—. En la notación mensural medieval era un factor relativo, relacionado con la duración del tono, con capacidad de expresar únicamente el valor proporcional de la desviación de un movimiento básico. Con las expresiones verbales que surgieron durante el barroco, el tempo incluso resultó una cuestión de medición subjetiva.

No fue sino hasta después de la invención del metrónomo, en 1816, que el tempo se pudo medir y controlar dentro de la música con precisión matemática. Beethoven fue el primero en emplearlo, en sus últimas obras, pero su uso generalizado se observa apenas en el siglo XX. Bartók estableció la duración total de sus piezas; la composición 4'33" de John Cage consiste únicamente en esta duración de tiempo. Aunque ya Charles Ives había trabajado en sus composiciones con diversos tempi y combinaciones de tempo, en *Putham's Camp* de *Three Places in New England* hace marchar a dos grupos de soldados a velocidades diferentes; en *The Unanswered Question* y en *Central Park in the Dark* realiza dos episodios valiéndose de tempi y armonías diferentes y, sobre todo, en la segunda parte de su Sinfonía núm. 4 maneja procesos polirrítmicos y politemporales.

Tuvieron que pasar unos cuarenta años antes de que estas propuestas se retomaran para ser desarrolladas. Elliott Carter desempeñó un papel importante —similar al de Ives— en el aspecto temporal, más que nada en lo que respecta a la expresión. En sus dos primeros cuartetos de cuerdas la individualización de las voces se da a través de diversos tempi; en las "Variaciones" del Cuarteto núm. 1 se diferencian las repeticiones del tema por un tempo cada vez más rápido.³ También en otras obras Carter emplea *accelerandi* y *ritardandi* que a veces se relacionan con pulsaciones periódicas o resultan de la "modulación métrica" que pueden conducir por medio de compases cambiantes e interferencias a cambios de tempo ya sea paulatinos o abruptos.

Por su parte, Karl-Heinz Stockhausen combina en los *Zeitmaße* el tiempo físico medido con diversas variables del tiempo subjetivo de la percepción. En sus *Gruppen für Orchester*, por otra parte —al igual que en algunas obras del norteamericano Henry Brant—, los instrumentos se disponen con separaciones de espacio para lograr diversos estratos de tempo. En tanto que los politempi en la ópera *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann se expresan en una percepción simultánea del tiempo presente, pasado y futuro, los politempi en la música de György Ligeti —desde el *Poème Symphonique* para cien metrónomos hasta el *Klavierkonzert* consiste en frecuentes "ilusiones acústicas", como la concomitancia de voces diferentes en la percepción. Claro que entre las aportaciones más recientes, como los *Klavieretüden*, los politempi llevan a una confrontación con la música subsaharia de Africa y con las composiciones de Conlon Nancarrow.



Nancarrow perforando un rollo. Principios de los años cincuenta.

En todos estos ejemplos (que se pueden continuar) destaca que el tempo en la música, desde mediados de siglo, empieza a desempeñar un papel más importante, pero aún, como antes, secundario. Conlon Nancarrow es el primero en lograr, con ayuda del piano eléctrico automático o piano mecánico (*Player Piano*), el desarrollo del tempo como factor central de la composición, para llegar a creaciones politemporales de una complejidad antes desconocida⁴ y, asimismo, para realizar con la precisión necesaria sus composiciones perforadas directamente en los rollos del *player piano*.

Ya en sus primeras obras compuestas en Norteamérica para instrumentos convencionales se observan aspectos rítmicos complicados. La *Toccata* para violín y piano de 1935, con su tempo "molto presto" (lo más rápido posible) y sus repeticiones pianísticas en semicorcheas, requiere ya el piano mecánico. La ejecución de obras tan difíciles sobrepasó la capacidad instrumental de aquella época. Las pocas ocasiones en que se tocaron, Nancarrow se enfrentaba al fracaso de los ejecutantes —una experiencia "traumática" que lo condujo finalmente al *player piano* y que lo libera del intérprete.

Conlon Nancarrow consideró dicho instrumento gracias a la publicación de las reflexiones teóricas *New Musical Resources* de Henry Cowell en 1930, donde Co-

well señala el piano mecánico como el único instrumento hasta entonces conocido en el que se puede ejecutar música de complejidad rítmica.⁵ En el mismo libro aparecen sugerencias de un manejo nuevo del tiempo por medio de cambios de tempo abruptos o graduales o por medio de la combinación de varios tempi.⁶ Ni el propio Cowell llegó a realizar ciertos intentos al respecto. Pero, sin duda, los *Studies for Player Piano* de Conlon Nancarrow surgen en alguna manera de la “fascinación” que despertaron en este músico las ideas y la visión de Cowell.⁷

Entretanto, las proposiciones temporales de Nancarrow se desarrollan paulatinamente sólo a partir de su acceso al piano mecánico, al cual se dedica en México a mediados de la década de los cuarenta. *Studies (Estudios)* titula significativamente todas sus piezas para dicho instrumento. A semejanza de J. S. Bach, que en su *Wohltemperiertes Klavier* creó varias formas a partir de un solo concepto, es decir, el canon, Nancarrow explora en cada estudio otro problema rítmico-temporal, y a veces varios problemas al mismo tiempo.⁸

Ya el *Study No. 1 for Player Piano*, escrito a finales de la década de los cuarenta, subraya el tempo dentro de la creación musical. Surge entonces, junto con otros parámetros, una organización racional y constructiva paralela a la técnica serial. El *Study 1* muestra una clara construcción simétrica: se inicia lento, con sonidos aislados que poco a poco se acercan y cobran velocidad, hasta llegar al punto máximo en que se unen cinco voces, cinco tempi diferentes, cinco melodías, metros y ritmos y cinco modelos armónicos y melódicos. Este punto máximo constituye a su vez el giro. Desde ahí las figuras melódicas corren al revés, los acordes bajo otro plan y los registros cambian; la textura se vuelve más fina y el movimiento más lento: la segunda parte, en consecuencia es una imagen de espejo de la primera.

Solo hay dos estratos que se escuchan continuamente en toda la obra. Están unidos en una barra de compás común, aun cuando difieran en tempo, ritmo y metro. El superior tiene tempo de corcheas = 210, el inferior de negras = 120, lo que significa una relación de tempo 7:8. Ambas voces se unen cada dos compases en el primer tiempo del compás o surgen irregulares una tras otra creando una textura inconsistente que recuerda la técnica medieval de Hoquetus. Su secuencia de acordes y ritmos obstinados le da más y más fuerza a las dos voces. La inferior, empezando en el compás 4/4, se escucha primero cada cinco golpes un acorde, luego cada cuatro, después cada tres y por último cada dos golpes. También el ostinato superior se inicia cada dos acordes que más adelante se encadenan a intervalos paulatinos breves, de manera que se expresa una aceleración. Conforme a la simetría de la pieza, este *accelerando* del principio se convierte en un *ritardando* al final. A través de una disolución de los acordes y de una dilatación de los intervalos del tiempo se logra un “cáncer temporal” del *accelerando*. El resto de las voces superiores e inferiores se organizan con medios como la transposición, la secuencia, el cambio y la

rotación en la congruencia tonal, pero no cambian solamente la altura del tono, sino también sus ritmos, metros y tempi. Es decir, los factores del tiempo, incluso el tempo, desempeñan un papel de la misma importancia que los elementos armónicos y melódicos.

El *Study 8* se inicia también con un *accelerando* en el que Nancarrow —de manera diferente al *Study 1*— no sigue la ruta del ritmo y del metro, sino de una serie de duración.⁹ Al igual que algunos de los *Estudios* posteriores, en esta pieza se hace una notación expresada en relación de espacio gráfico y medida en mm, parecida a la “*space-notation*” de John Cage.¹⁰ Se miden los intervalos entre las primeras voces bajas, de manera que resulta la siguiente serie: 27, 14, 26, 13, 25, 12, 24, etc., es decir, un cambio regular de valores mayores y menores en proporción 2:1, que norma el cambio constante entre las notas de mayor duración y las más breves en *stacatto*. Si se toma solo el intervalo entre las notas de *stacatto* se descubre también una serie de duración de diecinueve numerales: 41, 39, 38, etc., que corresponde a su vez a la suma de cada dos números sucesivos de la primera serie (27+14=41, 26+13=39 etc.) —relación numérica oculta que se puede observar frecuentemente en las estructuras de Nancarrow y que comparte con J. S. Bach—. La serie constituyente del canon de tres voces se presenta primero en la forma original del *accelerando*, se convierte en un “cáncer temporal”, es decir en *ritardando* cuando la segunda voz de canon entra hasta que, al entrar la tercera voz, se repite, al acortarse al valor 17 de la serie.

En el transcurso de la pieza se encuentran otros *accelerandi* y *ritardandi*; toda la obra contiene oscilaciones de tempo. Para configurar el final, Nancarrow se vale, como lo había propuesto en su análisis Philip Carlsen,¹¹ de muestras rítmicas repetidas que maneja con secuencias de altura de tono, con el sentido isorrítmico Talea-Color de los siglos XIV y XV. El modelo rítmico (Talea) consta de una serie de duración de veintiséis valores, cuya segunda mitad es inversa a la primera y que se articula en un tempo lento primero y luego más rápido. Después de tres veces se repite la secuencia de altura del tono (Color), en otros niveles, de modo que se constituye una cadencia de I-IV-V.

La manera de Conlon Nancarrow de combinar sus nuevas ideas temporales con las prácticas antiguas de la composición se manifiesta sobre todo en la técnica del canon que usa casi en todos sus *Studies* a partir del 14. Desde luego, hay también consideraciones prácticas que le han llevado al uso del canon, pues se logra una mayor atención al tiempo al repetirse la melodía. Sin embargo, Nancarrow emplea el canon como elemento auxiliar. “Mi música está basada en conflictos de tempo, no de técnicas de canon ni de imitaciones de altura del tono”.¹²

En el grupo de los *Studies* de canon 14-19 las voces corren por primera vez a diferentes velocidades. Como lo revelan sus subtítulos matemáticos, los contrastes de

The image shows a handwritten musical score for Study 27. It consists of four staves. The top two staves have a treble clef and a common time signature. The bottom two staves have a bass clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several tempo markings: '2/2' at the beginning, '5/7' and '5/4' in the first two staves, and '5/3', '5/4', and '5/5' in the bottom two staves. The score is annotated with numbers 137 through 148 above the notes, and other numbers like 51, 52, 53, 54, and 55 are placed near specific notes or rests. The handwriting is in black ink on aged paper.

Fragmento del Estudio núm. 27.

tempo son también tema de estas piezas. En Study 14, el canon 4:5, la relación numérica representa el curso de tiempo de 88 y 110 de ambas voces notadas en sistemas separados. Igual que las otras piezas de esta serie, el *Study 14* resulta polirrítmico y polimétrico. El cambio del metro, por medio del cual se contraponen las voces, produce ante todo una diferenciación de los variados cursos del tiempo y subraya el “conflicto de tiempo”, tarea principal de Nancarrow. “Considero la relación 4:5 como temporal y no como métrica (dentro de un compás)”.¹³ Nancarrow da aquí un paso más que Stravinsky, cuyo *Sacre du Printemps* representó la “mayor influencia de su juventud”.¹⁴ Mientras Stravinsky liberó al ritmo con ayuda de metros aditivos y cambios de acento del peso del compás, Nancarrow logra el cambio del compás y la polimetría a favor de la independencia del tiempo.¹⁵

Junto con las diversas combinaciones temporales, Nancarrow explora en los *Studies 14-19* la interacción del tiempo y los procesos formales. Así, en el *Study 14*, la voz más rápida está encuadrada en la lenta, lo cual significa que la pieza principia y concluye con la voz lenta. En cambio, en el *Study 15*, las voces concebidas en la relación de tiempo 3:4 comienzan y terminan simultáneamente. La más alta y con frecuencia la más rápida recorre su material melódico para encargarse luego del tiempo y del material tonal de la voz más lenta y baja. La voz baja se mantiene en contraposición. A mitad de la pieza ambas voces mantienen el mismo tempo. El

Study 19, construido con cuatro muestras isorrítmicas de cuatro tonos repartidas entre cuatro octavos, tiene otra forma. Las tres voces llevan una relación de tiempo de 12:15:20 (combinación entre 4:5 y 3:4), dispuesta de manera que las voces posteriores más rápidas cubren poco a poco a las lentas, para terminar todas al mismo tiempo.

Aquellos cánones convergentes aparecen con frecuencia en la obra de Nancarrow. La coincidencia del movimiento al final logra una resolución satisfactoria de los conflictos precedentes del tiempo, comparable a la cadencia. Sin embargo, los aspectos formales no constituyen el punto de partida de la composición de Nancarrow. “Nunca pienso en la forma en sí, pues es en mayor o menor medida el resultado de otras cosas”.¹⁶

El *Study 21* demuestra que la forma es resultado directo del proceso temporal.¹⁷ Su subtítulo “Canon X” se debe a la forma x de sus dos voces en tempo opuesto, en que una va en aceleración continua y la otra se hace más lenta. Se presentan también como tema de la composición cambios graduales en direcciones opuestas, como lo había planteado Henry Cowell en su *New Musical Resources*, análogamente al *glissando* de altura del tono.¹⁸ La voz baja más lenta se inicia en un tempo, según la investigación de James Tenney, de 3,5 tonos/seg¹⁹ y se eleva hasta 111 tonos/seg al final —velocidad que casi llega a un golpeteo simultáneo—. Poco después de la mitad aparece un cruce de voces y cambia la relación de tiempo entre las dos voces. Luego, más o menos a tres cuartas partes de la pieza, cuando la voz superior se había vuelto más lenta pero con medida más escasa, cobra fuerza duplicando las octavas, multiplicándolas luego por cuatro y finalmente por cinco. Así llega a un *crescendo* que aumenta el volumen, al mismo tiempo que representa un equivalente dinámico de la aceleración de las otras voces.

El material melódico del “Canon X” consta de una serie de 54 tonos que aparecen varias veces en la pieza omitiendo el tono inicial en cada caso, de manera que la serie sucesiva se acorta.²⁰ Sin embargo, los tonos cumplen solamente la función de articular al *accelerando* y al *ritardando*, de manera que constituyen medios de transporte de la configuración temporal. Y como en esta pieza el ritmo, la métrica, la textura y la dinámica no desempeñan papeles particulares, se ha cambiado la jerarquía: el tempo hasta entonces subordinado se convierte en elemento principal —una reorganización de los medios musicales comparable a la consideración del ritmo en *Sacre du Printemps* de Stravinsky y al timbre y a la dinámica en *Ionisation* de Edgar Varèse.

Luego de lograr la emancipación del tempo como factor estructural hasta una dominación total en el *Study 21*, pasa Conlon Nancarrow en las piezas posteriores a otros problemas temporales. A pesar de que aquellos determinan el tema, la estructura y la forma de sus composiciones, explota también los otros parámetros, apo-

yándose primordialmente en modelos matemáticos o numéricos u otras técnicas de organización. Un ejemplo es el *Study 23*, una de las pocas piezas sin estructura de canon. El tema de la composición es la combinación de un pulso continuo dentro de una voz con la velocidad fluctuante en la otra, como lo había descubierto Philip Carlsen;²¹ el *accelerando* se constituye del principio de la voz subyacente de una serie de duración que corresponde a las frecuencias de un catálogo de setenta y un tonos posteriormente usado, de modo que el más bajo tiene la mayor duración, el siguiente una más corta hasta que el tono más alto llega a ser el más breve —una analogía entre altura del tono y duración que planteó Henry Cowell en *New Musical Resources* a partir de su “teoría de la relatividad musical”.²² Al disponer Nancarrow de tal modo los tonos de esta serie, que surge de un aumento de la aceleración, en el *Study 23* relaciona el tempo a través de la duración con la altura del tono.

En el *Study 27* se presenta también una relación constante con las variables de velocidad. En el *ostinato* de la voz intermedia se oponen cuatro cánones de las voces superiores e inferiores cuyas fluctuaciones de tempo siguen procesos específicos, como en el *Study 22*. Puede que Nancarrow parta aquí también de una idea de Cowell²³ o del contraste entre el golpe rígido y la improvisación libre del viejo jazz. Sin duda, el *Study 27* es otro “ejemplo de logro de polifonía moderna creada de técnicas temporales”²⁴ y, por eso, una innegable aportación de Nancarrow. Él mismo ha descrito la relación de las dos formas de tempo que Stravinsky distingue como “tiempo ontológico” y “tiempo psicológico”:²⁵ “En mi música existen unas zonas de tiempo objetivo y otras de tiempo subjetivo y muchas en la que los tiempos se combinan. Quizá el mejor ejemplo de lo último sea el *Study 27*. Me figuro el *ostinato* que aparece en toda la obra como el tic-tac del reloj ontológico y todo lo demás a su alrededor más o menos subjetivo”.²⁶

Ya el *ostinato* demuestra que se trata en primer lugar de los procesos del tiempo. Su material tonal articulado en notas cortas de *staccato* forma grupos cambiantes, sin que se encuentre una secuencia obligatoria. No se trata de un *ostinato* tonal, sino de un movimiento persistente. Las cuatro voces de canon situadas arriba o abajo se aceleran o se vuelven más lentas en un 5%, 6%, 8% y 11%, en serie o en contraposición, de manera que se da un vaivén de tensión y distensión temporal. A menudo Nancarrow dispone de las voces con estricta imitación tonal, de manera que una se acelera y la otra se torna lenta, es decir, como “cáncer temporal”. En otros puntos trabaja con simetrías temporales y correspondencias, en técnicas seriales transmitidas a la estructura del tiempo. En el desarrollo posterior de la pieza surgen sonidos triples y octavas que refuerzan las voces, trinos que se aceleran para condensar el tejido de las voces. La aceleración en canon de las series ascendentes de tonos cromáticos, es decir la réplica tonal-temporal hacia el *crescendo*, converge

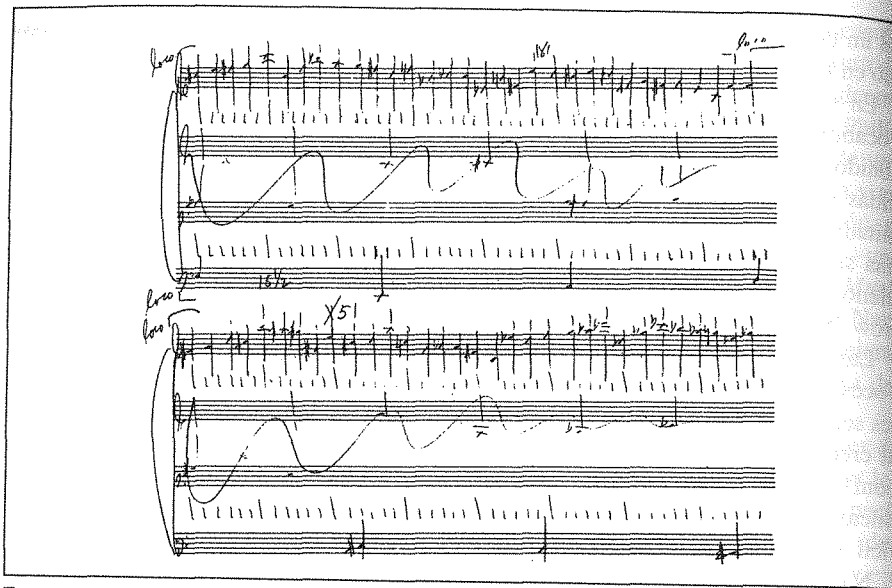
en un despliegue de energía, hasta que la pieza finalmente termina al punto máximo en *ff*.²⁷

En sus *Studies for Player Piano* Conlon Nancarrow desarrolla poco a poco un vocabulario singular de sonido al que pertenecen grandes saltos, separaciones de sonido, repeticiones tonales, *glissandi*, trinos y apoyaturas. A alta velocidad las rápidas secuencias de tonos pueden cambiar el sonido del piano. Por ejemplo, a la mitad del *Study 36*, cuando las cuatro voces del canon aparecen en conjunto, hay una secuencia cromática de *glissandi* en fusas y en registro alto que produce un plano de sonido móvil cuyo colorido descomunal sorprendió al propio Nancarrow.²⁸ La velocidad y la disposición del sonido lograron un nuevo timbre.

Las relaciones del tempo se vuelven cada vez más complejas y complicadas. Las voces de las piezas anteriores, donde Nancarrow trabajaba con relaciones numerales sencillas y bajas (p. e. 4:5), podían encontrarse en un denominador común, pero al crecer los números disminuyen estos puntos de interacción. Por otra parte, los conflictos de tempo se distinguen cuando hay relaciones numerales más bajas, mientras que con mayor número y mayor complejidad de relaciones resulta más difícil diferenciar cada curso del tiempo.

Nancarrow maneja con frecuencia relaciones numerales muy próximas, que claramente expresan la idea de una “polifonía temporal”. Por ejemplo, en el *Study 36*, las cuatro voces llevan una relación de tempo 17:18:19:20, es decir, que cada una de las voces es un poco más rápida que la anterior. Después de que se inicia la voz más baja, que suele ser la más lenta, le dan alcance las otras voces del canon, hasta que todas se unen en la parte central. Luego vuelven a separarse las voces, para terminar en una sucesión inversa. La forma convergente de la primera mitad tiene su correspondencia en lo divergente de la segunda parte —una estructura en la que Nancarrow articula su predilección por la simetría—. En el *Study 33*, cuyas voces se basan en la relación irracional de tempo $\sqrt{2}$:2, no existe un denominador común. Por eso las dos voces transcurren siempre en paralelas, sin que jamás se encuentren.

De igual manera, los *Studies 40* y *41* para dos *Player Pianos*, están contruidos a base de relaciones de tempo complejas e irracionales. El *Study 40* consta de dos partes, 40a y 40b; en la 40a, uno de los pianos toca la pieza perforada en un rollo, en el 40b el segundo piano toca una copia al mismo tiempo que el primer piano, pero con un tempo algo más lento. El *Study 41* consta de tres partes y de dos piezas grabadas en diferentes rollos. Las partes 41a y 41b se tocan sucesivamente en el mismo piano y 41c simultáneamente en los dos pianos. Todas las partes tienen estructura de canon. En los cánones dobles, 40b y 41c, y más que nada en el *Study 40b*, por medio de velocidad, simultaneidad de tempi múltiples junto con acumulaciones de tonos, trinos, *tremoli*, repeticiones de tonos y *glissandi*, Nancarrow logra una densidad tal que constituye una nueva textura.²⁹



Fragmento del Estudio núm. 21 para piano mecánico.

Los *Studies 40 y 41* representan tanto un colmo como un giro en la obra de Nancarrow. Luego de esta culminación de complejidad, racionalidad y abstracción, Nancarrow vuelve a un lenguaje musical más comprensible y en parte incluso más tradicional. Los *Studies 44 y 48* para dos *Player Pianos* deben interpretarse como una reacción directa a la experiencia de los *Studies 40 y 41*.

En el *Study 44*, llamado también *Aleatory Round*, llega Nancarrow a la conclusión de que ambos pianos no pueden sincronizarse con absoluta precisión³⁰ y por eso deja al azar la ejecución conjunta. Esto abarca sólo la relación de tiempo entre las dos partes; los demás parámetros quedan previstos en la composición. La pieza, que muestra una estructura armónica y melódica muy sencilla, está hecha de manera que “en cualquier tiempo, en todos sus puntos y a cualquier velocidad”, concuerda con el segundo piano tocando lo mismo en una tonalidad muy próxima.³¹

El *Study 48*, en tres partes, se compuso también para dos *Player Pianos*, pero se ejecuta en uno solo. 48a es un canon a dos voces con la relación de tiempo 60:61, y el 48b tienen la misma relación de tiempo, pero el canon tiene otra hechura melódica y armónica; en 48c se unen las dos partes en un canon doble, igual que en el *Study 41c*, por medio de una cinta grabada. Las piezas se estructuran de manera que las voces concluyen al mismo tiempo. En el *Study 48* las diferencias de tiempo 60:61 ya no se pueden percibir como velocidades diferentes, aún menos que en el

Study 43, con su diferencia de velocidad 24:25. Por eso en estas piezas no se trata tanto de contrastes o conflictos de tiempo sino de la velocidad relativa en que se articulan los sucesos musicales.³² El tiempo aparece como factor evidente, pero al mismo tiempo integrado por completo en la composición.

Notas

¹ “El tiempo es el último confín de la música”. Conlon Nancarrow; véase P. Garland: Conlon Nancarrow, “Chronicle of a Friendship”, en: *Américas (Essays on American Music and Culture, 1973-80*, Santa Fé, 1982, pág. 185; véase también el artículo con el mismo título de Monika Fürst-Heidtmann, en: *Melos 4*, año 46, Mainz, 1984, pág. 104 y siguientes.

² “Mi preocupación ha sido siempre el tiempo”. Nancarrow; véase Roger Reynolds: “Inexorable Continuities - A Commentary on the Music of C. N.”, en: *Conlon Nancarrow: Selected Studies for Player Piano*, (editor Peter Garland), Soundings Book 4, Berkeley 1977, pág. 26 y siguientes.

³ Al principio de las “Variations” en el primer Cuarteto de cuerdas (1951), Carter cita un motivo del *Study No. 1 for Player Piano* de Nancarrow como expresión de su admiración y agradecimiento por pláticas y sugerencias.

⁴ Es sorprendente que Nancarrow haya logrado estas composiciones, de las más avanzadas de nuestro siglo, en un instrumento en este entonces ya anticuado y que hasta los años treinta sirvió primordialmente como medio de diversión para la reproducción de la música ligera.

⁵ Henry Cowell, *New Musical Resources*, New York 1930, pp. 65 y 104.

⁶ *Ibid.*, pp. 90 y siguientes. Para Cowell se trataba en primer lugar de analogías rítmicas-métricas y temporales con procesos de sonidos en el área de los armónicos.

⁷ Nancarrow en conversación con Roger Reynolds, en: *Interviews in Mexico-City and San Francisco*, Summer American Music II, 1984, pág. 2.

⁸ La siguiente sección transversal se orienta en la sucesión de las piezas, es decir, en la numeración, porque Nancarrow las ha dejado sin fecha, con excepción de las más recientes. Aunque Nancarrow a veces cambió la sucesión de sus composiciones o las substituyó por otras, el orden de las piezas permite seguir mejor el desarrollo de su nuevo estilo composicional.

⁹ Véase Philip Carlsen: “The Player Piano of C. N.”, en: *International Studies in American Music*, Brooklyn University, New York, 1988, citado del manuscrito de la tesis doctoral (City University of New York, 1986), pág. 50 y siguientes.

¹⁰ Las distancias entre las notas son proporcionales a la duración, o sea, a las pausas de aquéllos. Las notas de duración se presentan gráficamente por una línea horizontal ligada a la cabeza de la nota; la articulación *staccato* se expresa por una banderita en la nota (lo que normalmente es una corchea).

¹¹ Ph. Carlsen, *loc. cit.*, pág. 61 y siguientes.

¹² Nancarrow en conversación con R. Reynolds, *loc. cit.*, pág. 4.

¹³ *Ibid.*, pág. 6.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 10.

15 Una acentuación dinámica de los tonos y acordes, comparable a Stravinsky, no se puede ejecutar en el *Player Piano*. Sólo permite diferenciación de la dinámica en el *discant* y en el bajo.

16 Nancarrow en conversación con R. Reynolds, *loc. cit.*, pág. 6.

17 Según una carta de Nancarrow a la autora (13 de febrero, 1981), el *Study 21* se compuso en 1960.

18 *Loc. cit.*, pág. 96.

19 James Tenney: "Conlon Nancarrow's Studies for Player Piano", en: Nancarrow, *Selected Studies for Player Piano*, *loc. cit.*, pág. 54.

20 *Ibid.*, pág. 54.

21 Philip Carlsen, *loc. cit.*, pág. 67.

22 *Loc. cit.*, Introduction XVII. En el *Study 37* Nancarrow utiliza relaciones temporales que corresponden a una serie numérica de una escala dodecafónica pura proyectada por Henry Cowell en *New Musical Resources*.

23 *New Musical Resources*, *loc. cit.*, pág. 95.

24 Jan Jarvlepp: C. N.'s "Studies for Player Piano, viewed analytically", en: *Perspectives of New Music* núm. 22, 1983/84, págs. 218-222.

25 Igor Stravinsky, *Poetik*, Mainz 1960, pág. 22 y siguientes.

26 Nancarrow en una carta a la autora (16 de septiembre, 1980).

27 Un similar aumento final hay en los *Studies 5, 7, 25, 27, 34, 42, 46 y 50*.

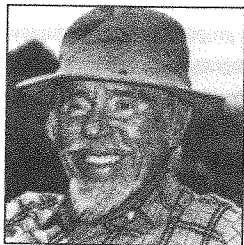
28 Nancarrow en conversación con R. Reynolds, *loc. cit.*, pág. 8. Reynolds supone que la causa del "sonido extraño" son tonos de diferencia que surgen en los registros bajos a causa de la velocidad de las voces corrientes en los registros altos.

29 Por eso Trimpin ha arreglado por medios electrónicos el *Study 37* y ha aprovisionado las voces de diferentes timbres, de manera que la polifonía de los tempi se oiga mejor.

30 Eso se deja deducir al deslizamiento irregular y al correrse el rollo en el cilindro.

31 Nancarrow ha propuesto con esta relación un "resultado óptimo"; véase nota a la cabeza de la partitura.

32 Véase "Nancarrow en conversación con Monika Fürst-Heidtmann", en: *MusikTexte* núm. 21, oct. 1987, pág. 32.



RICARDO POHLENZ

NANCARROW

las líneas como espacio vacío
se leen en el papel como un tiempo
de largos pergaminos hechos lapso
de percusión contra las cuerdas
en una ecuación fallida una aporía
de mínima división a los estadios:
ahí en lo inmóvil el rayo

el autómatas como monstruo de salón
ejecuta el plasma no el pulso
de las manos el ánimo que no llega
al motor local su aura de engranajes
que desmiembran al tiempo como molino
del contraste un atisbo en tantos cristales

que caen de tan pequeñas como pueden ser
las esferas al rebotar como átomos en reacción
un quedar casi quieto en el silencio de tanto
vértigo que se reconoce orgánico
en lo innatural de ese espectro que azota
el teclado como el impulso neuronal

de un canon

"EL UNIVERSO DEBERÍA SER COMO BACH, PERO ES COMO MOZART"



CONVERSACIÓN ENTRE JOHN CAGE Y CONLON NANCARROW*

Como John y Conlon no se conocieron sino hasta muy tarde en sus carreras —John trabajaba en la Costa Oeste y Conlon había ido a España con la Brigada Lincoln y después a México— sería interesante saber cómo se conocieron. Conlon: al volver a los Estados Unidos en 1947 para construir la máquina perforadora, ¿oíste hablar de John?

CN: Fue antes de eso. John no lo recuerda, pero yo escuché la primera ejecución de su piano preparado.¹

JC: ¿De veras?

CN: Fue en tu departamento, ¿recuerdas?

JC: ¿Cuál departamento?

CN: Bueno, no recuerdo si vivías allí, pero Minna Lederman² me dijo que fuera y me dio una especie de tarea. Fue una cosa privada, estaban sólo unas cuantas personas. Recuerdo que Virgil Thomson estaba ahí, y unos cuantos más.

JC: ¿Era junto al río?

CN: Creo que sí. No lo recuerdo, fue en '39.

JC: ¿En el '39? Perdóname, pero yo no estuve ahí (risa).³

CN: Bueno, tenías que estar (risa). ¿En '39? Bueno, ahí estaba tu piano (risa).

—¿Entonces estabas en Seattle?

JC: No, estaba en San Francisco.

* Hasta la fecha, la primera y única conversación pública entre John Cage y Conlon Nancarrow, compositores de la misma edad y ambos miembros de la ISCM, se llevó a cabo el 20 de agosto de 1988 en ocasión del encuentro "De Compositor a Compositor", en Telluride, Colorado, E.E.U.U. El moderador de la conversación fue Charles Amirkhanian.

CN: ¿Todo en el '39? No me acuerdo mucho.

JC: Seattle o San Francisco.

—¿Cuándo fue el primer viaje a Nueva York? ¿En el '43?

JC: Cuando dejé la Costa Oeste pasé un año en Chicago, a principio de los '40. Debió ser en el '42 o el '43 que me establecí por primera vez en Nueva York.⁴

—Hiciste ese gran concierto en el Museo de Arte Moderno.

JC: Fue en el '42, ¿no?⁵

—¿El '42? Me pregunto cuándo fue. ¿No fue en el '47?

JC: No pudo ser en '39.

CN: No, un momento. ¿Será posible? ¿Cuándo fue la primera vez que hiciste algo con el piano preparado?

JC: Hay gente que cree que el piano preparado no fue hecho en el '39.

CN: Pero Charles dice... Quizá cuando fui a Nueva York en '47.

JC: Eso es.

—Eso es más probable.

CN: ¿Crees que esa pudo ser la primera vez? Ni siquiera fue público, creo que fue como algo privado..

JC: No; ya lo había hecho en la Costa Oeste.

—En cualquier caso, Conlon, ¿hablaste entonces con John?

CN: Oh no. Él no me conocía. (risa).

—¿Y tú, John? ¿recuerdas tu primer encuentro con la música de Conlon?

JC: Bueno, mi conocimiento de la música de Conlon fue a través de John Edmonds, de la Biblioteca Pública de Nueva York, quien tenía unas cintas.

—Cintas de carrete abierto. ¿Era un viejo amigo tuyo?

CN: Pues sí. No lo conocía muy bien, pero, sí, era un amigo.

JC: Pensó que me interesaría tu trabajo, y como tu música no solamente nos interesa, sino que nos emociona, me dio mucho gusto conocerla y además yo quería usarla en relación con el trabajo de Merce Cunningham. Entonces planeábamos una... ¿Cuándo fui a verte por primera vez a la ciudad de México?

CN: ¿No fue cuando fuiste allá con Merce Cunningham?

JC: Sí, planeábamos un viaje a Sudamérica.

CN: Creo que eso fue.

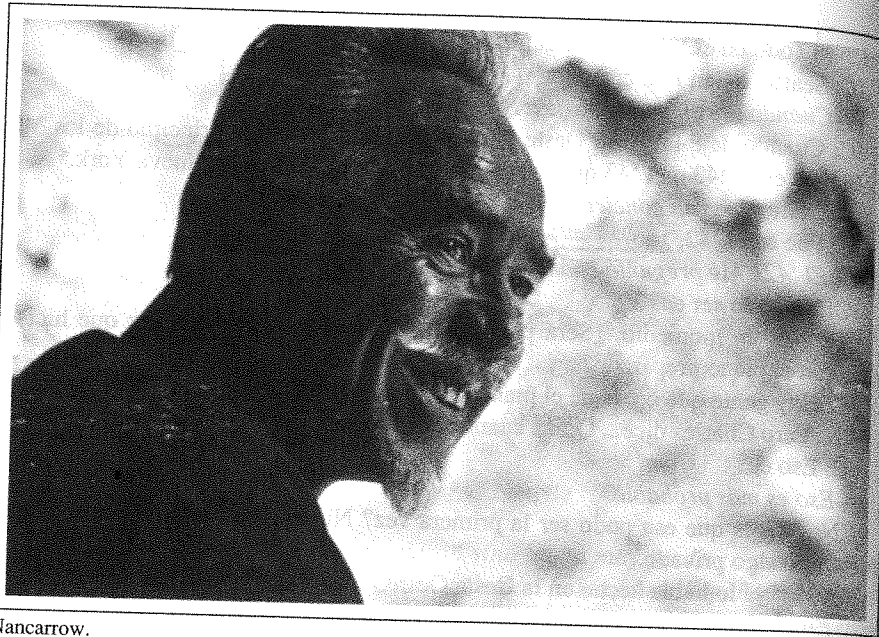
JC: Y Merce ya había hecho una danza usando tu música.

CN: Pero eso fue antes. No fue en México que usó esa música mía.

JC: No; lo habíamos hecho pero yo no te conocía aún. Era emocionante no sólo tener la música sino también la posibilidad de estar contigo en la Ciudad de México. No sólo para mí, también para David Tudor.

CN: Sí, claro. Eso es.

JC: Y recuerdo lo que comimos en tu casa; hubo huitlacoche, ¿no?⁶



Nancarrow.

CN: ¡Huitlacoche! El único hongo que no conocías.

JC: Es un hongo que le crece al maíz y tiene la forma del maíz, pero su propio color.

CN: Es un moho del maíz.

JC: Así es.

—*En este país lo tiran a la basura.*

CN: Así es. Creo que no hay una palabra para ese hongo en ninguna otra parte del mundo, en ningún otro idioma. Cuando aparece, simplemente lo tiran, lo desechan como una mazorca enferma o algo así.

JC: Tenemos un mercado en Union Square, de comida orgánica, y claro que cuando el maíz es orgánico, le crece el hongo, de manera que se puede conseguir en Union Square.

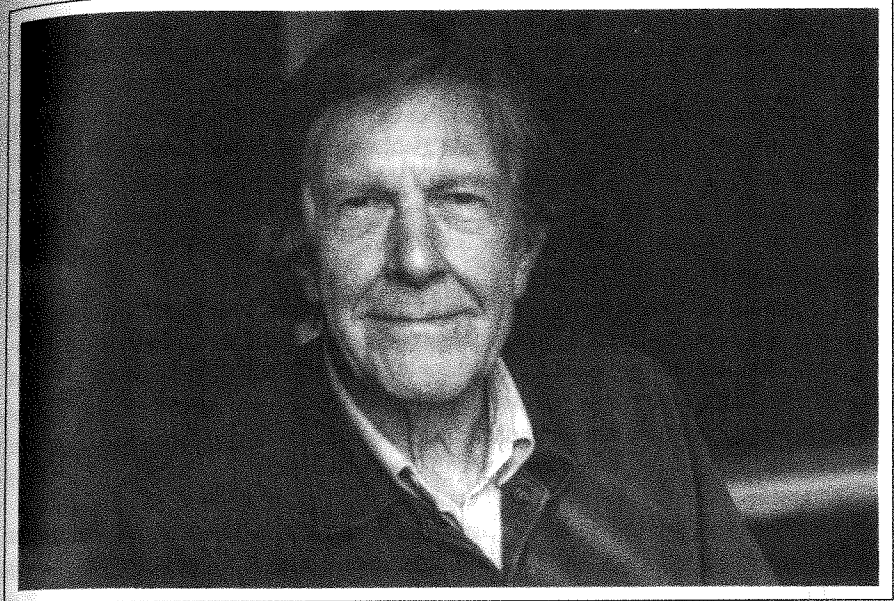
CN: ¿Ahí lo cultivan?

JC: Lo cultivan orgánicamente, en los alrededores de Nueva York y algunos de los granjeros vienen a Union Square, y si revisas su maíz vas a encontrar huitlacoche.

CN: Pero en México, este maíz no es orgánico. Es maíz comercial común.

JC: Lo sé, pero no tienen pesticidas.

CN: Es verdad. No se los ponen al maíz.



John Cage, 1991. Foto de Betty Freeman.

JC: Si se le ponen pesticidas el hongo no va a crecer. Ahora se puede conseguir en Nueva York.

CN: ¿Cómo lo llaman en Nueva York?

JC: Es un feo nombre.

—*John, cuando fuiste al estudio de Conlon y te viste enfrentado a dos pianos y a su enorme sonido, ¿fue completamente diferente a oír las cintas con la música de Conlon?*

JC: Por supuesto.

CN: En primer lugar, eran unas cintas muy malas.

JC: Y sin embargo, eran emocionantes. Dios mío, todavía siento la emoción al oír tu trabajo. Pero creo que en ese estudio en la ciudad de México, con los instrumentos, fue una experiencia inolvidable. ¿Te mandé, o has leído ese cuentecito fantástico que narro con mesósticos en mi texto sobre Joyce...?

CN: Oh, sí.

JC: ... en el que Satie va a visitar a Conlon Nancarrow en la ciudad de México, y cuando Conlon le pone la pieza para dos pianolas Satie se va de espaldas? (risa).⁷

CN: De hecho, Satie es atacado por los pianos. (risa)

JC: Sí. Está en el suelo y los pianos se le acercan (risa) y de modo asombroso logran elevarse en vez de lastimarlo cuando pasan encima de él, y Satie está encan-

tado no sólo con la música sino con el comportamiento de los pianos (risa). Y entonces dice que va a escribir algo al respecto en el periódico. La razón por la que puse eso es que en uno de los textos de Satie —en *Enfantillages*—⁸ el niño le pregunta a su mamá antes de dormirse si ha sido un niño bueno o no. Ella le dice: “Hoy has sido un buen niño” y él le dice: “¿Lo sabrá la abuela?” y la madre le contesta: “Sí, lo va a saber”, y el niño dice: “¿Y cómo?” Y la madre dice: “Por el periódico (risa). Lo va a leer en el periódico”.

—*Cuando escuchas la música de Conlon, ¿qué es lo más manifiesto desde el punto de vista estructural?*

JC: No es tanto cuando la oigo, sino cuando leo sobre ella, o como ayer, cuando Conlon habló sobre la pieza que escuchamos anoche (Estudio No. 48), o en nuestros encuentros anteriores, cuando se tocó el Cuarteto de cuerdas, la palabra *canon* aparece una y otra vez.

CN: Bueno, prácticamente toda mi música son cánones.

JC: Bueno, eso es... ¿qué me preguntaste Charles? (risa)

—*Eso mismo.*

JC: Sí. En otras palabras, para efectos de esta conversación (risa) quisiera saber cómo llegaste a descubrir el canon (risa). Es evidente que es importante para ti. Es muy útil, ¿no?

CN: Bueno, es más que eso. No el canon estricto pero la imitación de una voz y todo eso.

—*¿Para instrumentos o sólo para pianolas?*

CN: Pero cuando finalmente comencé a hacer estas cosas del politempo —una voz a una velocidad y otra voz a otra— se pueden escuchar más fácilmente las relaciones si se trata de la misma voz.

JC: Eso es.

CN: Aunque sea en otra tonalidad o lo que sea, más que si es una cosa totalmente distinta. Uno no se confunde, pero no es tan claro como cuando ésta y ésta van así. Es lo mismo. Es la razón por la que me obsesioné con el canon.

—*Conlon, ¿qué hay de los otros compositores que hayan usado procedimientos canónicos que te interesen? ¿Hay otros?*

CN: ¿Contemporáneos?

—*No.*

CN: Bueno, está Bach, por supuesto, entre los de ese periodo que utilizaron mucho el canon.

JC: Creo que lo que estás diciendo ahora deja muy claro que en la compleja situación de politempo en la que estabas trabajando, esto que llamas una relación obvia entre dos cosas diferentes, hace algo muy claro, un objeto musical que se puede percibir. Entonces puedes empezar, habiendo resuelto ese problema, puedes empezar a escuchar.

CN: Otras cosas.

JC: Eso es..

—*El otro día John me estaba hablando y surgió el tema de Bach y Mozart y dijiste que te sentías estéticamente más ligado a Mozart que a Bach. ¿Por qué?*

JC: Por su tendencia a la multiplicidad, mientras que Bach tiene una tendencia a la unidad. ¿Estás de acuerdo, o no?

CN: Sí, bueno, de hecho yo no lo leí pero Julio Estrada⁹ me contó algo que había leído sobre Einstein, no sé, que alguien le había preguntado sobre Bach y Mozart y él había dicho: “El universo debería ser como Bach, pero es como Mozart” (risa).

JC: Eso es genial.

—*¿Puedes ampliar tus ideas sobre Mozart?*

JC: Creo que ya lo dije, con lo de la multiplicidad. Pero creo que si Mozart viviera ahora, utilizaría la tecnología y todo eso para hacer su música aún más rica en diferencias de lo que es, mientras que Bach probablemente seguiría escribiendo su propia música (risa).

CN: Claro; Mozart estaría escribiendo rock.

JC: Además, Conlon y yo somos de un periodo, los ‘30s y los ‘40s, particularmente los ‘30s, en que el mundo de la música parecía estar limitado por el trabajo de Schoenberg y Stravinsky. ¿No crees?

CN: Sí.

JC: Ellos sobresalían, como las montañas sobresalen aquí. ¿Cómo te sentiste a ese respecto? (risa).

CN: Bueno, en realidad, Schoenberg y el dodecafonismo nunca me atrajeron ni estética ni musicalmente.

JC: Eso es muy interesante, porque a mí me atrajeron mucho.

CN: ¿De veras? No lo sabía.

JC: Hice una elección. Cuando vi que existían estas dos montañas, escogí a Schoenberg. Pero yo no estaba consciente... ¿Crees que Stravinsky era más interesante?

CN: Sí, para mi propia estética particular, podría decirse.

JC: ¿Tuviste alguna conversación con Stravinsky?

CN: Oh, no, ni lo hubiera soñado (risa).

JC: Tampoco yo... (más risa) pero tuve una (más risa aún).

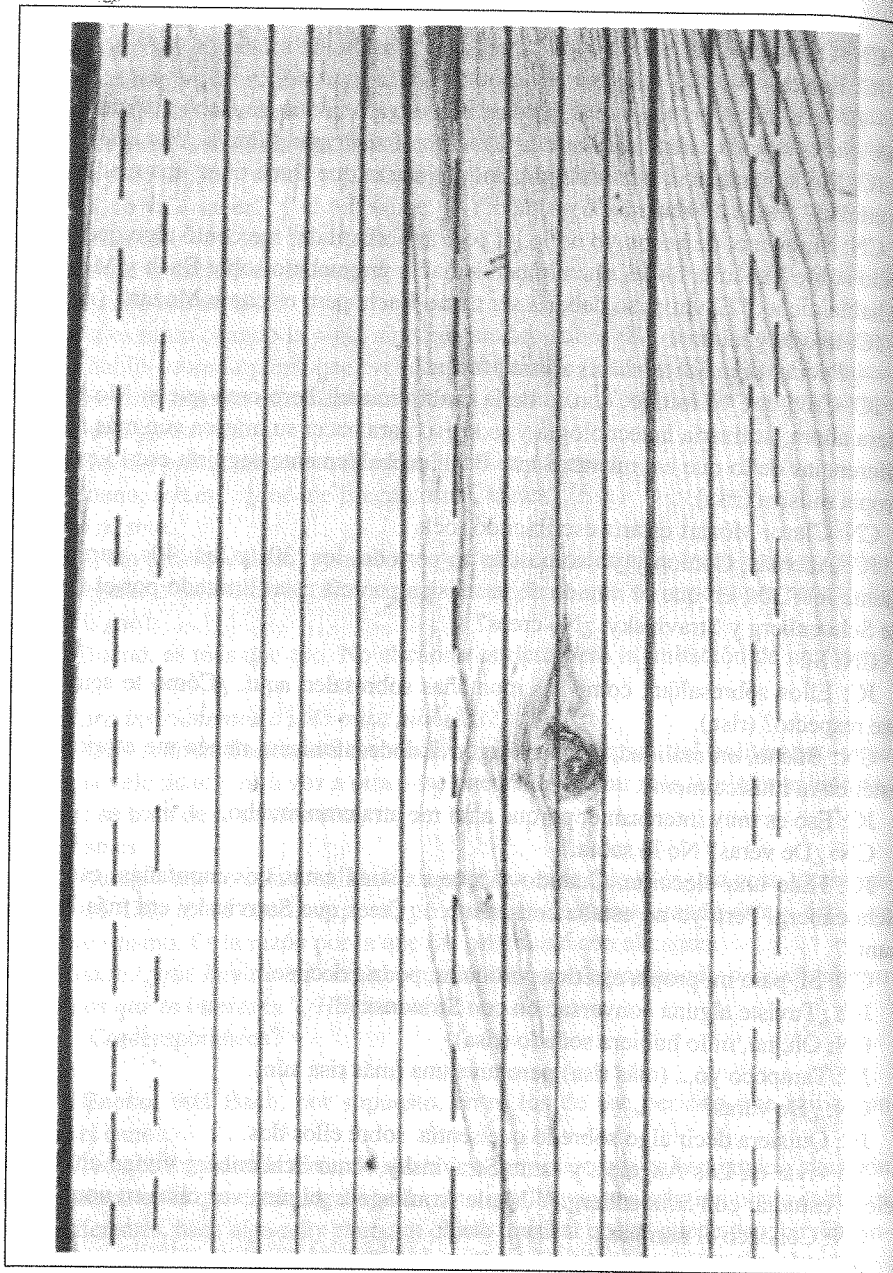
CN: ¿De veras?

JC: Quisiera decir algo sobre lo que sentía sobre ellos dos.

Yo vivía en Los Ángeles, y tanto Stravinsky como Schoenberg vivían ahí, y yo elegí estudiar con Schoenberg. Y Merle Armitage... ¿alguna vez oíste su nombre?

CN: Conozco el nombre.

JC: Era un empresario en el área de Los Ángeles...



Cage, *Música para carrillón* núm. 5, 1967, p. 3.

—Y un brillante diseñador de libros.

JC: ...que anunció un concierto de Stravinsky diciendo que Stravinsky era el más grande compositor del mundo y que este concierto nos daría la oportunidad de oír la mejor música. Bien, esto me enfureció porque yo era muy pro-Schoenberg. Así que fui al centro, a su oficina y me metí a su oficina y me acerqué a su escritorio y le dije que era un error haber hecho eso en la ciudad en la que vivía Schoenberg...

CN: Fue un insulto.

JC: ... y que debía retractarse. Claro que no lo hizo. Más tarde, en Nueva York, muchos años después, hubo una ejecución de *La historia del soldado* y a mí me dieron el papel del diablo.

CN: Oh (risa).

JC: Y a Elliott Carter le dieron el papel del soldado, y, debió ser Aaron (Copland)... no, no sé quién era el Narrador, pero pudo haber sido Lukas Foss, o Lukas era el director, no estoy seguro de eso. El caso es que practiqué el papel del diablo tanto como pude (risa). Stravinsky estaba entre el público y le gustó mi actuación. Cambié mi voz... no me convertí en un perico¹⁰ pero me convertí en "otro".

CN: Un diablo.

JC: Y entonces Stravinsky me pidió que fuera a verlo a su hotel, y lo hice, y tuvimos una breve conversación durante la cual le hice ver claro que había elegido a Schoenberg y no a él. Preguntó por qué y le dije que porque su música era cromática, porque usaba las doce notas. Y Stravinsky dijo con suavidad, casi suplicando: "Pero mi música también es cromática" (risa). Y luego añadió: "La razón por la que nunca me gustó el trabajo de Schoenberg es porque no es moderno". Y esto me impactó porque entonces recordé mis dos años de estudio con Schoenberg en los que Schoenberg me decía, hablando de cuatro notas que casi siempre eran las mismas cuatro notas, DO-RE-FA-MI-RE-DO: "Bach hizo esto con estas cuatro notas, y Beethoven hizo esto, y Brahms hizo esto, y Schoenberg hizo esto". En otras palabras, se consideraba parte integral de la tradición, mientras que Stravinski se sentía separado de ella, y en cierto sentido eso podría definirse con la palabra moderno, o podría separarse de la noción de mantener la tradición. Tú aceptarías eso, ¿no?

CN: No.

JC: La noción de separar. ¿No la aceptarías?

CN: No.

JC: ¿Pero no crees que tu devoción por el canon excede la devoción de la tradición por el canon?

CN: Pero claro..

JC: Quiero decir que tu música es realmente distinguida.

CN: ¿Quieres decir que es tradicional?

JC: No, distinta de la tradición.

CN: Oh, distinta de ella... Bueno, por otras razones. Como dices, el canon ha estado por ahí durante largo tiempo...

JC: Pero tu devoción hacia él es muy especial.

CN: Bueno, creo que el uso que hago del canon es diferente del que hace la mayoría.

JC: Eso creo.

—Pero ¿no dirías que Bach hacía un canon de esta forma, Fulano lo hacía de esta otra, y Nancarrow de este modo?

CN: Bueno, no, el caso es que...

—Entonces eres parte de la tradición.

CN: Por supuesto. La cuestión es que yo usé el canon para algo que no había existido hasta hace muy poco, esto del politempo, y esa es una de las razones por las que la pianola, hasta ahora... Excepto, ahora, claro, la electrónica...

JC: ¿No dirías...? Conoces la noción de Elliott Carter de usar distintos *tempi* a la vez. Pero en este caso, el uso de distintos *tempi* a la vez se da en un marco tradicional...

CN: No, en realidad en un común denominador. ¿Cómo lo llama? ¿Modulación del tiempo?

JC: Sí. En otras palabras, lo combina con otras ideas que provienen de lo tradicional. Mientras que, si se me permite decirlo, tu uso del canon es radicalmente diferente.

CN: Eso creo, sí.

JC: Es claramente distinto a lo que hemos sabido de los cánones antes.

—Creo que sería apropiado, ya que han mencionado el nombre de Carter y ya que Carter ha utilizado esta técnica para permitir a los ejecutantes tocar en relaciones temporales distintas, escuchar el Tercer Cuarteto de cuerdas de Conlon, porque ese es un intento de Conlon de retraerse de las relaciones irracionales de ritmo que no se pueden tocar, para hallar los límites de lo que los ejecutantes humanos pueden hacer. La grabación que tenemos del Cuarteto Arditti fue hecha en el estreno mundial, creo que en el '88.¹¹

CN: Sí, fue en el '88.

—¿Puedes decir algunas palabras sobre la obra? John ¿quieres decir algo?

JC: No creo que lo que dijiste... No te diriges hacia los límites de algo, ¿o sí? Creo que sólo... digamos que llegas a un límite, entonces se podría, se abriría la posibilidad de ir más allá del límite o no. La habilidad de los músicos para ejecutar tu música ha cambiado, de encontrarlo imposible a encontrarlo posible.

CN: Bueno, lo hallaban imposible hace años. Lo que encontraban imposible hace algunos años, para los músicos de hoy, es decir los ejecutantes, no es nada. Excepto, de nuevo...

JC: Pero si sigues trabajando con el Cuarteto Arditti, o situaciones similares, encontrarás, estoy seguro, que algunas cosas que creemos imposibles no son imposibles.

CN: Es cierto. Claro, ellos son únicos. No creo que haya en el mundo un cuarteto de cuerdas que se les acerque. Pero las limitaciones... Este Cuarteto es politempo, pero son *tempi* racionales. No imagino a ningunos ejecutantes humanos tocando con precisión estas relaciones irracionales. No hay forma de coordinarlo, no la hay. Este Cuarteto, al menos, tiene compases. Es decir, si los músicos son muy buenos, como los Arditti, pueden manejarlo.

—John sugería que más allá del Tercer Cuarteto quizá haya más, algo que se pueda hacer convencionalmente con...

Relación temporal	Voz Lenta	Voz Rápida
32:3	16 U.T.*	1.5 U.T.
31:3	15.5	1.5
31:4	15.5	2
30:4	15	2
30:5	15	2.5
29:5	14.5	2.5
29:6	14.5	3
28:6	14	3
28:7	14	3.5
27:7	13.5	3.5
27:8	13.5	4
26:8	13	4
26:9	13	4.5
25:9	12.5	4.5
25:10	12.5	5
24:10	12	5
24:11	12	5.5

* U.T. = Unidades de Tiempo

Nancarrow, *Estudio* núm. 21, fragmento de la tabla de la secuencia de relaciones temporales entre las dos voces.

CN: Con humanos.

—Sí. ¿Cuáles son las relaciones de tempo en esta pieza?

CN: ¿En el Cuarteto?

—Sí, en lo que vamos a escuchar.

CN: 3-4-5-6.

—¿En cada uno de los tres movimientos?

CN: Sí.

—¿Y es siempre el violín en tres, el segundo violín en cuatro...?

CN: No, no. Cada movimiento es un canon separado. O sea, es el mismo tempo durante todo el Cuarteto, esa relación, incluyendo el canon acelerado del final, la coda final, cuando un instrumento empieza, la otra voz a un porcentaje, y le responde el siguiente, la misma voz en otro tempo, hasta que al final se juntan todos en la conclusión.

JC: ¿Quieres decir que ni los Arditti podían tocar 60 contra 61?

CN: Pero no porque... sería simplemente muy... Sí, creo que anoche mencioné, no es 60 contra 61, es una velocidad contra otra velocidad. Y para tocarlo con precisión... digo, si el otro músico está tocando con el metrónomo puesto en 60, y que el otro toque, sin metrónomo, claro, a 61, el pulso o lo que sea. Creo que no es posible.

—Esta pieza dura once o doce minutos, y creo que es tiempo de que escuchemos. (Se escucha el Tercer Cuarteto de cuerdas de Conlon Nancarrow)

JC: Encuentro que mi placer al escuchar esta música no depende de que yo sepa que es un canon.

CN: Bueno, no depende de eso.

JC: No. Se llega a una situación abiertamente misteriosa, de modo que estoy escuchando, por decirlo así, donde pueda escuchar.

—¿En forma vertical más que horizontal?

JC: En todas las esquinas (risa).

—John me preguntó hoy si podrías decir algo sobre de tus hábitos de trabajo cuando estás componiendo. ¿Cómo lo haces?

JC: Cosas muy simples, Conlon, como si te gusta trabajar temprano en la mañana o tarde en la noche.

CN: Oh, pues, mis hábitos han cambiado a través de los años. En una época yo trabajaba todo el tiempo, leyendo o trabajando.

—¿Día y noche?

CN: Sí, casi. Muy tarde en la noche. Claro que ahora, con una familia...

JC: ¿Y también trabajas temprano en la mañana?

CN: No. ¿Antes? ¿Te refieres a antes? Ahora hay una especie de standard de vida (risa). No; antes, solía trabajar hasta muy tarde en la noche y me levantaba

temprano pero dormía casi toda la tarde y regresaba al trabajo en la noche. ¿Cuál es tu sistema?

JC: Yo también cambié.

CN: Perdóname... no hace mucho, me dijiste que casi todo tu trabajo de composición lo hacías en los aviones (risa).

JC: ¿Eso dije? Ahora más que nada duermo en los aviones (risa).

No, estoy bromeando. Cuando era más joven, mi energía estaba conmigo desde el momento de despertar, de modo que podía trabajar más o menos en la mañana y trabajar durante el resto del día. Pero nunca me gustó trabajar de noche.

CN: ¿No?

JC: No. David Tudor es lo opuesto. No podía trabajar en la mañana pero se quedaba hasta tarde en la noche y trabajaba durante el horario nocturno...

CN: Sí, claro. Cada quien tiene una especie de ritmo diario de energía y esas cosas. Y varía según distintas personas... si tienes más energía en la mañana, alguna en la tarde, alguna en la noche. De verdad cambia.

JC: Pero lo otro: ¿tú hiciste todos esos rollos? ¿De verdad hiciste el trabajo que, en mi caso, corresponde a copiar la música? Ahora tengo un copista. ¿Tenías alguien que hiciera las perforaciones?

CN: Claro que no.

JC: ¿Tú perforabas todo?

CN: Todo. Claro que algunos me han sugerido que yo debería enseñar a alguien a perforar, pero como yo tendría que estar ahí supervisando cada nota, ¿qué caso tiene?

JC: ¿Aún haces eso?

CN: Aún lo hago. Es la parte más dura del trabajo.

—Cuando perforas, ¿estás copiando de la partitura? ¿No haces alguna clase de ajuste?

CN: Oh, no. Cuando perforo, tengo lo que llamo un borrador de perforación, que es algo que nadie más puede leer... una especie de taquigrafía. Es decir, escribo la pieza en papel, en papel manuscrito.

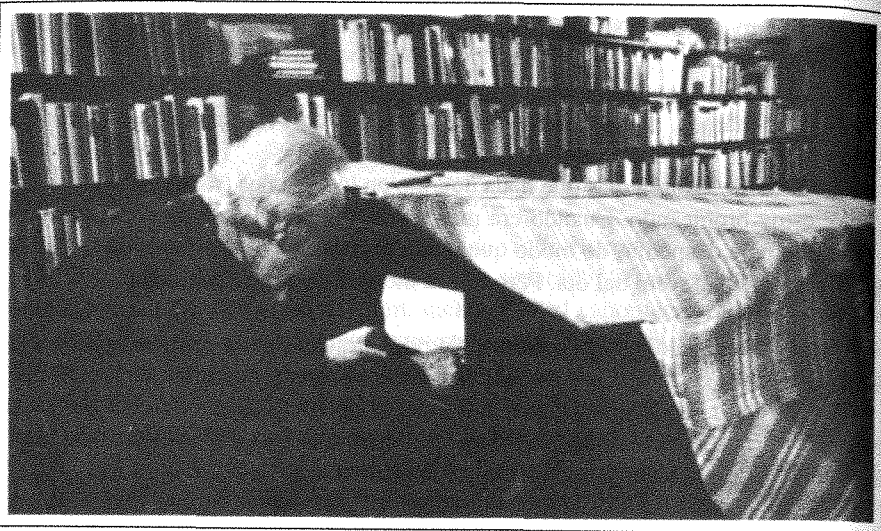
—Pero, ¿no es legible para nadie más?

CN: Bueno, más o menos. Es cuestión de descifrarlo. Utilizo eso para perforar y después lo utilizo para corregir algunos errores que pude haber cometido en la impresión y después de ello hago una partitura legible que la gente pueda leer. Así que es todo un proceso, bastante largo.

JC: Debe consumir muchísimo tiempo.

CN: Así es. Algunos de esos rollos son realmente largos y me lleva seis u ocho meses solamente perforarlos.

JC: ¡Caramba!



Nancarrow colocando el rollo de uno de sus *Estudios*. México, abril, 1977.

CN: Así es.

—¿Qué pasa si has cometido un error en el rollo? Si lo pones en la pianola y lo tocas y te das cuenta de que hay un grave error...

CN: No, mira... digamos que perforo una nota equivocada; entonces pongo cinta adhesiva sobre ella y perforo la nota correcta. A veces... creo que ocurrió una sola vez... he olvidado lo que ocurrió. Pero toda una sección estaba equivocada. Tuve que perforar de nuevo toda esa sección. Pero el problema fue pegarla de nuevo al rollo. Fue toda una operación, pero funcionó.

—Hemos sugerido aquí, Conlon, que tus composiciones tienen una idea principal, el canon. ¿Será posible, John, que tu música tenga también una idea principal? Porque te consideramos como una persona...

JC: ...que no tiene idea alguna? (risa). Creo que es cierto que cada persona tiene, por decirlo así, un trabajo que hacer en la vida, y el mío ha venido a ser el de hacer preguntas, más que tomar decisiones. Tuve una experiencia mientras estudiaba con Schoenberg. Era una clase de armonía en UCLA. Estudié con él en su casa, más tarde en USC y después en UCLA¹². Esta era una clase de armonía, pero Schoenberg nos estaba poniendo un problema de contrapunto, en la clase. Éramos unas treinta personas en la clase. Nos mandó a todos al pizarrón y nos dio el problema con el *cantus firmus* que ya he mencionado, al cual él fue siempre fiel —nunca nos dejó usar otro— y nos dio el problema y dijo: “Cuando lo hayan resuelto, déense la vuelta, levanten la mano y déjenme verlo”. Así lo hice. Él lo vio y me dijo: “Es co-



Cage preparando el piano.

recto. Ahora otra". Quería otra solución al mismo problema. Y así lo hice. Y mientras, otros hacían lo mismo. Llegó un momento, después de unas ocho soluciones al problema, que se me ocurrió que ya no había más soluciones. Así que cuando él dijo: "Otra más", me armé de valor y le dije: "Ya no hay más soluciones", y él dijo: "También eso es correcto" (risa). Entonces dijo algo que me hizo amar más —admirar es una palabra mejor, o adorar—, dijo: "¿Cuál es el principio que subyace a todas las soluciones?" Y yo no pude responder, permanecí en silencio. Yo no tenía nada que decir. Pero ahora podría decir —y creo que él estaría de acuerdo y diría lo mismo— "Eso es correcto" otra vez. Yo diría que la pregunta que haces subyace a todas las soluciones.

CN: Cuando te preguntó y tú dijiste que no sabías, ¿él te dio la respuesta?

JC: No, no. Él nunca hubiera hecho eso. Y yo no dije que no sabía, sólo me quedé callado. No tenía nada que decir. Él nunca hubiera respondido por mí. En otra clase dijo otra cosa maravillosa, que me decidió a dedicar mi vida a la música. Él dijo: "Mi propósito al enseñarles" —y estaba hablando con 40 o 50 personas en USC— "Mi propósito al enseñarles es hacer imposible que ustedes escriban música". (Nancarrow y otros se ríen). Y aún adorándolo, decidí probar que él estaba equivocado (risa).

CN: Estoy seguro que otros de los presentes lo hicieron. (risa)

JC: Sí. Fue la mejor enseñanza que pudo darnos.

—*Me pregunto si tenemos preguntas del público. Sí, la persona de allá atrás...*

Voz en el público: Tengo curiosidad porque anoche el Estudio No. 37 se tocó sólo en zapatos de madera.¹³ ¿Cómo se sintió al escuchar los cánones sólo en un contexto rítmico, sin alturas?

CN: Bueno, naturalmente fue más limitado porque es ritmo puro y nada más. Lo que define a un canon no es sólo el ritmo, sino también su estructura melódica, de modo que es otra versión del canon. Claro, alguien que escuche eso, sin conocer el canon... sin haberlo escuchado nunca... puede parecerle sin sentido, no lo sé...

Voz en el público: En algunas partes de la pieza me fue más fácil seguir el canon.

—*¿Por las relaciones espaciales de los zapatos, por eso se hizo más fácil?*

Voz en el público: Creo que sí.

CN: Bueno, es posible. Sí, quizá. De hecho, un canon sería, aún con las alturas... creo que porque tiene doce voces, cada una a un tempo diferente, sería mucho más accesible al oído si pudiera ser... En fin, Trimpin está planeando arreglarlo para diferentes sonidos en cada una de las distintas voces.

—*No sólo zapatos de madera, sino instrumentos de distintos tiembres.*

CN: Sí.

—*¿Hay más preguntas? ¿Sí?*

Voz en el público: Tengo dos preguntas. Una es para Conlon y es una continuación de la pregunta de Laurie¹⁴: ¿dónde está localizada para usted la frontera entre el ruido y la música? La segunda pregunta es para John, y es ésta: he notado que aunque usted utiliza operaciones aleatorias, siempre parece haber un punto en el que usted está tomando decisiones, diciendo: "Quiero que tenga tantos instrumentos", o "Quiero que tenga...". ¿Por qué no ha llegado a las últimas consecuencias con las operaciones aleatorias? Quizá estoy equivocado pero eso parece.

JC: ¿Tengo que contestar eso? (Nancarrow y otros se ríen).

—*¿Por qué no contestas?*

JC: No sé qué quiere decir con "las últimas consecuencias". Mire, estoy involucrado con lo que en Zen se llama falta de propósito propositiva. No estoy involucrado con la falta de propósito. (risas y aplausos)

—*Tu turno, Conlon.*

CN: No, no creo que haya una línea clara y precisa entre, como usted dice, el ruido y la música. El ruido puede ser convertido en música y viceversa. ¿Eso le responde? John, tú nos enseñaste a todos sobre el silencio, y pensé en venir aquí y mostrarte que eso lo puedo hacer muy bien. (risa)

JC: ¿O sea no decir nada? (risa)

NC: Sí. (risa). Pero luego pensé que eso sería un poco exagerado.

JC: Así es.

Hay otra pregunta aquí, al frente:

Reinhard Oehlschlägel: Tengo algunas preguntas sobre la primera sección de su conversación. No se mencionó el nombre de Henry Cowell, pero ustedes dos estuvieron en contacto con Cowell en los años '30, ¿no es así? John, ¿se suscribió usted a la Serie Nueva Música o no? Conlon: usted tenía una edición de esta Serie Nueva Música en los '30, así que usted debió conocer esta música un poco antes...

CN: Bueno, para mí... creo que John lo conoció. Yo no lo conocí pero su libro *Nuevos recursos musicales* fue una de las principales influencias que tuve en mi música. El libro.

Oehlschlägel: Pero, ¿cómo consiguió usted esta edición?

CN: ¿Del libro?

Oehlschlägel: No, de sus piezas. ¿Cómo se publicó su música...?

—*¿Cómo fue publicada tu música por Cowell?*

Oehlschlägel: ...en la serie de Cowell.

CN: Oh... de hecho creo que cuando se publicó, él ya estaba en la cárcel. Cuando me fui a España, dejé algunas partituras en las que había estado trabajando con Slonimsky y él se las dio, creo, a Cowell, o las envió a *Nueva Música*... no lo recuerdo. Ellos las publicaron. Las publicaron cuando yo estaba allá. Ni siquiera me enteré de ello. Tú contesta lo que te corresponde, John.

—*Sobre tu relación con Cowell.*

JC: Fue una influencia muy viva, el libro, y para mí, también sus clases en la Nueva Escuela.

—*¿Cuándo fueron esas clases, John?*

Oehlschlägel: En los '40.

JC: No, en los '30.¹⁵

—*Así que estabas en Nueva York en los '30. (risas del público.)*

JC: Sí. (risas de Nancarrow y el público.)

—*Es asombroso...*

JC: Pero aún no había hecho el piano preparado.¹⁶

—*¿Esto fue antes?*

JC: No...

—*El piano preparado fue en '38.¹⁷*

JC: ¿Qué?

—*El piano preparado fue en '38.*

JC: O '39, ó '40. (risa) En todo caso, fue después de mi trabajo con Henry Cowell. Una de las cosas en mi experiencia era oprimir el pedal para que Henry fuera atrás del piano a rasguear las cuerdas y esas cosas, en *The Banshee*..

CN: Oh, sí.

—*Pero hubo, para responder a su pregunta, una importante influencia que une a estos dos caballeros. Una pregunta en la fila del frente.*

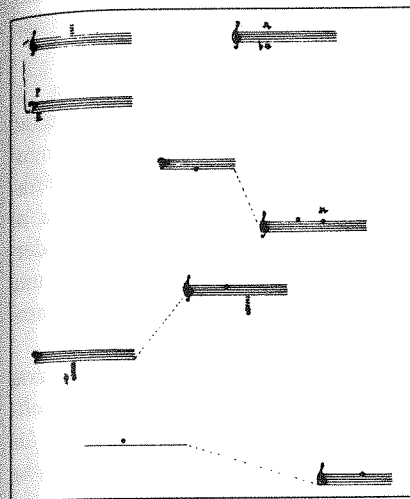
Voz en el público: John, si usted hubiera nacido sesenta años más tarde y fuera hoy un estudiante...

JC: ¿Seis años después?

Voz en el público: Sesenta años más tarde. ¿A quién vería como las cúspides, y con quién estudiaría?

JC: Creo que estudiaría con James Tenney. La razón por la que digo esto es que toda mi vida yo... Bueno, cuando dejé a Schoenberg lo dejé porque exigía un sentido de la armonía que yo no tenía. Y él podía ver eso en mi trabajo, que yo no tenía sentido alguno de la armonía. Yo simplemente no gustaba de esa clase de control que ejerce la armonía. Podía hacerlo, pero no podía hacerlo disfrutándolo. Podía hacerlo correctamente, pero sin ninguna imaginación. Pero en diciembre pasado, en Miami, en "New Music America", se tocó una pieza de James Tenney¹⁸. Él ha hablado y ha enseñado una nueva actitud hacia la armonía que, para él, viene de su estudio de la obra de Varése. Esa pieza comenzó sin que el público supiera que había comenzado. Creímos que los músicos estaban simplemente jugando, o afinando... que no se tomaban en serio lo que estaban haciendo. Y todo empezó con el acordeón, con ese gran acordeonista... ¿cómo se llama?

Voz en el público: Guy Klucevsek.



Cage, *Música para piano 64*, 1955.

JC: Sí. Y poco después me di cuenta de que estábamos escuchando la pieza. Que el público no escuchaba pero la obra había comenzado. Entonces noté que la música empezaba con una especie de unísono que luego se volvía microtonal y así seguía hasta que al final, mientras los intervalos se hacían cada vez mayores, se extendía hasta los límites de las posibilidades instrumentales, y eso estaba en relación con una teoría de la armonía distinta a cuantas yo conocía. Me sugirió que la armonía puede ser diferente para cada pieza. Que cada pieza, y esto lo estoy inventando ahora, y no lo he estudiado, pero creo que uno podría hacer una música en la que cada pieza tendría su propia armonía.

CN: Bueno, creo que si se describe la armonía, los sonidos que uno oye al mismo tiempo... eso no es en realidad lo que se llama armonía. Casi todo lo que es más de un sonido, suena al mismo tiempo.

JC: Cierto, pero yo no tengo sensibilidad alguna para eso.

CN: Bueno, yo tampoco. Lo que estoy diciendo es que no es...

JC: Pero creo que Tenney sí tiene esa sensibilidad.

CN: Bueno, él tiene sensibilidad para la... bueno, tú la llamas armonía, yo no.

JC: Bueno, él la llama armonía.

CN: ¿De veras?

JC: Así es.

CN: (riéndose) Yo no sabía eso.

JC: No, él la llama armonía. Insiste mucho en ello.

—*En todo caso, ¿estudiarías con Tenney en esta situación que acaba de ser propuesta?*

CN: Posiblemente. No lo he pensado. Admiro mucho a Tenney.

JC: No me importaría estudiar contigo (risa).

CN: Yo no doy clases (risa).

JC: Tampoco yo (risa).

—*Hay una pregunta aquí.*

Voz en el público: Estaba pensando en su reacción de ayer hacia Anthony Davis¹⁹ y pensé que sus primeras obras —Primera construcción y Paisaje imaginario— son música agresiva. Y me preguntaba si la separación que usted sintió ante

Anthony Davis se debe quizá a que le recuerda a un John Cage joven (risa, silencio, risa).

JC: Quisiera decir, y creo que ya lo he dicho —no ahora sino en anteriores encuentros²⁰— que esta semana ha estado caracterizada, para mí, por una dificultad con Anthony Davis al principio, y al final ninguna dificultad. Así que... por ninguna dificultad quiero decir que incluso puedo escuchar las ideas que él expresa y tratar de entenderlas. Mientras que cuando las expresó al principio de esta semana, ni siquiera quería oírlas porque no disfruto esa clase de preocupación por el poder. Quiero una situación —intentaré evitar la palabra “anarquía”²¹—, pero quiero una situación en la que cada persona esté en su propio centro, y no sólo la gente, también las cosas. Esta es una idea budista.

—Hay una cierta contradicción, John, en querer ser un modernista y un artista reconocido que es un individuo y un individualista, en el contexto de las ideas políticas de ambos, Conlon, que tendía hacia las ideas socialistas-comunistas, y las tuyas, John, que tendían hacia lo futurista-anarquista, en las que cada quien tiene lo que necesita. Y la situación actual del mundo es que en las sociedades capitalistas la brecha entre los que tienen lo que necesitan y los que no, se está expandiendo, y en las sociedades socialistas hay una debacle económica ocasionada por el aislamiento que les es impuesto por las sociedades capitalistas y que ahora es ampliamente difundido por la prensa de los Estados Unidos. Y eso, cara a cara con la situación que tenemos aquí. En Japón, donde el capitalismo está funcionando eficientemente, hay una especie de conformismo provocado por la situación geográfica y por la historia de la cultura. Me pregunto cómo tratan ustedes la idea de ser individuos, muy diferentes a las masas, por cuanto ustedes crean algo nuevo frente a la idea de querer que todos tengan al menos el mínimo de lo que necesitan. Por ejemplo, Conlon, cuando estuviste políticamente activo, ¿fuiste atacado debido a tu música por personas que estaban políticamente aliadas a ti?

CN: No.

—¿Para nada?

CN: No. ¿Por qué habrían de atacarme? No entiendo.

—Podrían haber dicho que eras elitista.

CN: ¿Elitista? Bueno, no era muy elitista. No estaba ganando ningún dinero con ello. (risa)

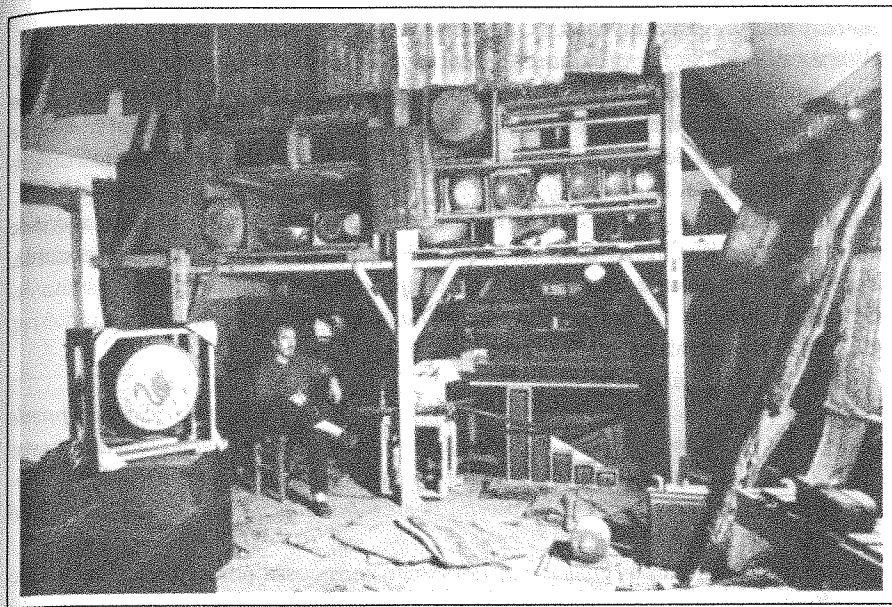
—Entonces, ¿cuál era tu incentivo? Así es como Gorbachev va a resolver sus problemas, con incentivos.

CN: (risa) Eso es mucho más complicado.

JC: Sí.

—¿Alguna opinión al respecto, John?

JC: No he tenido ninguna.



Nancarrow con su orquesta de percusiones operada neumáticamente. México, principios de los cincuenta.

—¿No?

JC: ¿Qué?

—Opiniones.

CN: (risa) Está descansando.

JC: ¿Cuál es la pregunta?

—Si eres un individualista, ¿cómo puedes proponer que todos sean más o menos iguales en la forma en que la sociedad los trata?

CN: Bueno, él quiere que cada quien sea un individuo igual.

JC: Quisiera que cada persona tuviera lo que necesita. Y creo que si usáramos la inteligencia en vez de la política, si viéramos la situación del mundo en que vivimos como un problema que requiere solución, y si nos propusiéramos resolverlo, podríamos, con nuestra tecnología, y Bucky Fuller lo veía de este modo. Podríamos hacer que la vida fuera, como decía Bucky, un éxito para todos. Y podríamos vivir, por ejemplo, no en lugares nuestros, sino en lugares que usáramos. Eso es lo que hacemos cuando vamos de vacaciones. Así que podríamos hacer del mundo una vacación continua.

—Yo quisiera pasar la mitad de mis vacaciones en Telluride.

JC: ¿En Boomerang o en Coonskin?²² (risa)

—Hay una pregunta por acá.

Voz en el público: Tengo una pregunta similar a la que Charles hacía. El otro día, John, usted hablaba de una orquesta sin director como de una sociedad sin líder... menos gobierno. ¿Ha significado eso algún dilema, por ejemplo, en que usted acepte becas del N.E.A.²³? ¿Compromisos en su existencia, contacto con gobiernos para el arte, pago de impuestos?

JC: No, estamos viviendo en una transición, si es que llegamos al lugar a donde transitamos. Así que vivimos en un estado de inconsistencia. Es apenas razonable. Ahora no podemos tener una sola idea. Tenemos que ser inconsistentes.

Voz en el público: Y esa inconsistencia, ¿ha afectado su creatividad?

JC: Sí. Diría que ahora es un principio.

—Hay una pregunta hasta allá atrás.

Voz en el público: Esta es una pregunta para John Cage, pero Conlon puede responderla si quiere. Usted ha sido pionero y promotor de muchas ideas nuevas sobre la composición musical. ¿Hay algunas ideas en particular que le hayan decepcionado, que no hayan sido exploradas en totalidad, algún terreno que usted crea que aún no haya explorado?

JC: Creo que ahora hay más cosas por hacer, más cosas por explorar de las que nunca hubo, y eso es... ni siquiera sé qué es lo desconocido.

—Pero sabes que está ahí.

JC: Eso es. No soy un estudioso, por ejemplo, de todas las posibilidades en computación que se van a discutir aquí más tarde.²⁴ No sabría por dónde empezar, pero estoy seguro que ese campo es enorme, fascinante, etcétera.

—¿Alguna idea, Conlon, de cosas que quisieras haber explorado?

CN: No. Lo que mencioné el otro día²⁵, que creo que es muy importante para el futuro, la Comunidad Global, pero no como la pensó McLuhan. Hoy la Comunidad Global es que media docena de personas dirigen al mundo entero.

JC: Pero eso no sería... En fin... ¿cómo saberlo?

CN: No lo sabemos, pero lo vemos venir.

JC: Yo iba a decir que no sabemos si sería bueno o malo.

CN: Ah, parece pensar que si hay por ahí una dictadura con la que estás de acuerdo, entonces es buena, ¿no?

JC: No. Yo querría que fuera una dictadura inteligente.

CN: Sería muy desorganizada, no hay duda de ello.

JC: Me gustaría, por ejemplo, que el medio ambiente fuera manejado de tal manera que no se le destruyera, como lo estamos haciendo ahora.

CN: Sí, claro, por supuesto.

—Y eso lo están haciendo sociedades tanto comunistas como capitalistas.

CN: Lo está haciendo todo el mundo.

—¿Estas diciendo, John, que el nacionalismo es peor que cinco corporaciones?

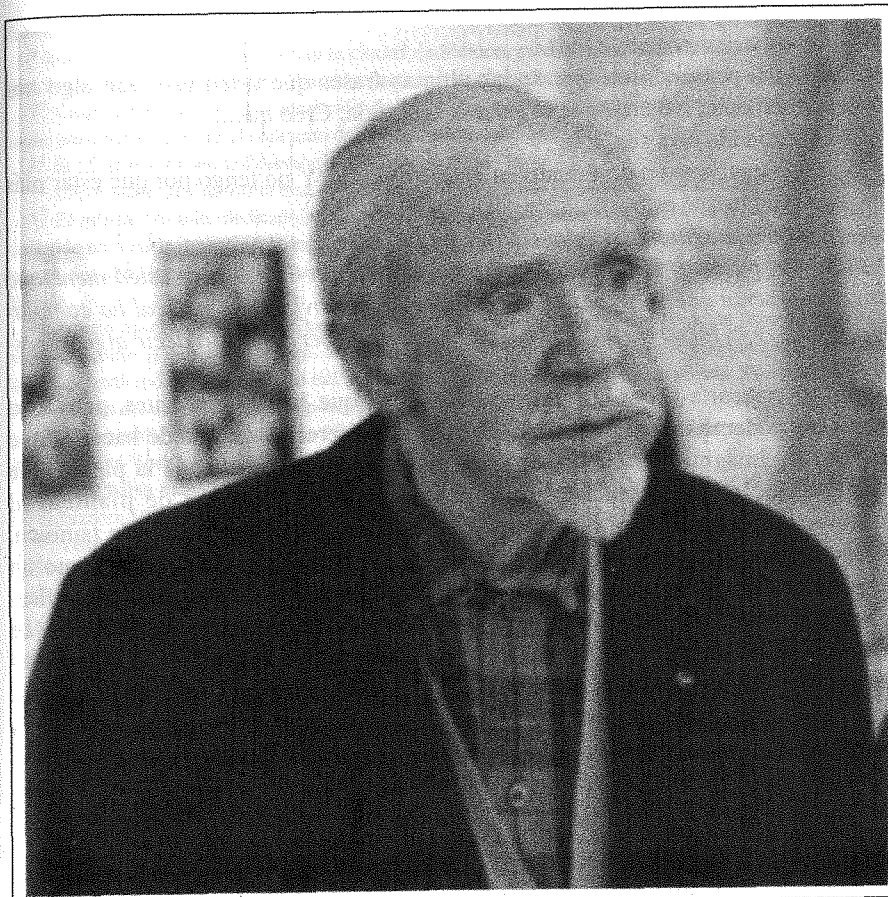
JC: Creo que hay mucha competencia innecesaria en casi todos los departamentos en los que debería haber solución de problemas en vez de competencia.

—Y tú no quieres ni las cinco corporaciones ni las mil quinientas naciones.

JC: Eso es.

—Hay una pregunta por allá atrás.

Voz en el público: Quisiera dar marcha atrás y comentar, primero, que ustedes dos hablan como si tuvieran un interés común; John con la idea de las operaciones aleatorias y Conlon con la idea del politempo. Que el centro de la actividad está principalmente en el individuo.



Conlon Nancarrow. México, febrero, 1994. Foto de Cecilia Rodarte.

—¿Se refiere al oyente o al ejecutante?

Voz en el público: Al ejecutante. Que hay un enorme énfasis en la pluralidad al interior de una pieza. En otras palabras, que cada ejecutante genera una gran cantidad de energía hacia la pieza, en vez de que el énfasis sea el elemento central unificador. Me pregunto si lo que estoy diciendo es cierto y si es esto lo que los atrae el uno al otro. ¿Queda claro?

CN: Más o menos.

—Conlon, ¿tiene una respuesta?

CN: La verdad, no.

—...¿respecto a las similitudes entre la música de ambos?

CN: No, John lo está rumiando.

JC: Y no estoy avanzando mucho.

—Vamos a una pregunta más.

JC: Estaba pensando en una de las últimas frases que usted usó, que algo nos atrae mutuamente. No creo que exista esa atracción. Creo que...

CN: Rumiando otra vez...

JC: Creo que vivo en un mundo en el que tú estás. Y no tengo por qué estar más cerca de ti de lo que estoy.

—Hay otra pregunta aquí.

Voz en el público: Esta es una pregunta para John Cage. Ayer usted mencionó tangencialmente que su punto de vista sobre la improvisación musical ha cambiado,²⁶ que hoy es menos crítico, creo, de lo que solía ser. ¿Podría decir algo al respecto?

JC: Yo criticaría ahora la improvisación igual que la criticaba antes, pero creo que ahora podemos imaginar una improvisación diferente, distinta de hacer lo que uno quiere. Imaginar una improvisación más como Anthony Davis la piensa o la hace, es decir, que piensa en la improvisación en términos de plantear al improvisador un problema a resolver, y así es como me parece aceptable también. Si uno puede darle libertad a la gente en una situación que puedan ver como un problema, entonces las soluciones pueden ser vigorizantes. Pero si la improvisación no se ve como un problema, entonces lo que uno no obtiene es la repetición de manierismos, o uno no obtiene más de lo que ya sabe que le gusta. Y lo que queremos es ampliar nuestro disfrute de la vida, o ampliar nuestro disfrute de la música, de las relaciones entre los sonidos. ¿Acaso no queremos vivir en una situación más mozartiana? ¿Tan mozartiana como se pueda? Y más rica. Y variada.

Notas

¹ La primera pieza para piano preparado, *Bacanal*, fue escrita para una coreografía de Sevilla Fort en Seattle; data de 1940 y fue estrenada en Seattle el 4 de abril de ese año.

² Editor de la revista *Música moderna*, 1924-1926.

³ En 1939 Cage se mudó de Seattle a San Francisco.

⁴ En 1941 Cage se mudó de San Francisco a Chicago. De ahí fue a Nueva York al inicio de 1942, a invitación de Max Ernst.

⁵ El concierto se llevó a cabo el 7 de febrero de 1943.

⁶ También llamado cuitlacoche.

⁷ James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: *un alfabeto*: en: Cage, X. *Escritos '79-'82*, Middletown, Connecticut (Wesleyan University Press), 1983, p. 66-67.

⁸ *Enfantillages pittoresques (Berceuse)*, en *Escritos*, editado por Ornella Volta, París (Edition Champ Libre), 1977.

⁹ Julio Estrada, nacido en 1943 en la ciudad de México, estudió con Oliver Messiaen, Nadia Boulanger, Jean-Etienne Marie e Iannis Xenakis. Participó en el encuentro *De compositor a compositor*, 1989.

¹⁰ Cage se refiere aquí a la ejecución de John Lifton como solista de su propia pieza *Canción de amor para perico solo* en el concierto del 19 de agosto de 1988.

¹¹ El 15 de octubre en la Filarmonía de Colonia.

¹² Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), y Universidad del Sur de California (USC).

¹³ El artista Trimpin, dedicado a las instalaciones sonoras, originario de Istein (cerca de Lörrach) y radicado en Seattle, transfirió la estructura rítmica del *Estudio* de Nancarrow a unos zuecos holandeses percutidos con baquetas controladas por computadora y los sonidos fueron proyectados en la sala en Teilluride.

¹⁴ Laurie Spiegel, nacida en Chicago en 1945, estudió sociología, composición (con Jacob Druckman) así como la guitarra y el laúd. Más tarde se dedicó a la composición por computadora y sintetizadores, y participó en el desarrollo del programa Midi y de diversos sintetizadores. Fue invitada como observadora del encuentro *De compositor a compositor* en 1989.

¹⁵ Cage estudió con Cowell en la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales durante su primera estancia en Nueva York en 1933.

¹⁶ Cage había dicho al principio (entre otras cosas): "Hay personas que creen que el piano preparado no se hizo en 1939".

¹⁷ Véase nota (1).

¹⁸ *Banda crítica*, estrenada el 6 de diciembre de 1988 por el Ensamble Relache en Miami.

¹⁹ Anthony Davis, compositor, improvisador y pianista, nacido en 1951 en Paterson, Nueva Jersey. Estudió en la Universidad de Yale en New Haven, Connecticut, hasta 1975, y trabajó con George Lewis, Leo Smith, Leroy Jenkins, James Newton y Abdul Wadad entre otros. Es compositor de las óperas *X*, *vida y tiempo de Malcolm X* (1985) y *Bajo la doble luna* (1989).

²⁰ Cage había descrito el conflicto con Anthony Davis, en la mesa redonda del día anterior, en estos términos: "Hemos tenido en esta semana varios encuentros, ¿les llaman privados? No, públicos, y en el curso de la semana he disfrutado y he hallado acceso de mi parte al trabajo de todos, excepto el de Anthony Davis. Tocó una parte, o quizá se tocó toda, el aria de *Malcolm X*, pero no la entendí. Lo que Davis nos dijo sobre su obra fue una especie de insistencia sobre la violencia, el poder y la tradición; y su tradición, supongo, él quiso decirnos que no es nuestra tradición sino otra tradición. Y me sentí separado de él, y en el transcurso de los días él expresó su sentimiento de separación de nosotros. Y empleó, por ejemplo, la palabra "elitismo" y nos acusó de tener este sentimiento que era parte de la esencia de la

separación. Habló bellamente sobre la improvisación. Y digo bellamente porque he pasado una buena parte de mi vida con una espina clavada en contra de la improvisación. Pero recientemente, digamos en los últimos cuatro años, me he interesado mucho en la improvisación, así que escuché con cuidado lo que Davis tenía que decir, y dijo que tenía una idea muy clara de lo que podía ocurrir musicalmente, y que transmitía esa idea a los que iban a improvisar, y después los dejaba interpretar las diferencias frente a la imagen que él tenía en mente. Eso me gustó. Pero cuando tocó una de las arias de *Malcolm X*, la ópera que por desgracia no he visto, quisiera saber, no tuve ninguna impresión de improvisación. No pude sacar de esa grabación ninguna sensación de algo que yo pudiera usar.

Pero anoche que tocó en el programa, me gustó, y disfruté y escuché con toda la atención de oyente que él como intérprete estaba poniendo en su obra, de modo que me sentí identificado.

Fue porque estaba usando una serie de curiosos términos orientales y al mismo tiempo honrando lo que estaba haciendo del mismo modo que Tom Johnson honraba todo lo que tocaba en el piano. Otra de las cosas que me gustaron del trabajo de Tom Johnson y del suyo fue la ausencia de transición entre una cosa y otra. Cada cosa que usted hizo en el piano la hizo, o al menos así la escuché, completamente como sí misma, así que era como aquí y luego acá.

Y no había una continuidad artificial. No había transición para endulzar la situación. Así que estaba permanentemente en una situación real que cambiaba. Creo que esto no es una característica de Beethoven sino una característica de Satie. En la música de Satie, que es refrescante; creo que es el primer momento refrescante en la música europea desde el dominio que sobre ella tenía Beethoven. Satie solía decir que la única razón por la que Beethoven era considerado tan importante era porque tenía un buen promotor.

Yo hice enojar a Paul Goodman en el Colegio Blackmountain hace unos años cuando di unas conferencias confrontando a Satie con Beethoven, y hallando en mis ideas que Satie tenía razón y Beethoven estaba equivocado. En fin, lo que ha sucedido en este cambio de Beethoven a Satie es apartarse de que todo sea lo mismo como lo era para el príncipe africano para llegar al punto en que hay tantas puertas abiertas. Entonces comencé a pensar, después de disfrutar el trabajo de Anthony Davis, comencé a pensar cómo fue que me pudo hacer sentir tan apartado de él, hablando del poder y la violencia. Y una de las cosas que no he disfrutado de la música americana reciente, desde los cincuenta o sesenta, una de las ideas que no me han gustado es la idea del poder negro. No tengo nada contra lo negro, pero lo tengo todo en contra del poder. ¿Qué escuché entonces? Conozco ese sentimiento de... no sé si sea correcto decir "ira". Utilizo la palabra "ira", pero también es rabia, y es una rabia justificada, pero está mezclada debido al honor que usted hace a los sonidos que toca, en otras palabras a su música. Está mezclada con lo que en la estética de la India se llama tranquilidad. De modo que ha encontrado el modo de estar rabioso pacíficamente, creo. O al menos puede usted tener una ira o una rabia que no lo destruya sino que le permita hacer una música muy bella".

²¹ Mirando a Conlon Nancarrow.

²² Referencia a alojamientos turísticos locales.

²³ National Endowment for the Arts (NEA). (Fondo Nacional para las Artes).

²⁴ Mesa redonda: *La computadora en la música: el presente y alternativas futuras*.

²⁵ En la mesa redonda *Sinopsis: De compositor a compositor*, 2 del 19 de agosto de 1989; Cage (dubitativamente) y después Nancarrow dieron sus opiniones.

Cage: "Siento muy bien la música de todos ustedes. Y ahora me siento muy bien también respecto a mi música. Y creo, como lo he tratado de sugerir, que hay ideas en el aire y que estamos respondiendo a esas ideas, que tienen que ver con el bienestar social o con la posibilidad de un futuro. Pero estamos viviendo en una situación tan crítica que quizá el futuro nunca llegue. Pero cada mañana, hasta que el futuro no vaya a venir, tenemos la posibilidad de creer que vendrá. Y en cierto sentido creo que los artistas nos están preparando. Las cosas que ustedes hacen de manera distinta, cada uno a su modo nos están

ayudando a vivir afirmativamente. No encuentro fácil poner nuevas ideas hoy en día, y no sólo aquí porque pienso en la situación de todo el mundo. Creo que es difícil verbalizar lo que sentimos porque nuestros sentimientos, nuestras ideas están demasiado concentrados en algo que no ha ocurrido. Podemos ver las posibilidades, pero también vemos los hilos que conducen a ello. Como saben, durante años he hablado de la importancia que tiene para mí, y creo que para todos nosotros, el trabajo de Buckminster Fuller y de Marshall McLuhan, y la idea de un mundo entero en vez de un mundo dividido. Creo que necesitamos —y aún ahora parece imposible— necesitamos a la brevedad posible crear un mundo en el que todos estemos en el mismo lugar en vez de un lugar en guerra consigo mismo. ¿Quieres decir algo? Me alegro".

Nancarrow: "Bueno, John mencionó a McLuhan y eso se refiere a algo que he estado pensando recientemente, y es el hecho de que hablaba de la Comunidad Global. Va a unir al mundo. Bueno, en cierta forma lo hizo, pero ahora, hace poco, estaba leyendo, no leí el libro pero leí un gran resumen del libro, que está surgiendo sin duda una Comunidad Global, pero está regida por cinco personas. Y hablamos del poder. Es todo un estudio documentado sobre los distintos controles económicos de las publicaciones y también de los periódicos, en todo el mundo. Esto fue en Time-Warner, una empresa pequeña que publica todo eso. Poco a poco han señalado nombres y ahora quieren el control. Van a controlar la manera en que el mundo piensa. Creo que eso no es muy optimista".

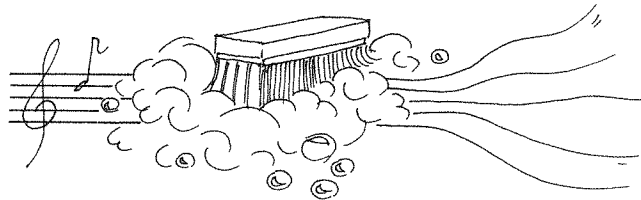
²⁶ Véase la nota 19.

Que nadie se imagine que al poseer una grabación posee la música. La práctica misma de la música es una manera de celebrar que no poseemos nada.

John Cage



DEL ARCHIVO EPISTOLAR DE CONLON NANCARROW*



CARTA DE JOHN CAGE A CONLON NANCARROW

Stony Point, Nueva York 10980
febrero 18, 1965

Querido Conlon Nancarrow,

Son tales mis circunstancias, que ando corriendo como gallina sin cabeza. Y así seguiré. Esto, como excusa por no haberte escrito en todos estos años en que hemos usado tu música para la danza de Merce.¹

Me dio gusto saber que Minna² y Mel estuvieron contigo en México. Fui a La India en octubre y conocí a Octavio Paz, embajador mexicano. Él (y La India) me provocaron el deseo de conocer México. Confío en verte por allá algún día. Por lo pronto, parece que hay mayor probabilidad de que seas tú quien venga. Espero que se concrete. De veras espero verte, si bien a lo mejor no “nos llevemos” musicalmente. Minna me dijo que no podías entender cómo —si David Tudor y yo hacemos lo que hacemos— nos podríamos interesar en tu obra. Quizá mi devoción por Satie, Henry Cowell, Lou Harrison, etcétera, podría ayudar a entenderlo. Si bien estudié con Schoenberg (aunque él era de Viena...) soy anti-teutónico, o mejor dicho, me refresca la música que no es teutónica, y lo que he podido escuchar de la tuya, no lo es.

* Cartas inéditas, seleccionadas y cedidas a *Pauta* por el compositor, y traducidas y anotadas por Carlos Sandoval.

En nuestras presentaciones David Tudor ha realizado un buen trabajo controlando las variaciones altura y volumen, en relación con tus piezas; no te alarmes: si lo escucharas te gustaría. Tudor tiene un oído extraordinario y es, a mi juicio, uno de los más grandes músicos de todos los tiempos. (Todo lo que yo hago es arrancar y parar la cinta en momentos precisos de la danza. También te percatarás, leyendo el programa que incluyo, que cambiamos el orden original de los *Estudios*. Esto fue hecho por necesidades coreográficas).

Minna me pidió mandarte las notas y críticas de Londres. Sospecho que ella mandó ya la crítica del *Times*, sobre las últimas presentaciones. En una de ellas se habla de tu música en particular.

Espero verte pronto.

Sinceramente tuyo,

John Cage

¹ Merce Cunningham usó la música de Nancarrow para su obra coreográfica *Crises*.

² Minna Lederman, editora de la revista neoyorquina *Modern Music*. Nancarrow era corresponsal de esta revista durante sus primeros años de estancia en México.



CARTA DE HENRY COWELL A CONLON NANCARROW

Hasta mediados de mayo: 545 Will st. N.Y. 25 N.Y.
feb. 2, 1965

Henry Cowell Dirección permanente: Shady, New York, 12479

Querido Sr. Nancarrow:

Me encantó haber recibido sus tres cintas. Las escucharé tan pronto mi grabadora sea reparada. Aún estoy convaleciente y no puedo salir por refacciones.

Lo de los ritmos suena bien. Me recuerda a mi *Ritmición*, en donde podía ejecutar hasta 16 ritmos distintos ¡uno o todos a la vez! También contaba con una tecla (la 17) para sincopar. ¡Pero no era tan flexible como el suyo! Escribiré luego, cuando escuche sus piezas.

De todo corazón

Henry Cowell

*until mid may: 545 Will st. N.Y. 25, N.Y.
Feb. 2, 1965*

HENRY COWELL *permanent address: SHADY, NEW YORK 12479*

Dear Mr. Nancarrow:

I am delighted to have received your three reels. I shall play them as soon as I get my tape recorder going, I am still convalescing, and can't go out for supplies yet.

*The rhythms sound great - I am reminded of my *Rhythmicon*, on which I could play all rhythms up to 16 - any or all together, and a 17th synchronizing key. But it was not flexible, I'm sure!*

I'll write later when I have heard.

*Sincerely,
Henry Cowell*

FRAGMENTO DE UNA CARTA DE CONLON NANCARROW

A ROGER REYNOLDS

sep. 22 [1974]

Querido Roger:¹

Felicidades por tu libro. Es un trabajo en verdad sobresaliente y espero que sigas escribiendo. No muchos tienen algo de provecho que decir, y de ellos, pocos tienen la facilidad de decirlo bien. Tú eres de esos pocos afortunados con ambas habilidades.

Algo que no mencionas en el libro (desde luego que no puedes mencionarlo todo, pero siento que se te fue, a pesar de tu amplia bibliografía, ya que es muy cercano a tu enfoque) fue algo que leí hace algunos años acerca de un experimento con audífonos. Se toca, por ejemplo un Mí de un lado y un Fa del otro. Lo curioso de este experimento es que, aunque se escuchaban ambos sonidos simultáneamente, no había sensación de disonancia. Tal como recuerdo, el experimento se hizo con sujetos entrenados y no entrenados. No tengo ni la más remota idea de dónde lo leí.

Cuando estabas aquí, discutimos sobre la cuestión de la velocidad y no pude, en ese momento, desarrollar mis ideas acerca del asunto. Si ejecutas 2000 notas en un lapso de dos segundos, éstas obviamente no son simultáneas, pero si aíslas 10 notas consecutivas de ese mismo grupo, se escucharán simultáneas simplemente porque el oído no puede hacer una distinción tan refinada. Este tipo de problemas son los que me gustaría abordar en el medio electrónico. Tengo la idea de que el resultado de las 2000 notas en dos segundos no daría sensación alguna de velocidad, sino que provocaría un sonido extraño de dos segundos.

[...]

Te envié la partitura del # 14 y la del # 15, que busqué cuando estabas en México. Con ambas partituras te mando muestras de compases con los 3:4 y 4:5 básicos. Como podrás observar, aún en proporciones tan simples como éstas, los problemas de ejecución son considerables, especialmente para representar mi idea de líneas independientes, tal como están anotadas en mi partitura original.

[...]

Si ves el manuscrito, puse una X en la página 14; ahí digo algo que es confuso, aunque después parece que lo aclaro. Yo no establezco los patrones de tiempo antes que las alturas, establezco sólo las relaciones temporales. El rollo marcado con una línea no tiene ritmo alguno, sino sólo una serie de valores de semicorcheas, o lo que sea. Cuando empiezo a escribir la pieza, el ritmo y la melodía (junto con su connotación armónica) se escriben de modo simultáneo, principalmente porque uso los elementos armónicos y melódicos con un sentido rítmico. El modo en que está dicho en el texto da la impresión de que escribo primero los ritmos y después les agrego alguna melodía.

En la página 24 dije que, si se cambian las alturas, no hay límite para la velocidad de los eventos. Claro que hay límite, por las razones que ya mencioné.

Pareces muy interesado en la velocidad del final del # 25. No te mencioné que éste, como la gran mayoría de mis *Estudios*, se ejecuta a la mitad de sus posibilidades de tempo en el piano mecánico, de tal modo que podría ejecutarlo cerca de un 20% más rápido que lo normal.

Después de escribir lo de arriba ejecuté el # 25 a máxima velocidad. [...] Me sorprende no haberlo ejecutado así antes. Es mucho mejor. Pero no voy a perforarlo de nuevo a doble velocidad.

[...]

Lo mejor para ambos,

Conlon.



¹ Reynolds estableció una larga correspondencia con Nancarrow con el propósito de corregir y aumentar dos entrevistas: una en la ciudad de México y otra en San Francisco. En mi opinión, el trabajo derivó en la mejor y más completa entrevista hecha al compositor.

CARTA DE GYORGY LIGETI A CONLON NANCARROW

Hamburgo, agosto 20, 1982

Estimado Sr. Nancarrow,

Muchas gracias por su carta, recibirla fue para mí un gran placer. Desde que conozco su música (i.e. desde el verano de 1980, cuando escuché mis dos primeros discos con sus estudios) la aprecio más que ninguna otra —de un compositor vivo—. Desde entonces, he conseguido un tercer disco y las partituras publicadas por el Sr. Garland. No tengo idea de quién le envió esos discos; sin embargo, qué bueno que alguien se los haya enviado. Infiero por su carta que uno de los discos contiene mis dos cuartetos. Por ahora sólo el segundo cuarteto ha sido publicado, y hace algunos días pedí a mi editor, Schott, mandarle un ejemplar.

[...]

Me alegra mucho que podamos vernos en Graz. ¿Estará usted ahí desde el 31 de octubre? Ese día mi vieja obra para orquesta, *Atmospheres*, será ejecutada, y desde luego me gustaría mucho que usted la escuchara. Tendré el honor de presentar su música en el festival de la ISCM, y espero ansioso este evento, que contará con su presencia. He oído que después de Graz tiene diversas invitaciones por Europa. No sé cuáles de estas invitaciones haya usted aceptado, y le rogaría considerar una de ellas: la del señor Crepaz, de Hall, en Tirol, Austria. Él es una personalidad en la vida musical contemporánea. Lo conozco desde el año pasado, cuando organizó un concierto con mi música de cámara, donde tuve, como en ningún otro lugar, un público muy interesado y un ambiente en verdad estimulante. El público suele venir de Suiza, el sur de Alemania, el norte de Italia y Austria. Su entusiasmo en la organización de estos conciertos es desde luego mucho mayor que su presupuesto (sin apoyo oficial). Ojalá usted considere esta invitación, ya que también hablaré de su música en este festival. [...] Si bien Austria no es la ciudad de México, Tirol no es más frío que Graz (sé que no le agrada el clima frío de las montañas) [...]. No quiero hacer de esta carta un folleto de promoción turística; es sólo mi egoísmo, que se manifiesta a través de mi deseo de viajar con usted a Hall.

Le pedí a Schott enviarle una cinta con mis piezas para dos pianos. Encuentro en verdad especial, sorprendente para mí, que la primera de esas piezas, "Monument", es muy cercana a su *Estudio # 20*. Sorprendente, porque yo no conocía en absoluto su obra, y usted no pudo conocer mi pieza, que con seguridad es muy posterior a su *Estudio*. Su combinación polimétrica por capas es mucho más compleja, pero la

idea básica de ambas piezas es tan sorprendentemente cercana... Es tan hermoso ver cómo las ideas, desarrollándose en campos tan lejanos, pueden derivar en resultados tan parecidos. Desde luego, lo que amo en su música no es este aspecto, sino la gran originalidad de su arte; la perfecta cohesión entre construcción y belleza.

Sinceramente suyo,

Gyorgy Ligeti



CARTA DE GYORGY LIGETI A CONLON NANCARROW

Hamburgo, 18.4.87

Querido Conlon,

El Sr. Jansen me entregó tu amable carta y las fotografías. De todo corazón: muchas gracias. Será un hermoso recuerdo.

Me dio tanto gusto que tú y Yoko vinieran a Louisville. Se lo que implica un viaje tan largo desde México sólo para reunirnos. Estoy de lo más agradecido.

¿Como estás de salud? Espero que sea buena y estés componiendo. Yo no estoy bien. He escuchado ya varias veces tus maravillosos *Estudios* recientes [...]. También he disfrutado tu disco No. 4. [...] Qué bueno que recibiste mis discos de Wergo.

Siento mucho haber fracasado en el asunto del Grawemeyer. Aunque luché duro por ti, el resto del jurado tenía otras preferencias. De todos los compositores vivos, si alguien merece este premio, eres tú. Conoces bien mi afición ilimitada por tu

música. Y también me refiero al aspecto económico: necesitas este premio más que nadie. Sin embargo, no resultó.

En el concurso había dos jurados: en el primero, dos norteamericanos y yo. Por razones de salud no pude ir a Louisville, sede del jurado, así que la universidad tuvo que enviarme el material. Mandé mi propuesta y discutí con el resto del jurado por teléfono. Sus gustos y sus juicios fueron distintos, así que, aun haciendo uso de mi autoridad, no pude disuadirlos. El segundo jurado estaba compuesto por personalidades distintas, de tal modo que fueron dos instancias independientes; también tenían gustos distintos a los míos. El ganador fue Harrison Birtwistle, ciertamente un buen compositor. Estaba seguro que tú serías el ganador y me entristece no poder compartir con la gente el entusiasmo por tu música.

Entiendo que has sufrido una gran decepción. (Hace algunos años, la Fundación McArthur solicitó mi opinión sobre tu música. Simplemente les escribí: "Nancarrow es el más grande compositor vivo y, junto con Ives, el más grande compositor norteamericano de todos los tiempos". Parece que entendieron. No digo que ésta es la razón por la que te dieron el Premio McArthur —ya que mucha gente opinó positivamente sobre tu música— pero sí creo que en algo contribuyó). En el caso del Grawemeyer, la decisión de ambos jurados no consideró la totalidad de la obra, sino sólo una pieza importante de ella.

El Sr. Jansen me dijo que estarás en Holanda el próximo verano. Cuánto me gustaría asistir a tus conciertos y verles. Sería un viaje mucho más corto que el que realizaron de México a Louisville, sólo para vernos. Desgraciadamente mi salud no me permite viajar (tengo fuertes mareos por hipertensión) y en junio tengo una operación impostergable en la próstata.

Sé que tu próxima actividad será en Colonia, en el concierto del año que entra. El Sr. Becker me dijo que vendrías, y yo le dije que seguramente participaré, como lo he venido haciendo desde hace años. Espero que mi salud mejore. Con todo el amor para ti, Yoko y tu hijo.

Tuyo,

Gyorgy.

CONLON + TIEMPO = NANCARROW



CARLOS SANDOVAL

Samuel Conlon Nancarrow nace en Texarkana, Arkansas, el 27 de octubre de 1912. Radica en México desde 1940 y es ciudadano mexicano desde 1955.

Su obra despliega una gama de recursos formales y dotes creativas que, como ya lo han dicho Tenney y Ligeti, lo sitúa entre los compositores contemporáneos más destacados. En su música se pueden identificar propuestas novedosas, como la orientación rítmica (y no melódica) de la polifonía; la *disonancia temporal* basada en el uso simultáneo de *tempi* distintos; y, con esto, la concepción de una polifonía contrapuntística derivada de secuencias melódicas temporalmente independientes. Nancarrow inaugura así un campo no explorado; plantea y resuelve, desde hace cinco décadas, problemas que hoy empezamos a abordar los compositores, estimulados quizá por el uso de la computadora.

Educado en el seno de una familia protestante con cierta afición a la música (había una pianola en casa y el padre solía cantar), Nancarrow inicia estudios de piano a los cuatro años con una "horrible y vieja solterona" que pronto anularía su entusiasmo. Poco después se decide por la trompeta y se integra a la banda local. No tarda en descubrir el jazz e identificarse con algunos de sus grandes intérpretes. Muy temprano, a los diez años de edad, Nancarrow muestra su interés (que aún conserva) por la autoenseñanza en diversas áreas del conocimiento, además de una personalidad en verdad independiente que se desarrolla paralelamente junto a la de su único hermano, Charles. Se sabe que en esta época también estudia violín.

Nancarrow empieza a componer a los quince años y a esta edad decide que su vocación es la música. El padre se opone ("...¿música? eso es para los pájaros") y lo inscribe en la escuela de ingeniería de la Universidad de Vanderbilt donde per-

manecería menos de un semestre. Esta breve experiencia con la academia se repetiría poco después, al ingresar de *mottu proprio*, ya sin la dirección paterna, al Conservatorio de Música de Cincinnati. Ahí, participa en la banda escolar y ocasionalmente toca con grupos blancos de jazz en clubes y cervecerías.

En esta época contrae matrimonio con la contrabajista Helen Rygbi, con quien se muda a la ciudad de Boston con el propósito de estudiar composición. Entre 1934 y 1935 estudia, en cursos particulares, con Sessions, Slonimsky y Piston, tres personalidades influyentes en la cultura musical estadounidense. Si bien las clases de Slonimsky y Piston tienen poca consecuencia en su formación, en las clases de Sessions, dedicadas al estudio del contrapunto estricto, Nancarrow adquiere la disciplina y la sistematización que luego influirán en sus complejos *Estudios para piano mecánico*. También estudia, por un período breve, dirección de orquesta con Arthur Fiddler, en el Malkin Conservatory. No obstante estos estudios, Nancarrow se considera una autodidacta en el estudio de la composición.

En Boston ingresa al Partido Comunista. Trabaja en el Works Projects Administration como director de orquesta, cargo que deja "por falta de personalidad para dirigir" y se dedica a componer música incidental para teatro, actividad que tampoco le reditúa experiencias positivas.

En 1937 viaja a Europa, como miembro de la Brigada militar Abraham Lincoln, que pelea en la Guerra Civil Española junto a las tropas leales republicanas. Su participación como soldado raso se prolonga dos años, en los que Nancarrow sufre en carne propia la realidad de una guerra fratricida.

Antes de su experiencia militar en España compone *Sarabande and scherzo for oboe, basson and piano* (1930); *Blues for piano* (1935); *Prelude for piano* (1935) y *Toccata for violin and piano* (1935).

Durante su estancia en España, y sin conocimiento de su autor, se publica por primera vez —gracias a la iniciativa de Slonimsky— *Toccata, Prelude and Blues*. Aaron Copland, cuyo estilo no distaba mucho del de estas obras, escribe una crítica favorable, colocando a Nancarrow en un lugar prominente dentro del grupo de compositores jóvenes de su país: "[...] esperamos su regreso, de lo contrario América perderá a un compositor talentoso." También durante su estancia en España, su esposa decide divorciarse.¹

Derrotada la República, en 1939, Nancarrow regresa a su pueblo por breve tiempo, para mudarse pronto a Nueva York, donde conocería personalidades protagónicas de la vida musical contemporánea norteamericana, con quienes —si le sobreviven— hasta hoy cultiva amistad. En esta ciudad, en 1940, es invitado a participar en los conciertos de la *Liga de compositores*. Esta sería su primera experiencia decepcionante con los ejecutantes: sólo dos ensayos, con inasistencia de los músicos (se tocaría su *Septeto*) y una interpretación desastrosa.



Conlon (derecha) con su hermano Charles en Arkansas, ca. 1917.

Las fatalidades continuaron: el gobierno estadounidense no tarda en cancelar los pasaportes de la mayoría de los brigadistas (la mitad de ellos muere en combate) incluido el de él mismo. En 1940 decide mudarse a México, ante las actitudes políticas censoras e intolerantes del gobierno de su país.

Los primeros años en la ciudad de México, ciudad que “en ese entonces era un paraíso”, se dedicó a dar clases de inglés, a trabajar como traductor y además como corresponsal de la revista neoyorquina *Modern Music*, donde solía escribir artículos. Ocasionalmente recibía ayuda económica de sus padres.

Su traslado a México representó el inicio pleno de su carrera como compositor. Al principio de los años cuarenta la actividad artística mexicana aún vivía un clima sin precedente, con la obra de los muralistas, arquitectos, compositores y escritores. El ambiente político también estaba en ebullición. Nancarrow entró en contacto con algunas de las grandes personalidades de la vida cultural mexicana. En 1942, a invitación expresa de Halffter, Nancarrow escribió su Trío para clarinete, fagot y piano, que se ejecutaría en un concierto local. La experiencia insatisfactoria con los ejecutantes se repitió y la pieza, por decisión de Nancarrow, nunca se tocó, aunque figuró en el programa.

Su decepción por el socialismo realista, la derrota de la República Española, los triunfos sucesivos de Hitler en los campos militar y político, el desconocimiento a su ciudadanía y la frustrante relación con los ejecutantes de sus obras, fueron, quizá, factores negativos que determinaron el aislamiento de Nancarrow. Hay también algunos factores positivos más importantes: la lectura del libro de Henry Cowell *New Musical Resources*,² en 1939-40 y, sobre todo, su profunda vocación de compositor. Para algunos, este aislamiento es considerado como la manifestación de un introvertido y un antisocial. En mi opinión, es la manifestación de un inconforme radical. En términos de su carrera composicional, esta inconformidad podría sintetizarse en una pregunta: “Ya que no puedo oír mi música con ejecutantes, ¿cómo escucharla sin ellos?” Si bien en la actualidad tal cuestión es fácil de responder, en la década de los cuarenta fue un atrevimiento: Nancarrow no sólo escuchó su música sin ejecutantes, sino que creó —basado en el piano mecánico— un sistema composicional que le permitía desarrollar una estética y una técnica propias, independientes y originales. Veo un equilibrio único entre su evidente formación académico-contrapuntística; su conocimiento y cercanía a las más novedosas teorías musicales de su época —Cowell—; su conocimiento y respeto por la música del África y de la India; y su propia manera de rescatar un instrumento perdido, como el piano mecánico. Entre 1941 y 1946 compone, sin perspectivas para su ejecución (poco antes de iniciar sus *Estudios*), alrededor de 5 obras de cámara: *Sonatina for piano* (1941); *Trio for clarinet, basson and piano* (1942); *Piece # 1 for small orchestra* (1943) y *String Quartet* (1945).

La lectura de la obra de Cowell, donde se sugiere la división de períodos de tiempo —o compases— en diferentes subdivisiones, y el uso del piano mecánico para poder ejecutar esas complejas relaciones rítmicas, le impulsó a considerar la posibilidad de usar un piano mecánico para ejecutar su música. No fue sino hasta 1947 cuando, gracias a la herencia de su padre, el compositor se decidió viajar a Nueva York para aprender la técnica de perforación de rollos y el manejo del piano mecánico. Aunque la industria del piano mecánico estaba en franca decadencia, Nancarrow logra establecer relación con gente del medio y encarga la construcción de una máquina perforadora personal. En este viaje fructífero asiste al concierto de las *Sonatas e Interludios* para piano preparado de Cage (que le causan profunda impresión) y se casa con Annete Margolis, asistente de Orozco y de Rivera, a quien conoce tiempo atrás.

En las décadas de 1940 y 50 adquiere en la ciudad de México varios pianos mecánicos; de los tres que conserva, en dos de ellos ejecuta sus composiciones. A finales de la década de 1940, Nancarrow, quien ya tenía algunos estudios terminados, inicia la creación de un sistema neumático que implicaba el uso simultáneo de dos pianos mecánicos, uno de ellos asignado a los instrumentos de percusión. Por problemas técnicos insalvables³ el sistema nunca funcionó. Tampoco fructificaron sus composiciones para piano mecánico preparado.⁴ Sin embargo, existe una grabación casera única, la del *Estudio # 30*, para piano preparado.

Estos intentos parecían los de un compositor insatisfecho con el único timbre de sus pianos. Tiempo después experimentaría con el timbre, modificando la dureza o el material de las cabezas de los martinetes. Los dos pianos actuales han sido alterados de manera distinta. Uno de ellos conserva el fieltro de las cabezas de martinete; sobre éstas fue colocada una tira de piel a la que se agregó una superficie metálica (figura A). Al otro piano le fueron cambiadas las cabezas de martinete originales, que fueron sustituidas por unas pequeñas cabezas de madera cubiertas de aluminio (B). El mismo compositor define su propósito: “Un piano común es, básicamente, un instrumento homofónico, y yo no escribo música homofónica. Los martinetes metálicos tienden a acentuar la diferencia entre las voces”.⁵

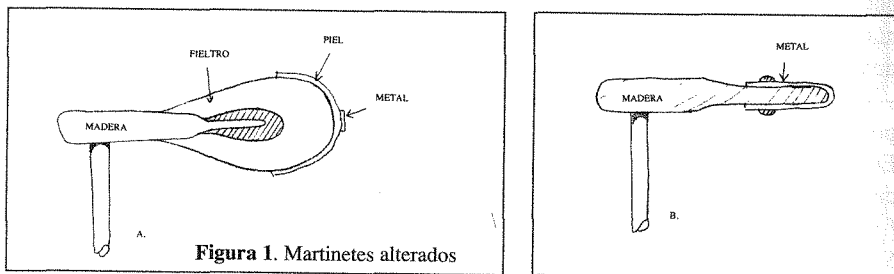


Figura 1. Martinetes alterados

A estos pianos se agregó un juego extra de apagadores para la sección aguda, lo que permite una mayor definición sonora en este rango, especialmente en secuencias muy rápidas. Su capacidad de respuesta —en particular la del segundo de estos pianos— es, curiosamente, parecida a la de un clavecín, instrumento que presenta características similares: timbre brillante, igual rango de resistencia al peso en todo el teclado y misma respuesta *sonido-silencio/tecla accionada-no accionada* a lo largo del teclado. Recordemos que estas características se observan asimismo en los actuales teclados electrónicos.

Cada piano *Marshal and Wendell* está equipado con un sistema neumático *Ampico* de reproducción de rollos, accionado eléctricamente. Este sistema es una versión desarrollada del sistema de pianola convencional, de pedales, que permite los siguientes recursos interpretativos, perforables en el rollo:

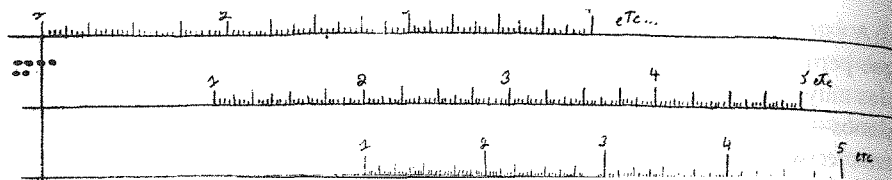
- siete grados de intensidad distintos (2, 4, 6, 2+4, 2+6, 4+6 y 2+4+6). Estos pueden manejarse de manera independiente por cada mitad del teclado;
- Crescendi* y *decrecendi* rápidos y lentos, independientes también por cada mitad del teclado;
- Pedal para sonidos *tenuti* y
- Pedal para sonidos *piano*.

El sistema permite asimismo un amplio rango de variaciones metronómicas en tiempo real (no perforable) y dos opciones de intensidad general (no perforables). El uso de *crescendi* y *decrecendi* permite variaciones graduales de intensidad, aunque su aplicación en un rollo requiere de cierto entrenamiento.

No es inútil aclarar que las gradaciones de dinámica pueden incrementarse por medio de la perforación de octavas y su combinación con el pedal para sonidos *piano*, por ejemplo; a su vez, sabemos que el timbre y la dinámica no son dos elementos aislados del resto; podemos percibir variaciones tímbricas relativas (pero efectivas) a través del manejo específico de la textura y la intensidad, o de otros elementos musicales.

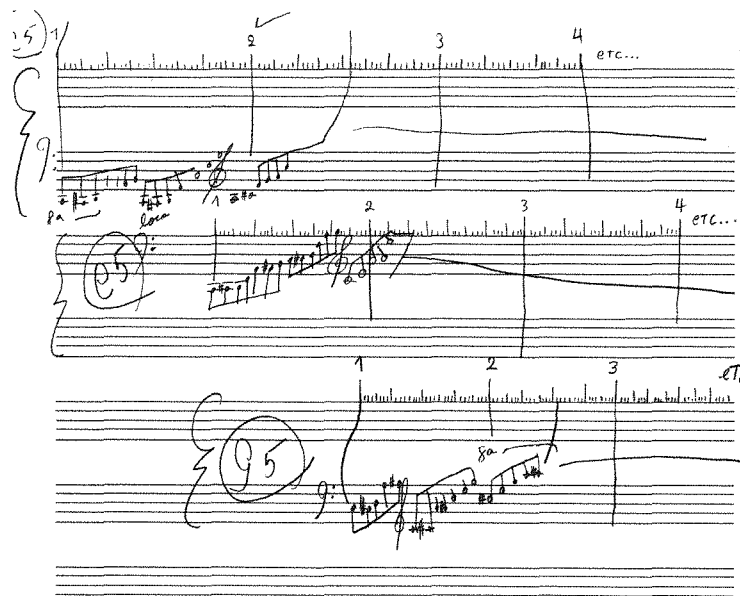
El procedimiento para la elaboración de una pieza inicia con la copia de las plantillas sobre el rollo en blanco del piano mecánico. Las plantillas son unas reglas de cartulina con una gradación particular, esto es, un *tempo* específico. Se guardan cientos de ellas en un archivero especial; aún no se conoce a fondo el modo en que Nancarrow las identifica y ordena.

Según las plantillas usadas, el compositor define las proporciones de tempo de la pieza. Antes de copiarlas al rollo, el compositor tendrá que definir la duración y velocidad aproximadas del rollo, el número de voces, el orden de su entrada y salida, y los ataques más rápidos, definidos por la distancia entre las líneas más pequeñas.



Ejemplo 1. Las tres plantillas ya copiadas sobre el rollo, con las proporciones de 4:5:6 del *Estudio # 49-c* y sus números de referencia. Dibujo abreviado, no facsimilar.

Luego, se copian las plantillas al papel pautado, y se define cuántos *compases*, de una de las plantillas, caben en cada página.⁶ El número de páginas del papel pautado se copia al rollo, sirviendo también como referencia en el momento de perforar.

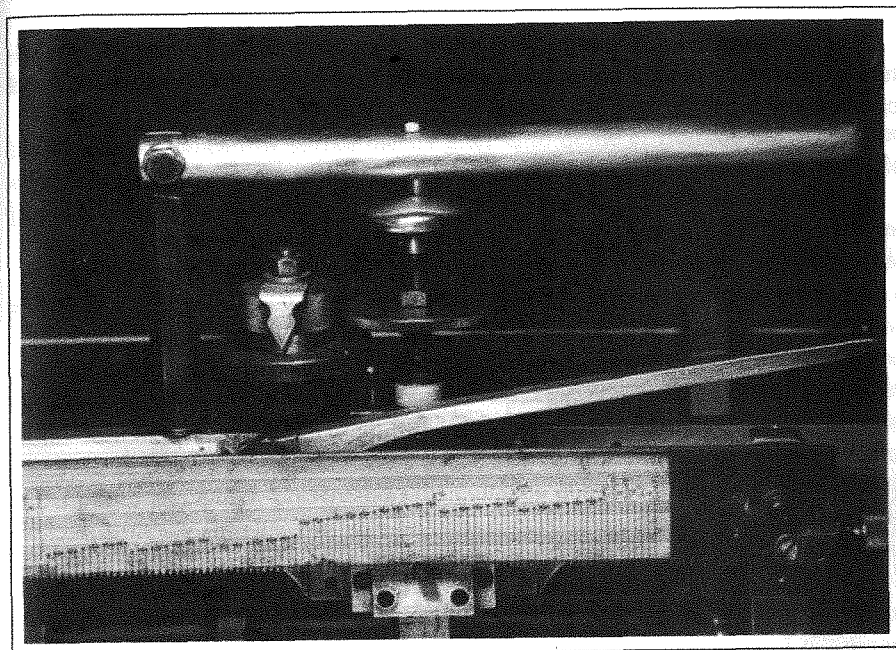


Ejemplo 2. Las plantillas copiadas al papel pautado. *Estudio # 49-c*. Dibujo adecuado al texto, no facsimilar.

Sobre el papel pautado con plantillas, el compositor compone la música (ver ejemplo anterior). El acto mismo de la creación musical se encuentra muy lejos de los límites descriptivos de este trabajo. Me interesa destacar lo siguiente: encerrada

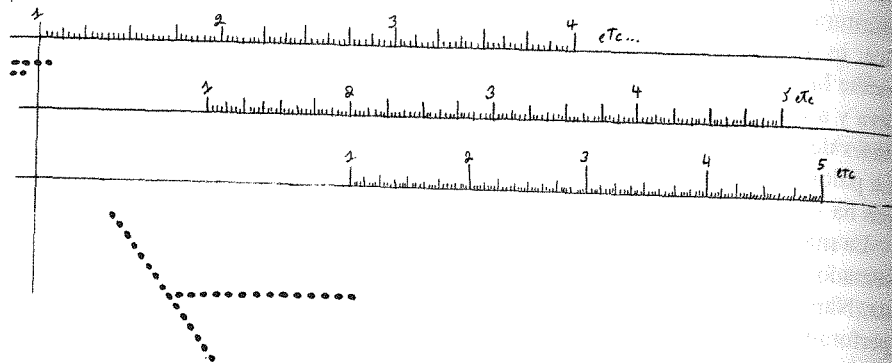
en un círculo, se encuentra la identificación de cada plantilla. Obsérvese que las tres forman un acorde de do mayor (*c5-e5-g5*); más adelante hablaré sobre ello. La escritura espontánea del compositor (mal imitada en mi ejemplo reducido) es críptica: es sólo una guía para perforar. El compositor no necesita detallar: tiene en mente la idea y sólo la anota con rapidez. El # 49c es un canon no estricto, a la octava y a tres voces. El compositor define los puntos de coincidencia entre los *compases* de cada voz en el momento en que determina el lugar de entrada de cada una. La palomilla sobre el segundo compás de la primera voz indica que el primer compás ha sido perforado.

La máquina perforadora cuenta con un riel dentado en cuya gradación está representado el rango total del piano mecánico. Una vez colocado el rollo en la máquina, Nancarrow hace coincidir cada una de las líneas de la plantilla con la guía de perforado, en la máquina. Lee la nota en la partitura, corre el carro a la posición y perfora. Si la nota es tenida, perforará cuantos orificios sean necesarios, a lo largo de la duración de la nota.



Detalle frontal de la máquina de perforado. La palanca diagonal corre sobre el riel de alturas. Con la perilla y su punta de flecha se escoge cuántos orificios se perforan en esa altura (la duración de la nota). La palanca horizontal, arriba, acciona la máquina. Foto del autor.

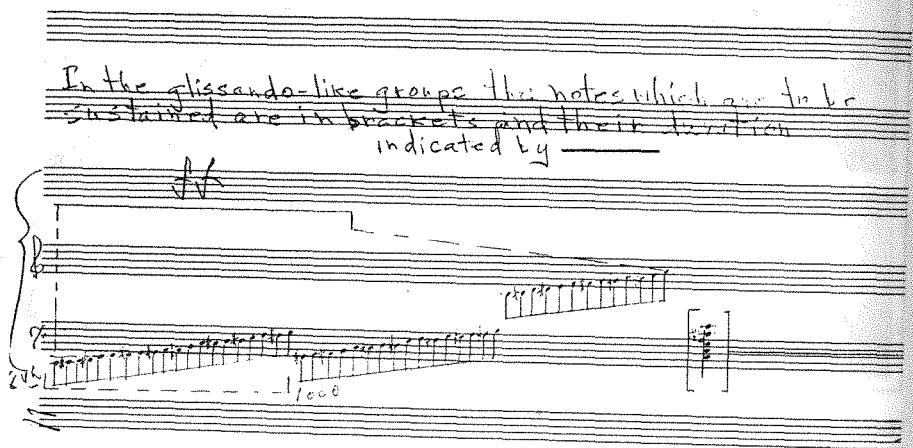
En el rollo perforado se aprecia la dirección de cada voz, la duración de las notas, la dinámica, el uso del pedal, etc. Con práctica puede leerse.



Ejemplo 3. Rollo perforado. Dibujo reducido, no facsimilar.

Nancarrow suele hacer partituras legibles de sus *Estudios*, sin embargo, la partitura de perforado resulta un material imprescindible para el estudio de la obra del compositor.

All *ps* staccato
 all other durations indicated by _____ 49C (canon 4/5/6)



Ejemplo 4. Facsimil de la partitura final del *Estudio # 49-c*. Pag. 1, MS.

La música de Nancarrow parece dar un gran salto desde el Barroco hasta nuestros días, ignorando el siglo XIX: desde la configuración del piano mecánico, pasando por el uso de la dinámica por *terrazas* y el perfil melódico de algunos estudios.

Aunque su música ha sido transcrita para la ejecución humana, como las recientes instrumentaciones hechas por Mikhashoff, una gran parte de la obra para piano mecánico sólo puede ser ejecutada en este instrumento, o en una computadora. La música compuesta para ejecutantes —en su mayoría obra temprana— muestra una técnica compositiva menos desarrollada, de una sencillez quizá displicente, donde son más notorias las influencias de Stravinsky y Bartók. Sin embargo, en obras recientes, como el Cuarteto # 3, para cuerdas y *Dos cánones para Ursula*, para piano, fueron compuestas con una técnica similar a la usada en los *Estudios para piano mecánico*, presentando dificultades considerables gracias al uso de *tempi* distintos y simultáneos. Esta original concepción del tiempo musical, que alcanza un grado de desarrollo sorprendente en sus *Estudios*, se habían planteado —si bien de manera primitiva— en sus primeras composiciones.

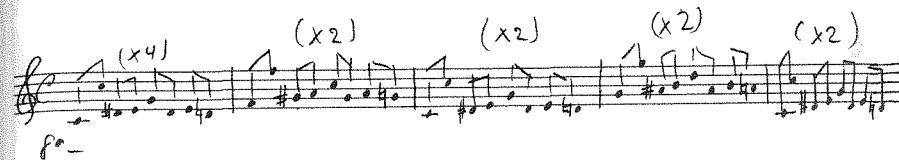
Se acostumbra dividir la obra de Nancarrow en tres períodos: música de cámara anterior a los *Estudios*; los *Estudios para piano mecánico*; y la música de cámara posterior a éstos. Esta división en tres períodos es imprecisa ya que asume que Nancarrow ha dejado de componer para el piano mecánico; que la obra anterior y posterior a los *Estudios* no es, en esencia, diferente; y que, por tanto, la técnica de-

sarrollada en los *Estudios* no tuvo efecto en la técnica composicional usada en piezas de cámara recientes, del tercer periodo. La idea de los periodos dará, sin embargo, forma a este escrito, aunque en él agregaré un período más.

En el primer período Nancarrow manifiesta sus influencias a la vez que muestra incipientes recursos originales: en la Zarabanda, para oboe, fagot y piano, realizada cuando su autor tenía 18 años, se nota, además de un interés por la fuga y el canon, una particular concepción de la macroforma, que se vería reflejada años después en los *Estudios*. Kyle Gann, especialista en la obra de Nancarrow, menciona que esta pieza puede dividirse en tres secciones: a) un canon en los alientos; b) un contrapunto en el piano y c) la combinación de ambos. Gann menciona la similitud con los *Estudios* # 41 y # 48, donde la tercera sección de cada pieza es la suma de las dos anteriores.⁷ He encontrado que la misma idea se puede aplicar al *Estudio* # 16, como veremos adelante. Piezas como *Prelude and Blues*, para piano, la *Toccata*, y el *Trio*, para clarinete fagot y piano, han sido desdeñadas por su autor como “afanes de niño”, sin embargo en ellas encontramos señales claras de un desarrollo consistente: isorrítmica, canon y superposición de estructuras canónicas, y *ostinati*. Podemos encontrar un buen ejemplo de este desarrollo en el primer movimiento de la *Piece for Small Orchestra* # 1, donde la influencia de Stravinsky y del blues empiezan a derivar en un estilo propio. Si comparamos este movimiento con el *Estudio* # 3d, por ejemplo, se pueden escuchar *sonoridades similares* (y no *acordes similares*) que nos indican que la gradual evolución estilística de Nancarrow fue independiente del medio utilizado (piano mecánico o ejecutantes).

En mi opinión, en el segundo período se desarrolla la estética y la técnica composicional, gracias al ámbito temporal abierto que brinda el piano mecánico. Es evidente que el trabajo con el instrumento implicó una retroalimentación creciente: el resultado musical de un *Estudio* lo lleva a considerar las ideas que le aporta y a plantearse nuevas soluciones para seguir componiendo en una espiral vertiginosa de trabajo. La detallada perforación de un rollo (que puede implicar varios meses de trabajo) también derivó en un cuidado extremo en la preparación de cada pieza. El prescindir de ejecutantes representó para Nancarrow dos grandes ventajas: la introspección y el desarrollo de una dinámica creativa propia e ininterrumpida. Dentro de este segundo período, el estilo de Nancarrow ha evolucionado a través del manejo simultáneo de texturas bien diferenciadas, en combinación con *tempi*, *ostinati* y estructuras canónicas. Esta evolución también suele asociarse a la ocurrencia, o bien ausencia, de estilos como el blues, el *boogie-woogie*, el flamenco o el jazz; sin embargo, la influencia de estos estilos aparece o no, indistintamente, en *Estudios* tempranos o tardíos. En los *Estudios* # 1, #2ab, #3abcde, y hasta el # 10

inclusive, se puede reconocer un claro lenguaje tonal cercano al *blues*; en algunos de estos estudios se hace uso de un *ostinato* construido sobre progresiones armónicas como I-I-IV-I-V-I:



Ejemplo 5. *Ostinato*, en el *Estudio* # 3a.

No obstante la referencia a un *boogie-woogie* usual, el *ostinato* enmarca la actividad de melodías superpuestas que crean una textura politonal y polimétrica que nos refiere más al estilo salvaje y desinhibido de los *Barrelhouses*, con pianistas como Wallace, Montgomery, Taylor y Davenport, virtuosos de cantina quienes exploraron la expresividad y el potencial rítmico del piano con gran originalidad: “Solíamos tocar algunos de los *Barrelhouse blues* más difíciles, donde se tenía que ejecutar un *tempo* distinto en cada mano.”⁸ (Ej.6 ver pag.160)

Nancarrow nunca abandonará el recurso del *ostinato* para enmarcar la actividad frenética de algunos de sus *Estudios*; incluso llega a convertirlos en lo que él llama “reloj ontológico” en el *Estudio* # 27. (Ej.7 ver pag.161)

La referencia a la música popular empieza a desaparecer a partir de los *Estudios* # 11 y # 12, aunque este último, de una lírica discursiva, podría asociarse con la música flamenca.

A partir del # 13 y hasta el # 19, es claro el uso de técnicas canónicas. Aquí desaparece cualquier referencia directa a los estilos populares y empieza a gestarse el lenguaje propio de Nancarrow: el *politempo*. Estos estudios fueron concebidos como un conjunto de partes o secciones llamado *Siete estudios canónicos*. Originalmente fue un solo *Estudio* # 13 dividido en siete partes. Una rápida descripción de algunas de estas obras nos acercará a la técnica politemporal de Nancarrow.

El *Estudio* # 13 es un canon estricto a 12 voces con tres *tempi* simultáneos.⁹

Cada voz se identifica con una letra, de tal modo que las voces a, b, c y d ostentan un *tempo* de $\text{♩} = 160$; e, f, g y h $\text{♩} = 120$; e, i, j, k y l $\text{♩} = 96$. Las voces inician en el orden siguiente: (Ver pag. 162)

Ejemplo 6. Estudio # 3a, p. 35, MS. Voces y ritmos superpuestos al *ostinato*.

Ejemplo 7. Estudio # 27. *Ostinato* sobre la tercera línea de cada sistema. Se puede inferir que el compositor recurrió al uso de permutaciones en el diseño del material melódico de este *ostinato*.; p. 25, MS.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
(a)								a			
(b)									b		
(c)								c			
(d)											d
(e)				e							
(f)					f						
(g)			g								
(h)											h
(i)	i										
(j)		j									
(k)	k										
(l)										l	

Figura 2.

Esta pieza puede ser un primer logro en la creación de estructuras extremadamente complejas concebidas a partir de un criterio totalmente determinista. Tiempo después, Nancarrow compondría algunos *Estudios* cuya estructura es virtualmente caótica. Orden y caos, así planteados, serán resultado de una rigurosa técnica compositiva y de una nítida formalización teórica, que parecen anticiparse a toda conceptualización filosófica y estética.

El # 15 es un canon estricto al unísono con proporciones de 3:4. El compositor ha definido para la voz lenta un tempo de $\downarrow = 165$, y para la rápida uno de $\downarrow = 220$. Justo a la mitad del canon las voces intercambian sus respectivos *tempi*, de la manera siguiente:

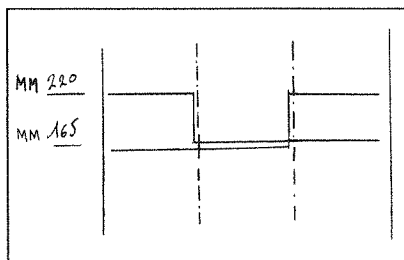


Figura 3. Estudio # 15. Las voces canónicas intercambian sus *tempi*.

Nancarrow desarrollará después esta idea, de modo magistral, en el *Estudio # 21 (Canon X)* que describiré con detalle más adelante.

El *Estudio # 16* se divide en tres secciones. La sección A se compone de las voces a, b, c y d, con un tempo $\downarrow = 84$; la sección B, de las voces f, g, h e i, con un tempo de $\downarrow = 140$; y la sección C resulta de la superposición de ambas voces, que conservan sus *tempi*. Este *Estudio* no es un canon en el sentido que se ha definido párrafos antes. Aquí, el compositor parece plantearse el manejo de *texturas* contrapuntísticas basadas en las relaciones canónicas —no estrictas— de las voces. Las repeticiones motivicas de la parte A no son claramente perceptibles como elementos de una voz que se repiten en otra. En la parte B parece más evidente una textura canónica, ya que los motivos tienen cierta dirección melódica continuada que puede identificarse indistintamente en alguna de las cuatro voces. En la medida que ambas partes A y B comparten motivos, llamo a la parte C, *Canon politemporal de texturas*.

La palabra *politempo*, acuñada por el mismo Nancarrow, se refiere al concepto de *disonancia-consonancia temporal*, o a la relación proporcional de dos o más *tempi* distintos simultáneos. Otros compositores también han recurrido al politempo, pero sin mayor formalización y como un recurso aislado en su producción. Algunos ejemplos pueden encontrarse en: G. Ligeti, *Kammerkonzert für 13 instrumentisten*, [1969-70] Schott, p.p. 35-44; y I. Xenakis en su *Persephassa, pour six percussionistes*, [ca 1970], Salabert, p.p. 14-15.¹⁰ Desde luego no se ignora a los verdaderos maestros, del África Central: hay que escuchar, por ejemplo, el disco compacto *Republique Centrafricaine, "Polyphonies Banda"*, Shima Arom, UNESCO Collection, *Musiques et musiciens du monde*, D8043. O bien: *Republique Centrafricaine, "Musique de Xylophones"*, Vincent Dehoux, Le Chant du Monde, T. # 10, LDX 274932, en cuyas ejecuciones no cabe la menor duda sobre una concepción politemporal —y por ende polifónica— de la música.

Es indudable la tremenda influencia que tuvo la música centroafricana en las complejas —e intuitivas— concepciones formales de Nancarrow; sin embargo, la formalización de las relaciones politemporales, tal como son entendidas por el compositor, está ligada directamente a la influencia de Cowell, cuyo libro resultó ser el fundamento teórico de su obra. En este libro se considera tanto a la escala natural de armónicos (generada a partir de una fundamental) como a sus proporciones de altura (donde una octava corresponde a la proporción de 1:1, y una quinta justa corresponde a la proporción 3:2), como potencialmente equivalentes a proporciones rítmicas idénticas (de tres pulsos contra dos, en el caso de la quinta). Del mismo modo, la proporción rítmica 3:4:5 corresponde a la proporción que guardan las notas de la segunda inversión de un acorde mayor. Así, se extienden estas proporciones —inherentes a la altura— hacia el ritmo.

El grado de *disonancia temporal* que pueden alcanzar estas proporciones difícilmente encuentra su equivalente sonoro en intervalos conocidos. Por ejemplo, una proporción que se acerca a la del *Estudio # 41b* correspondería a la distancia intervalica entre los sonidos 30 y 41 de la escala natural de armónicos, sin equivalente en la escala cromática de 12 sonidos. La técnica de Nancarrow se convierte así en un *sistema de micro-intervalica temporal*, y convierte los conceptos de *disonancia temporal* y *consonancia temporal* en términos genéricos.

Un ejemplo de este enorme desarrollo alcanzado por Nancarrow —a partir de la teoría de Cowell— es el *Estudio # 21*, conocido también como *Canon X*. En él, la consonancia y la disonancia temporales parecen diluirse en un cauce sonoro. El # 21 es un canon no estricto a dos voces que podría ser descrito fácilmente por medio del dibujo de una X:

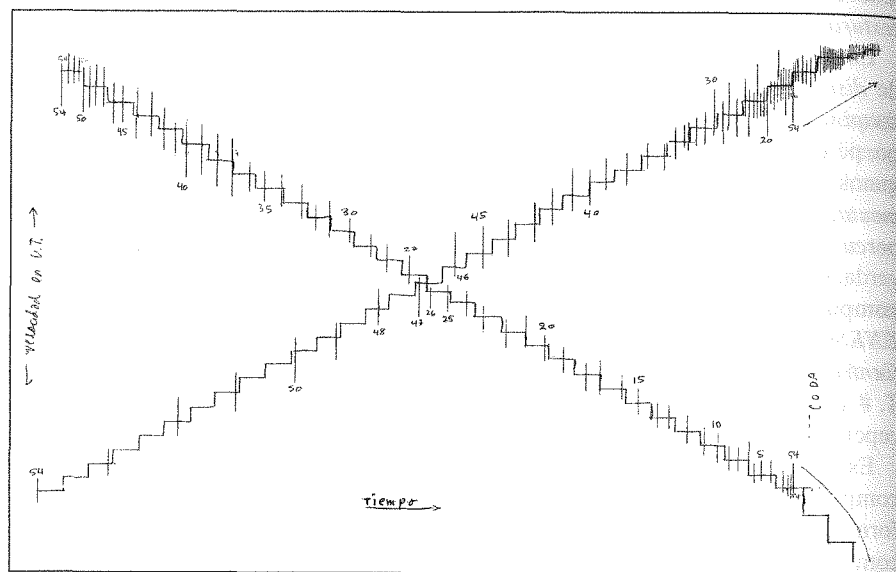


Figura 4. *Estudio # 21*. Descripción gráfica de las relaciones de tiempo entre las voces A y B. Los números 54, 53, 52, 51... identifican las secuencias melódicas de 54 notas, 53 notas, 52, 51 etcétera. *U.T.* significa *Unidades de Tiempo*.

Las evoluciones de velocidad en este estudio no son continuas, ya que se basan en una breve *unidad de tiempo*, definida en la partitura de perforado. Una *unidad de tiempo* se define aquí como el espacio entre dos líneas:

X.S. XXI

04-21

Ejemplo 8. *Estudio # 21* para piano mecánico, partitura de perforado. p. 1, MS.

Cada página está dividida en tres sistemas y cada sistema se compone de dos plantillas de *tempo* iguales (ver ejemplo 8). La plantilla superior serviría para dos melodías (una de ellas tachada por el compositor). Con el primer ataque (la nota *Si*, con el número 54) se inicia una melodía de 54 notas a una distancia de 16 *U.T.* entre cada nota. En el tercer sistema se inicia la misma melodía (de 54 notas) pero a una distancia de sólo 1.5 *U.T.* y cuatro octavas más aguda. La relación de proporción temporal entre ambas voces es de 32:3. En sonido, esta proporción equivale a un intervalo temperado muy abierto, entre el armónico 3 y el 32 de la escala natural de armónicos: tres octavas y una cuarta justa. Las letras "R.S.", arriba, significan "Rhythm Study".

Ejemplo 9. Estudio # 21 para piano mecánico, p. 2, M.S.

En la página dos (ejemplo 9), la última nota del primer sistema, *Do* \sharp inicia la primera repetición de la melodía desplegada en este pentagrama, pero sólo con 53 notas, anulando el primer *Si* de la melodía inicial y con todas las alturas definidas a un semitono más agudo. En el tercer sistema inicia la tercera repetición (ahora con sólo 52 notas) anulando las dos primeras notas de la melodía inicial y a una tercera mayor más grave. El proceso de restar una nota a cada repetición de la melodía inicial se convierte en sistemático a lo largo de la primera mitad del estudio.

Ejemplo 10. Estudio # 21 para piano mecánico, p. 3, M.S.

En el primer sistema de la página tres (ejemplo 10), se acelera la melodía grave a 15.5 U.T. en vez de 16. La otra melodía conserva su velocidad, creando una proporción temporal entre ambas de 31:3. En el segundo sistema inicia tercera repetición de la melodía inicial, con 51 notas, sin las tres primeras de la melodía inicial y a una distancia de tercera menor más grave. En el tercer sistema inicia la repetición de la melodía con 50 notas a una distancia de segunda mayor más aguda.

Handwritten musical score for Example 11, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff with notes, a middle staff with a wavy line representing a melodic contour, and a bass clef staff with notes. The first system is marked with a circled '1' and a '78' above it. The second system is marked with a circled '8' and an 'X44' above it. The third system is marked with a circled '8' and a '15' below it. The notation is dense and includes various rhythmic markings.

Ejemplo 11. Estudio # 21 para piano mecánico, p. 4, M.S.

Indicado con el número "2", al inicio de la melodía rápida del ejemplo 11, la relación de tiempo es ahora de 31:4. En el segundo sistema inicia la melodía "49", siguiendo un proceso similar que las anteriores y escrita una tercera menor más aguda. En el tercer sistema la melodía grave se acelera de 15.5 U.T. a 15, llegando a una proporción temporal de 30:4.

Handwritten musical score for Example 12, consisting of three systems of staves. Each system includes a treble clef staff with notes, a middle staff with a wavy line representing a melodic contour, and a bass clef staff with notes. The first system is marked with a circled '5' and an 'X487' above it. The second system is marked with a circled '8' and an 'X47' above it. The third system is marked with a circled '8' and an '8L' below it. The notation is dense and includes various rhythmic markings.

Ejemplo 12. Estudio # 21 para piano mecánico, p. 5, M.S.

Página cinco: en el tercer sistema la melodía aguda se desacelera a 2.5 unidades. La proporción de tiempo es ahora de 30:5. El proceso se vuelve sistemático a lo largo del estudio. En las páginas 30-31 (no ilustradas), se localiza el punto de cruce de la X, donde la relación de tiempo es de 17:17, con 8.5 U.T. en ambas voces. La última sección del estudio (que llamo "Coda") empieza en la página 61, con 1 U.T. contra 16. Esta sección rompe con la simetría de la X, ya que el contraste entre las proporciones de tiempo se acentúa hasta llegar a 0.5 U.T. contra 24. Ver "Coda", en la figura 4.

La tabla de relaciones temporales entre las dos voces del estudio es la siguiente.

Relación temporal	Voz Lenta	Voz Rápida
32:3	16 U.T.*	1.5 U.T.
31:3	15.5	1.5
31:4	15.5	2
30:4	15	2
30:5	15	2.5
29:5	14.5	2.5
29:6	14.5	3
28:6	14	3
28:7	14	3.5
27:7	13.5	3.5
27:8	13.5	4
26:8	13	4
26:9	13	4.5
25:9	12.5	4.5
25:10	12.5	5
24:10	12	5
24:11	12	5.5

* U.T. = Unidades de Tiempo

23:11	11.5	5.5
23:12	11.5	6
22:12	11	6
22:13	11	6.5
21:13	10.5	6.5
21:14	10.5	7
20:14	10	7
20:15	10	7.5
19:15	9.5	7.5
19:16	9.5	8
18:16	9	8
17:18	8.5	9
17:17	8.5	8.5 (punto de cruce)
17:18	8.5	9
18:16	8	9
19:16	8	9.5
19:15	7.5	9.5

20:15	7.5	10
20:14	7	10
21:14	7	10.5
21:13	6.5	10.5
22:13	6.5	11
22:12	6	11
23:12	6	11.5
23:11	5.5	11.5
24:11	5.5	12
24:10	5	12
25:10	5	12.5
25:10	4.5	12.5
25:9	4.5	13
26:9	4	13
26:8	4	13.5
27:8	3.5	13.5
27:7	3.5	14
28:7	3	14

29:6	3	14.5
29:5	2.5	14.5
30:5	2.5	15
30:4	2	15
31:4	2	5.5
31:3	1.5	15.5
32:3	1.5	16
CODA		
32:2	1	16
34:2	1	17
71:1	0.75	17
72:1	0.75	18
36:1	0.5	18
38:1	0.5	19
40:1	0.5	20
42:1	0.5	21
44:1	0.5	22
46:1	0.5	22
48:1	0.5	23

Figura 5. Tabla de la secuencia de relaciones temporales entre las dos voces del Estudio # 21.

La simetría de la X se ve alterada desde el inicio, cuando la voz lenta aparece antes que la rápida (ver figura 4). El efecto real de esta voz es el de un *ostinato* que enmarcará los cambios de velocidad de la otra voz; sin embargo, estos cambios de velocidad serán perceptibles sólo tiempo después: la primera desaceleración de la voz rápida (de 39 a 36 notas por segundo) no es perceptible y, en el contexto del impacto sonoro provocado por esta voz rápida, la primera aceleración de la voz lenta (de 11.3 a 15.6 notas por segundo) tampoco es perceptible. Nancarrow parece jugar con los límites fisiológicos de nuestra percepción y nos somete a un régimen de *saturación* de la información: uno tendría la certeza de que las variaciones de velocidad entre las voces y sus evoluciones dinámicas carecen de gradación alguna, y que se desarrollan con una solución de continuidad: por la velocidad en que lo gira, el compositor nos hace ver una esfera donde habría un *dodecaedro*.

Dentro de este segundo período creativo podemos mencionar —aunque con menor detalle— otros recursos novedosos. Uno de ellos es poco frecuente, ya que sólo se encuentra en los Estudios # 22 y # 27: el diseño de relaciones proporcionales en porcentajes, quizá una versión desarrollada (y ahora sí continua) de las aceleraciones del # 21. El estudio # 22, por ejemplo, presenta las siguientes proporciones de aceleración: 1%: 1 1/2 %: 2 1/4 %.

Así, Nancarrow define un régimen donde la duración de la primera nota de cada voz es el punto de partida, y cuyas proporciones y porcentajes podrían resumirse así:

$$\frac{M.M. = 50}{n\%} \quad \frac{M.M. + 50}{n\%} \quad \frac{M.M. = 50}{n\%}$$

Nancarrow define una técnica precisa para sus objetivos, por ejemplo, el Estudio # 34, cuyas proporciones son:

$$\frac{9}{4:5:6} \quad \frac{10}{4:5:6} \quad \frac{11}{4:5:6}$$

muestra una tendencia similar: cada voz está sujeta a la relación de proporción vertical —simultánea— 9:10:11, que se ve afectada por las proporciones secuenciales 4:5:6 de cada voz, en evoluciones claramente discretas o discontinuas. Definidos como ámbitos abiertos, estos *órdenes* (altura contra tiempo) podrían sujetarse a diversas combinaciones, algunas de ellas no desarrolladas por Nancarrow en sus Estudios. Algunas de estas combinaciones podrían definirse rápidamente, y a modo de ilustración, como:

$$\frac{9}{n\%} \quad \frac{10}{N\%} \quad \frac{11}{n\%} \quad \circ \quad \frac{24:25/n\%}{n\%}$$

donde 9:10:11 son relaciones secuenciales sobre n% de aceleración para cada una; o la siguiente, donde 24: 25/n% es una proporción temporal sobre una aceleración general.

Otros recursos desarrollados a lo largo de este segundo período son: el *ritmo espástico* —así llamado por el compositor— del *Estudio # 45*, que consiste en la mezcla de tres proporciones de duración distintas, en una sola secuencia rítmica que presenta variaciones rítmicas poco o nunca repetidas. Sin serlo estrictamente, este ritmo espástico desempeña el papel de un *ostinato*. Otro recurso es la isorrítmica alterada por cambios sistemáticos de *tempo*. Otro más puede ser la correspondencia entre *tempo* y registro. Podrían describirse, fuera del ámbito de este texto, muchos otros recursos desarrollados en este segundo período, cuyo potencial ciertamente dará impulso a la música de generaciones futuras y, sin duda, una orientación humanística a la relación entre tecnología y arte.

En su tercer período —que se superpone al anterior— el compositor no se interesa por la experimentación *a priori*. Nancarrow parece recoger los frutos de su experimentación, sin, en general, buscar nuevas perspectivas técnicas y estéticas. Este período presenta dos perfiles diferentes: el primero, donde Nancarrow aplica la técnica de piano mecánico para crear algunas obras recientes para ejecutantes: *Study # 34, arranged for String Trio; Two Canons for Ursula; String Quartet # 3; Study for Orchestra* y *Three Movements for Chamber Orchestra*. El segundo perfil consiste en dos piezas cortas para piano mecánico: *For Yoko* y # 3750, y un trío para ejecutantes: Trío # 2 para clarinete, fagot y piano. Destaco que este segundo perfil está definido por la convalecencia de una enfermedad grave padecida por el compositor. Todas las piezas enmarcadas en estos dos perfiles (con excepción del Trío # 2) están concebidas en voces —no necesariamente canónicas— cuyos *tempi* se relacionan en proporciones diversas.

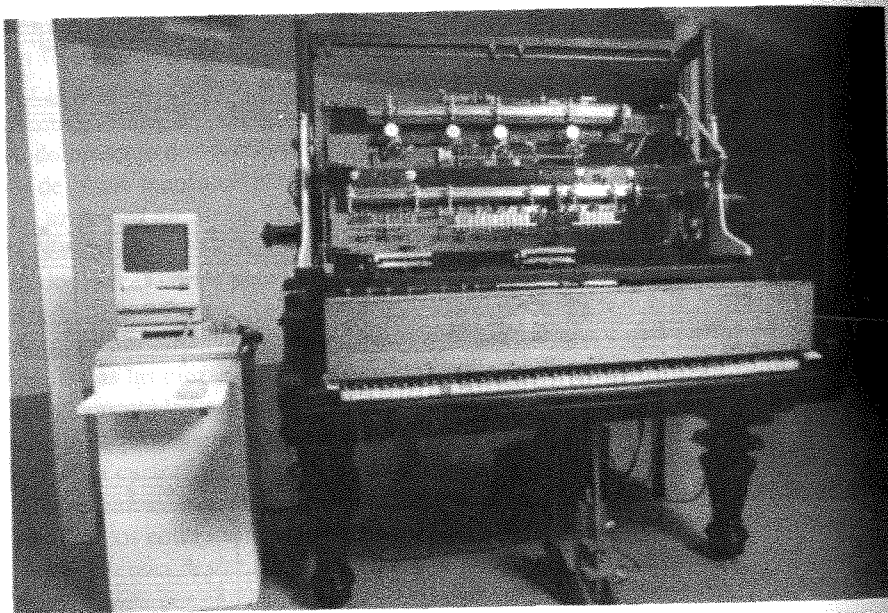
Por su carácter politemporal, las obras para ejecutantes plantean problemas singulares, como el manejo de un *tempo* distinto en cada mano, o de diversos *tempi* distribuidos entre los instrumentistas de un conjunto de cámara o una orquesta.

Me interesa destacar *Two Canons for Ursula*, una obra en apariencia sencilla, comisionada por el *Composer's Forum*, para Ursula Oppens. Ambos canones, A y B, son a dos voces. El primero con una proporción de 5:7, y el segundo con una de 2:3. La dificultad para ejecutarlos se puede apreciar en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 13. *Two Canons for Ursula*. Entrada de la segunda voz. Boosey & Hawkes, 1992.

“Al estudiar la música de Nancarrow, me pregunto con frecuencia acerca de la relación entre la máquina y el espíritu humano, y siempre me es placentero encontrar la ambigüedad en las respuestas [...]”.¹¹ Sin menospreciar la capacidad desarrollada por algunos ejecutantes especializados en música contemporánea, observo que Nancarrow se autoimpone —en la creación de estas obras para ejecutantes— grandes limitaciones en el diseño de cada voz, obligándose a reducir el ámbito de esa voz al de una sola nota, incluso en sus obras y arreglos para conjuntos. No olvidemos que para Nancarrow el concepto *melodía* no tiene connotación polifónica si no es a través del ritmo y el tempo y que, por tanto, su concepción de una voz canónica puede ampliarse al uso de acordes —de tres hasta diez notas, *tenuto o staccato*—, de movimientos interválicos extremos —como *minitexturas* internas de una voz— dos a más *glissandi* simultáneos, *tremoli* y otros. Por esta razón considero que las obras de este período, si bien son importantes, no son representativas del lenguaje de Nancarrow.

El cuarto y último período creativo hasta hoy evidente, destaca por su *Contraction # 1*, para piano preparado controlado por computadora, instrumento inventado por Trimpin¹² especialmente para esta obra.



Contraction IPP 71512. (IPP significa *Instant Prepared Piano*.) Al frente, sobre el teclado, el *Forsetzer*.

El *Contraction* IPP 71512 es una máquina-instrumento que permite articular sonidos por medio de un *plectrum*; crear sonidos *tenuti* a través de un plato giratorio que roza la cuerda y, desde luego, preparar el piano al estilo Cage. En combinación con el *Forsetzer* sobre el teclado, se ataca la cuerda desde abajo y se manipula desde arriba. En sus primeras versiones, el *Contraction* IPP 71512 muestra las enormes posibilidades de ampliar el rango tímbrico de un piano-forte controlado por computadora, vía el protocolo MIDI. Así, a los 82 años de edad, Nancarrow se decide por la utilización de la computadora como una herramienta útil para sus propósitos: deseos añejos, si recordamos que desde la década de los cincuenta intentó controlar una orquesta de percusiones a través de un sistema neumático automatizado, antecedente de los sistemas robóticos ahora en desarrollo.

Caso único en la música occidental del siglo XX, la obra de Nancarrow es singularmente autobiográfica; en ella se refleja no sólo el hombre creador, sino también el hombre cotidiano, enclaustrado, sencillo y feroz.

¿Hay hombres como éstos en el África Central?

Cuernavaca, 1994

Notas

¹ Nancarrow se casaría con Annete Margolis en 1947, de quien se divorcia en 1953. Contrae matrimonio por tercera vez en 1970 con Yoko Sugiura Yamamoto, su actual esposa.

² Cowell, Henry, *New Musical Resources*, Something Else Press, 1969, 158 pp.

³ Me refiero a la sincronización imposible entre dos sistemas neumáticos independientes y la pérdida y atraso de la energía neumática, dada la distancia entre el sistema y los instrumentos.

⁴ Ya que los pianos son verticales, hay que fijar las preparaciones con tornillos y tuercas, tarea ardua si para ello es necesario retirar la mecánica neumática y la del piano mismo.

⁵ En “*Composer’s forum*”, *New Performance*, Vol. III, No. 1, 1982.

⁶ Llamaremos *compás* a la distancia entre un número de referencia y otro, de cualquiera de las plantillas.

⁷ Gann, Kyle, *The Music of Conlon Nancarrow*, (Cambridge University Press, en prensa), 1993, MS.

⁸ Little Brother Montgomery, citado en: Palmer, Robert “Plumbing The Riches Of Barrelhouse”, *New York Times*, 12 de agosto de 1979.

⁹ El término *estricto* aplicado a los *Estudios*, se refiere sólo a la imitación estricta de la melodía y su diseño rítmico, no se refiere a los valores de duración reales —alterados aquí por las indicaciones de *tempo* para cada voz—, ni a las reglas académicas que afectan la relación interválica entre las voces canónicas.

¹⁰ Un escrito mío, aún inconcluso, trata sobre el primer caso: “Nancarrow-Ligeti: dos concepciones distintas de *Politempo*. Análisis interválico y rítmico”.

¹¹ Ursula Oppens, en *Two Canons for Ursula*, *Ibid.*, p. 2.

¹² Inventor y compositor alemán radicado en Estados Unidos.

Lista de obras para ejecutantes, en orden cronológico.

- *Sarabande and Scherzo* [1930] (ob., fgt., pf.), Sonic Art Edition, Smith Publications.
- *Prelude and Blues* [1935] (pf.), New Music, 1938.
- *Toccata* [1935] (vln., pf.), New Music, 1938.
- *Septet* [Ca. 1939] (clr.B, sax. E, fgt., pf., vn., va., cb.), C.F. Peters, en prensa.
- *Sonatina* [Ca 1941] (pf.), C. F. Peters, 1986.
- *Trio* [Ca 1940] (clr, fgt., pf.), Smith, 1991.
- *Piece for small orchestra* (#1) [1943] (ob., clr.B, fgt., trp. B, 2 crn., trb., pf., vl. I-II, vla., vc., cb.), Smith, 1990.
- *String Quartet* [1945], Smith.
- *Orchestral Piece* [?] (pcc., ob. I-II, crn. ing., clr. I-II, clr. bajo, fgt., contra fgt., crn., trp., trb., tuba., perc., arp., pf., vl. I-II, vla., cb.) Algunos movimientos son similares a los de la *Piece for Orchestra* # 1, MS.
- *Piece for Small Orchestra* # 2 [1986], Smith, 1988.
- *Study* # 26 [1989] (2 pf. siete manos, cuatro ejecutantes), M.S.
- *Three Two-Part Studies for Piano* [?], C.F. Peters, 1993.
- *Study* # 34, arranged for string trio [1987] (vln., vla., vc.), M.S.
- *Two Canons for Ursula* [1988], Hendon Music/Boosey & Hawkes, Londres, 1992.
- *String Quartet* # 3 [1988], Smith, 1990.
- *Tango?* [1981] (pf.) Smith, 1990.
- *Study for Orchestra* (del *Estudio* # 49bc) [1989 arr. 1991] (3 fl., 3 ob., 3 clr. Bb, clr. bajo, 2 fgt., 3 crn., 3 trp., 3 trbn., tba., vibs., xil., marim., 2 pf., 6 vln., 3 vc., 3 cb.), M.S.
- *Trio* # 2 [1991] (ob., fgt., pf.), C.F. Peters, en prensa.
- *Three Movements for Chamber Orchestra* [1993] (1 fl, 1 ob., 1 clr., 1 trp., 1 crn., 1 trbn., pf., xil., marimb., vln. I-II, 1 vla., 1 vc., 1 cb.), M.S.

Lista de Estudios para Piano Mecánico.

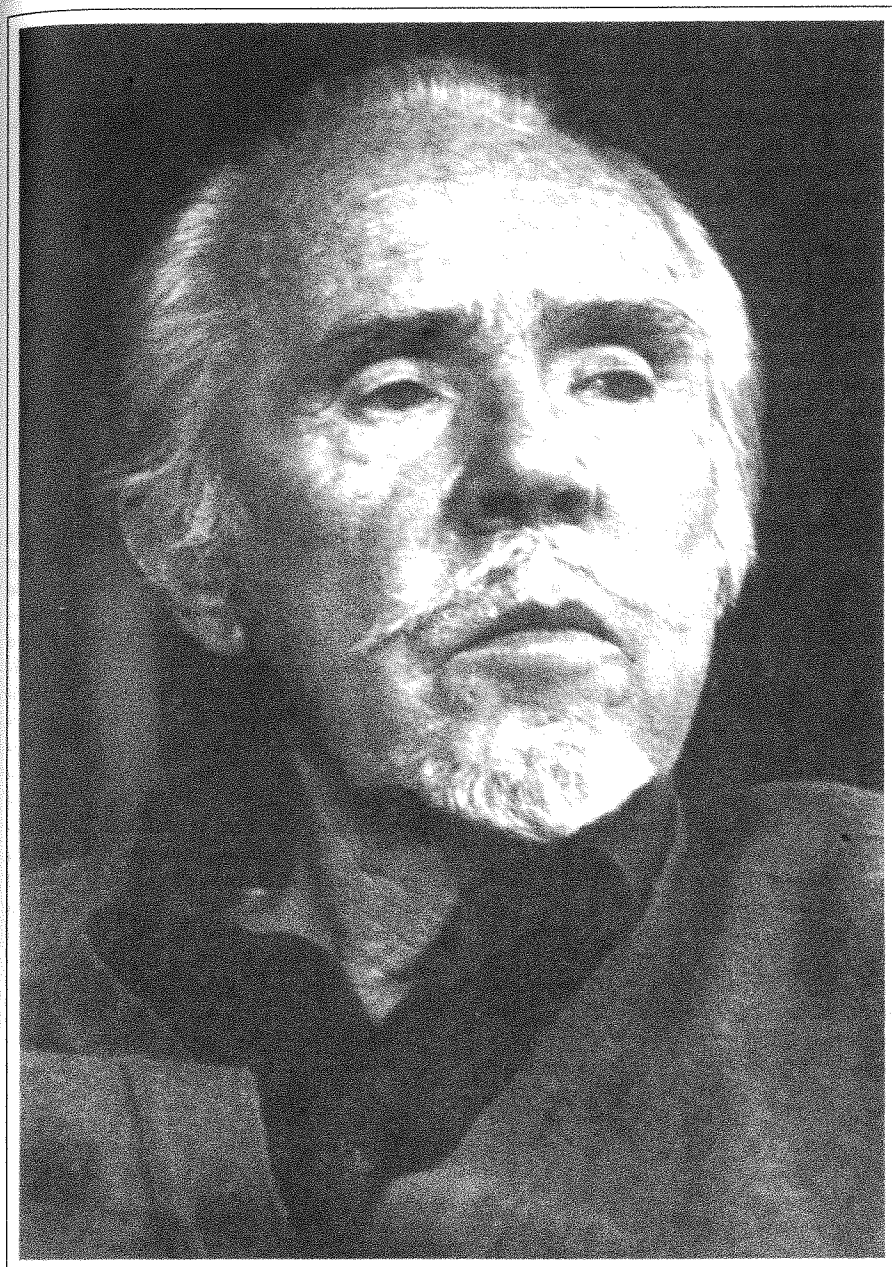
- Estudio # 1, New Music, 1951.
- Estudio # 2ab *Conlon Nanarrow, Collected Studies for Player Piano*, Vol. V, Soundings Press, Santa Fe, 1984, Peter Garland, edit.
- Estudio # 3abcde, (*Boogie Woogie suite*), M.S.
- Estudio # 4, *Collected Studies*, Vol. VI, Soundings, Santa Fe, 1985.
- Estudio # 5 (canon 5:7), (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 6 (canon 3:4), (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 7 (canon 3:4:5), (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 8, *Collected Studies*, Soundings, Santa Fe, 1977.
- Estudio # 9, (canon 3:4:5), (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 10, (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 11, (Soundings, Vol. VI).

- Estudio # 12, (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 13, siete estudios canónicos, parte I, M.S.
- Estudio # 14, canon 4:5, siete estudios canónicos, parte II, (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 15, siete estudios canónicos, parte III, (canon 3:4), (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 16, canon 3:5, siete estudios canónicos, parte IV, (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 17, canon 12:15:20, siete estudios canónicos, parte V, (Soundings, Vol. VI).
- Estudio # 18, canon 3:4, siete estudios canónicos, parte VI, (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 19, canon 12:15:20, siete estudios canónicos, parte VII, (Soundings 1977).
- Estudio # 20, (Soundings, Vol. V.)
- Estudio # 21, canon X, (Soundings, Vol. V. y Soundings #7-8, 1973).
- Estudio # 22, canon 1%:1.5%:2.25%, MS.
- Estudio # 23, (Soundings, 1977);
- Estudio # 24, canon 14:15:16, (Soundings, Vol. V; Soundings # 6, 1973).
- Estudio # 25, (Soundings # 9, 1976).
- Estudio # 26, canon 1:1, (Soundings, Vol. V.)
- Estudio # 27, (canon 5%:6%:8%:11%), (Soundings, 1977).
- Estudio # 28, M.S.
- Estudio # 29, M.S.
- Estudio # 30, para piano mecánico preparado, M.S.
- Estudio # 31, canon 21:24:25, (Soundings, 1977).
- Estudio # 32, canon 5:6:7:8, (Soundings # 10, Berkeley, 1976).
- Estudio # 33, (Soundings, Vol. V).
- Estudio # 34, M.S.
- Estudio # 35, (Soundings, 1977).
- Estudio # 36, canon 17:18:19:20, (Soundings, 1977).
- Estudio # 37, canon 150:160 5/7: 168 3/4:180:187 1/2:200:210:225:240:250:262 1/2:281 1/4, *Study* # 37 for *Player Piano*, Soundings Press, Santa Fe, 1982.
- Estudio # 38, M. S.
- Estudio # 39, abc, M.S.
- Estudio # 40a, para dos pianos mecánicos, (Soundings, 1977).
- Estudio # 41abc, para dos pianos mecánicos, (Ca. 1980), (Soundings, 1981).
- Estudio # 42, para dos pianos mecánicos, M.S.
- Estudio # 43, canon 24:25, para dos pianos mecánicos, M.S.
- Estudio # 44, canon aleatorio para dos pianos mecánicos, M.S.
- Estudio # 45abc, M.S.
- Estudio # 46, M.S.
- Estudio # 47, M.S.
- Estudio # 48ab, canon 60:61, M.S.
- Estudio # 49abc, canon 4:5:6, M.S.

- Estudio # 50, 5 sobre 7:3, M.S.
- For Yoko, M.S.
- Estudio # 3750, M.S.

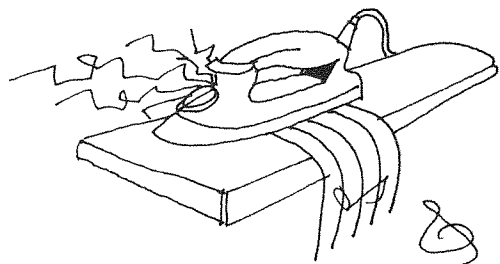
Discografía completa

- *Conlon Nancarrow, Studies for Player Piano*, Columbia Records, LP., MS7222, (# 2, #7, #8, #10, #12, #15, #19, #21, #23, #24, #25, y #33).
- *Sound Forms for Piano*, New World Records, LP., NW203, (#1, #27, y #36).
- *Complete Studies for Player Piano, The Music of Conlon Nancarrow*, 1750 Arch Records, LP., Vol. I, S-1768: (# 3abcd, # 20 y # 41abc); Vol. II (S-1777): # 5, # 6, # 14, # 22, # 26, # 31, # 35, # 4, # 32 y # 37, # 40ab); Vol. III, S-1786: Sonatina a-b-c, # 1, # 2, # 7, # 8, # 10, # 15, # 21, # 23, # 24, # 25 y # 33); Vol. IV: S1798: (#9, # 11, # 12, # 13, # 16, # 17, # 18, # 19, # 27, # 28, #28, # 29, # 34 y # 36).
- *American Piano Music of Our Time*, Music and Arts, CD., 604, 1989, (Tango?).
- *American Piano Music of Our Time*, Music and Arts, Vol. II, CD., 699, 1992, (Two Canons for Ursula).
- *Piano Artissimo*, Wergo, CD., WER-6223-2, (#21, # 25 y # 45a).
- *Kronos Quartet*, Nonesuch Digital, CD, 979 111-2, 1986, (String Quartet (#1),
- *Conlon Nancarrow, Orchestral, Chamber and Piano Music*, Musical Heritage Society (MHS), CD, 312764X, 1991, (Piece # 1 for small Orchestra; Toccata; Prelude and Blues; Estudio # 15 (Mikhas-hoff); Tango?; Sonatina; Trio (1942); String Quartet # 1; Piece # 2 for Small Orchestra).
- *Ebony Band, Music from the Spanish Civil War* Bvhaast Records, CD, Bvhaast, CD9203, 1992, (Piece for small orchestra # 1).
- *Studies for Player Piano*, Vol. I & II, CD, Wergo WER 6068-2, 1988, (Vol. I: # 3abcde, # 20, # 44, # 41abc, Vol. II: # 4, # 5, # 6, # 14, # 22, # 26, # 31, # 35, # 32, # 37, Tango?, # 40ab. (Sólo en este volumen hay errores impresos en la numeración de los estudios. La aquí escrita es correcta).
- *Studies for Player piano*, Vol. III & IV, CD, Wergo WER 601667-50, 1988, (Vol. III: # 1, #2ab, # 7, #8, #10, # 15, # 21, # 23, # 24, # 25, # 33, # 43, # 50, Vol. IV: # 9, # 11, # 12, # 13, # 16, # 17, # 187, # 19, # 27, # 28, # 29, # 34, # 36, # 46, # 47.
- *Studies for Player Piano*, Vol. V, CD, Wergo WER 60165-50, 1988, (#42, # 45abc, # 48abc, # 49abc).
- *Arditti*, Arditti String Quartet, Gramavision, CD, R2 79440, 1989, (String Quartet # 3).
- *U.S.A. Arditti String Quartet*, WDR, Disques Montaigne, CD, 782010, 1993, (String quartet # 1).
- *Conlon Nancarrow Studies, Ensemble Modern*, BMG, CD, 09026 611180 2, 1993, (Estudios para piano mecánico # 5, 2, 1, 6, 7, 3c, 9, 14, 12, 18, 19, Tango?, Toccata, Piece # 2 for Small Orchestra, Trio (1942), Sarabande % Scherzo).
- *Ursula Oppens, Piano*, Keyboard Soundpage # 35, agosto, 1987, (Tango?).



Nancarrow. Ca. 1983. Foto de Betty Freeman.

NOTAS SIN MÚSICA



MANUEL ENRÍQUEZ (1926-1994)

El pasado 26 de abril murió en la ciudad de México el compositor Manuel Enríquez, una de las personalidades musicales más relevantes e influyentes en la vida musical de nuestro país.

Su amplia, rica, variada y a veces desigual producción se cuenta entre uno de los mejores logros de la música mexicana y ocupa ya un lugar privilegiado. No pocas de sus obras son hoy parte del repertorio estable de numerosos intérpretes y conjuntos instrumentales tanto mexicanos como de otros países.

Poseedor de un refinado y envidiable oficio y de una gran imaginación, patente sobre todo en la invención de nuevos colores y texturas de gran fuerza y belleza, Enríquez abordó con igual facilidad e impecable *métier* diferentes géneros instrumentales: desde la música de cámara en prácticamente todas sus modalidades, hasta la vocal y orquestal, sin olvidar sus incursiones en el mundo de la música electroacústica.

La obra de Enríquez es el producto de un pensamiento y de una sensibilidad orientados hacia la búsqueda y, en este sentido, representa una ruptura con la tradición más inmediata de la escuela vienesa y con la casi siempre árida y hueca tradición mexicana postnacionalista de

los años cincuenta y sesenta. Por ello su música no transita por un camino de certezas, sino por uno de dudas y de hallazgos, de fracasos y de aciertos. Se trata de territorios técnicos y estilísticos de una gran amplitud y diversidad pero también de extrema peligrosidad por la dispersión que pueden causar. Por momentos su música resiente esta dispersión, no carente de superficialidad, como sucede en su *Suite Latinoamericana* para orquesta. Pero en no pocas ocasiones su voz más íntima y personal aparece luminosamente y habla con un estilo individual, poderoso e independiente, como en *Pentamúsica* para quinteto de alientos, en el *Concierto No. 2* para violín y orquesta, en su *Díptico* para flauta y piano, o en *Ritual* para orquesta, así como en sus cinco notables *Cuartetos de cuerdas*, compuestos en un lapso de treinta años, que constituyen, a mi juicio, una especie de diario íntimo, de bitácora de viaje en la que Enríquez comparte con nosotros sus pensamientos más profundos y los sentimientos más entrañables de su alma. Cada una de las páginas de este diario revela una escritura perfecta, elaborada minuciosamente hasta en sus más pequeños detalles. En ellas la invención y el rigor formal y técnico se integran en un todo acabado y perfectamente delineado.



Manuel Enríquez.

El legado musical de Enríquez es inmenso y su influencia decisiva y determinante en la vida y el quehacer musical de nuestro país. Se trata de una enorme personalidad que ha desaparecido dejando una huella poderosa en la historia de la música mexicana. Su muerte, la muerte de un músico, es dolorosa, pero lo es doblemente por el silencio que deja.

Mario Lavista

MANUEL ENRÍQUEZ IN MEMORIAM

La pérdida de Manuel Enríquez (Ocotlán, Jalisco, 17 de junio, 1926-Ciudad de México, 26 de abril, 1994) es tan grande como su legado.

Talento natural y sólido oficio, rigor y enemistad con las malas improvisaciones, dominio cabal de los lenguajes tradicionales y profunda exploración de los contemporáneos, poder técnico al parejo del poder expresivo, versatilidad y coherencia en el itinerario compositivo, plena inmersión en la música no sólo como compositor sino como violinista de atril y como

difusor de la música mexicana y de las corrientes musicales más avanzadas, son algunos conceptos que inevitablemente sugiere su nombre, sin duda uno de los fundamentales de la música mexicana.

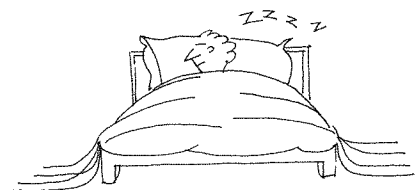
A fines de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, contra cierto estancamiento de la música mexicana en el nacionalismo y en la armonía tonal, la presencia de Manuel Enríquez, discípulo, entre otros, de Miguel Bernal Jiménez y de Thomas Wolpe —a su vez discípulo de Anton Webern—, representó el planteamiento de nuevas alternativas sonoras y expresivas, la difusión y el ejercicio de la vanguardia, de formas nuevas y modernas de pensar, decir y crear en la música. “Gracias a Manuel Enríquez —declaró recientemente Mario Lavista— pudimos conocer las obras de vanguardia que se hacían en todo el mundo. Nosotros somos de una u otra forma sus deudores. Aunque no sea tan sencillo detectar su influencia, es un hecho que sus obras marcaron a aquellos que éramos jóvenes en los años sesenta. Con Manuel Enríquez asistimos al comienzo del arte sonoro moderno, del arte vanguardista en México, y de uno u otro modo los compositores que venimos después de él estamos influidos por este tipo de pensamiento, sobre todo por este tipo de nueva actitud ante la música y el arte. Como compositor, su obra es impresionante no sólo en cantidad sino en calidad. Fue un maestro en abordar prácticamente todos los géneros musicales; su conocimiento del oficio, su imaginación, hacen de su legado algo impresionante”.

En el amplio y variado catálogo de Enríquez encontramos música para cine —*Tajimara* (1965), por ejemplo—, abundante música de cámara —sobre todo cinco magníficos cuartetos de cuerdas, que van del semirrevueltiano núm. 1 (1957) hasta el núm. 5, *Xopan cuicatl* (1988): ciclo en que se advierten los grandes beneficios del Enríquez intérprete y profundo conocedor del instrumento de cuerdas—, música sinfónica vigorosa y original —*Ixamatl* (1969), *Ritual* (1973), *Interminado sueño* (1981), *Manantial de soles* (1984) sobre el poema homónimo de Octavio Paz, etcétera—, conciertos para violín y

para piano, música para piano —*A lápiz* (1965), *Para Alicia* (1970)—, música vocal, música electroacústica —*Conjuro, Contravoz* (1977), *Interecos* (1984)—. Activo hasta el final, Enríquez ha dejado a media revisión o inconclusas varias partituras: un cuarteto para guitarras, una obra para orquesta de alientos, un concierto para trompeta y orquesta, un concierto para flauta, cuerdas y percusión (*Zenzontle*) y la esperada ópera *La encrucijada*. La riqueza y diversidad de este opus radica también, desde luego, en las técnicas y lenguajes musicales explorados: tonalidad, politonalidad, serialismo, aleatorismo, multimedia...

Sobre la incursión de Enríquez en los lenguajes modernos y la vanguardia, me gustaría destacar dos cosas. Primera, que incluso sus obras más vanguardistas, lejos de la experimentación ciega, dejan la impresión de intencionalidad y sabia dirección —o, como lo expresó el director Benjamín Juárez Echenique, de “un corazón que perseguía un fin musical”—. Segunda, que Enríquez sólo abordó este tipo de lenguajes avanzados tras el perfecto dominio de las técnicas tradicionales. Eso, a mi modo de ver, marca la diferencia entre un verdadero artista moderno y un diletante experimentalista. Yo disfruto *Ritual*, obra compleja y avanzada, tanto como la Suite para cuerdas (1957), de estructura clásica e impecable escritura casi tradicional. En esta obra, Enríquez trata las diferentes danzas de la suite barroca (gavota, minuetto, zarabanda, giga) con donaire y gran imaginación. Escuchando una vez tras otra la maravillosa “Zarabanda” de esta Suite, de un lirismo delicado que alcanza nobleza y dramatismo, rindo mi modesta despedida a Manuel Enríquez.

Luis Ignacio Helguera



LIBROS

Juan Arturo Brennan

Con asiduidad admirable, el CENIDIM sigue produciendo libros en los que pone de relieve a compositores mexicanos que, por lo demás, no son muy conocidos ni difundidos en nuestro medio. Un caso reciente es la publicación de una monografía sobre Eduardo Hernández Moncada, cuyo autor es Eduardo Contreras Soto. Un acierto indudable de este buen libro es el hecho de que el compositor biografiado ha participado activamente con el autor en la elaboración de las distintas secciones del texto, lo cual contribuye grandemente a la credibilidad de la empresa y asegura la autenticidad de lo expuesto a lo largo del libro. La primera parte del libro está dedicada a un breve pero sabroso esbozo biográfico de Hernández Moncada, en el que son menos importantes los datos exhaustivos y la acumulación de fechas que una aproximación intuitiva al compositor, su tiempo y sus contemporáneos. Así, once páginas con el espacio escueto y suficiente para situar al lector frente al personaje biografiado. La segunda parte del libro de Contreras Soto es un exhaustivo y pormenorizado catálogo de la obra del compositor, que incluye numerosas creaciones realizadas entre 1926 y 1987. Una lectura somera de este catálogo permite confirmar cuán incompleto es nuestro conocimiento de la obra de este autor y con qué escasa frecuencia son interpretadas sus obras por nuestros conjuntos y orquestas. En este catálogo destacan los numerosos arreglos y versiones realizados por Hernández Moncada sobre originales de otros autores y sobre piezas populares. El catálogo está complementado por una cronología precisa de la vida de Hernández Moncada, desde su nacimiento en 1899 hasta el año de 1992. La tercera parte de la obra está dedicada a los textos escritos por Hernández Moncada, sobre sí mismo, sobre su obra y sobre muchos otros temas relativos a la música. Especialmente interesante es su esbozo autobiográfico, que además de ser rico en datos precisos, está

escrito con una saludable mezcla de seriedad y desparpajo que le dan un tono coloquial que lo sitúa muy lejos de otros textos autobiográficos de corte solemne, pedante y mesiánico, que por desgracia abundan en la historia de nuestra música. En esta sección es también muy interesante lo que Hernández Moncada dice sobre su inclinación a la música regionalista más que a la estrictamente nacionalista. En los demás textos originales del compositor veracruzano se advierte también cierta ligereza de espíritu que los hace atractivos y muy legibles. La cuarta y última sección de la obra de Contreras Soto, más breve que la tercera, está dedicada a los textos de otros sobre Hernández Moncada y su música. Una bibliografía y una discografía en la que se mencionan sólo cuatro grabaciones del compositor, completan este libro que en buena hora se añade a los perfiles musicales que el CENIDIM ha publicado en los últimos años. Como de costumbre, faltará el conocimiento directo de la obra de Eduardo Hernández Moncada a través de conciertos y grabaciones, que finalmente son los medios idóneos para hallar el lugar que corresponde a cada compositor.

EDUARDO HERNÁNDEZ MONCADA: Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos.

Eduardo Contreras Soto
CENIDIM, México, 1993

También bajo el sello editorial del CENIDIM ha aparecido el primer volumen de una obra sobre José Rolón (1876-1945) a cargo de Ricardo Miranda. En el inicio mismo de la introducción a su libro, Ricardo Miranda pone de relieve la motivación de este proyecto: “...la música de José Rolón se encuentra callada y escondida.” Sigue a la introducción un interesante epistolario protagonizado por la correspondencia cruzada entre Rolón y personajes como Paul Dukas, Moritz Moszkowski, Nadia Boulanger, Ernest Ansermet, Claudio Arrau y otros. En seguida, una larga sección dedicada a los textos escritos

por Rolón sobre numerosos y variados temas: Beethoven, los pianistas, Debussy, Ponce, el nacionalismo, la música en América Latina y otros en los que el compositor jalisciense se muestra como un buen conocedor de diversos asuntos técnicos y estéticos. De especial interés son los documentos relativos a la política subterránea que motivó su renuncia a la dirección del Conservatorio Nacional de Música. Viene después una sección que reúne los documentos más importantes de la polémica en que Rolón se enfrascó con Salomón Kahan respecto al espinoso tema de la crítica musical. Están ahí no sólo los textos de los protagonistas, sino también los de otros personajes que se pronunciaron por uno u otro durante el desarrollo de la mencionada polémica. De más está decir que la polémica en cuestión, surgida hacia 1937, sigue siendo vigente en nuestros días por cuanto cuestiona de raíz el papel de la crítica musical al interior de la vida cultural de México. Encontramos después un prolijo texto de Rolón sobre la vida musical en México (inédito, originalmente encargado por la Secretaría de Educación Pública) donde se habla de compositores, orquestas, bandas, ópera, instituciones educativas, organizaciones de promoción musical e, incluso, de los compositores y el cine, en un breve pero interesante apartado de este documento.

El final del libro de Miranda sobre Rolón está dedicado a una interesante selección de notas críticas sobre las obras del compositor, algunos documentos complementarios y un cuadro biográfico en el que los datos vitales de Rolón se manejan en el marco de la música mexicana y de la música del mundo, lo que permite una buena visión panorámica del sitio que ocupa Rolón en el contexto de su tiempo.

EL SONIDO DE LO PROPIO: José Rolón (1876-1945)

Volumen I
Ricardo Miranda
CENIDIM, México, 1993

También de 1993 data la edición facsimilar de doce números de la revista *Cultura Musical* (noviembre de 1936 a octubre de 1937), en otra publicación realizada por el CENIDIM. Encuadernados en un tomo único, estos doce números de *Cultura Musical* constituyen otro documento invaluable para todos los interesados en ahondar en el análisis, la crónica y la crítica que por aquellos años se hacía en México. Perfiles biográficos, ensayos diversos, noticia de conciertos nacionales y extranjeros, facsímiles de partituras, reseña de actividades de importantes instituciones musicales, secciones especiales dedicadas al Conservatorio Nacional de Música y sus proyectos, artículos sobre temas técnicos, forman la estructura fundamental de esta interesante revista, cuyo director fue Manuel M. Ponce. Entre los datos históricos curiosos que pueden hallarse a través de la revisión de estos facsímiles, están por ejemplo algunos ilustres nombres incluidos en las páginas en las que se anunciaban los servicios de diversas escuelas y academias musicales: Pedro Michaca, Rafael J. Tello, Luis G. Saloma, José Rolón, Francisco Agea, José Rocabruna, Joaquín Amparán y muchos otros. Además, una revisión cuidadosa de las portadas facsimilares permite descubrir que la inflación no es un fenómeno particular de nuestro tiempo; si sus primeros números costaban 30 centavos, la revista llegó a costar pocos meses después 50 centavos, lo que equivale a un aumento bastante sustancial. De los numerosos textos muy valiosos que hay en las páginas de *Cultura Musical*, hay uno, en el número 6, especialmente interesante; se trata de un artículo de Silvestre Revueltas sobre la crítica musical, agudo y certero como todos sus textos, y que a tantos años de distancia sigue teniendo una vigencia notable. Ya sea como lectura metódica o como eventual fuente de consulta, esta edición facsimilar de la revista *Cultura Musical* es sin duda una interesante adición a la bibliografía del quehacer musical mexicano.

CULTURA MUSICAL

Números 1 al 12. Noviembre 1936 — Octubre 1937

Edición original a cargo del Conservatorio Nacional de Música

Edición facsimilar: CENIDIM, México, 1993

Graciela Agudelo, Patricia Bárcena y Julio Zavala González son los autores de un interesante proyecto didáctico titulado *El hombre y la música*. Destaca ante todo en este libro la evidente y loable intención de los autores de que el estudio básico de la música sea una experiencia divertida. Esto contrasta notablemente con los infames textos de *apreciación musical* a los que nos enfrentamos en mi generación, y que más que nada eran una receta segura para detestar la música. De entrada, el libro de Agudelo, Bárcena y Zavala tiene una presentación gráfica amena y variada, profusamente ilustrada, con recuadros, apéndices, apostillas y otros elementos que, además de ser importantes accesorios didácticos, rompen la monotonía en la que suelen caer muchos textos de este tipo. El texto mismo está dividido en seis unidades, que exploran respectivamente el papel de la música en la sociedad; las bases de la teoría musical; las formas en la música; un esbozo de la historia de la música; una revisión del instrumental fundamental; y un panorama de la música en México. La información propuesta en el texto, que es amplia y prolija, está bien sistematizada aunque, como suele ocurrir con textos básicos de este tipo, no es ni puede ser totalizadora, de modo que el lector puede disentir con los autores respecto a tal o cual inclusión u omisión, pero eso ocurrirá sin duda con cualquier otro libro similar. Dos elementos de este proyecto son de particular interés, y lo distinguen de otras empresas similares. El primero es una serie de actividades recomendadas en cada capítulo, de modo que el estudiante deja de ser un auditor pasivo y debe ponerse en acción para reforzar ciertos conocimientos adquiridos en el texto. El otro elemento es un cassette que acompaña al libro y que contiene una veintena de ejemplos musicales diversos, seleccionados y ordenados de acuerdo al progreso del texto mismo. Es evidente que este elemento se antoja indispensable

para cualquier introducción a la música, y lo único que habría que lamentar es que el cassette sea tan parco y que no contenga mucha más música. Un apéndice del libro hace referencias específicas a las músicas grabadas, lo que facilita su seguimiento. En los breves apéndices bibliográficos (uno para maestros, el otro para alumnos), se extraña la inclusión de sendos libros sobre la ópera, recomendación hartamente específica al interior de bibliografías de corte más general. Dedicado a alumnos de secundaria, este texto parece ser, en una primera lectura, una buena herramienta de apreciación musical básica. Sería por demás interesante tener acceso a datos de retroalimentación que permitieran calibrar el impacto de este proyecto didáctico.

EL HOMBRE Y LA MÚSICA

Apreciación y expresión musical

Graciela Agudelo, Patricia Bárcena y Julio Zavala González

Editorial Patria, México, 1993

Damos noticia en estas páginas de la aparición del primer número de *Allegro*, guía mensual de conciertos (abril, 1994) que intenta ser una agenda completa de las actividades musicales de cada mes en esta ciudad. Además del listado cronológico de la oferta musical del mes, *Allegro* contiene breves artículos y entrevistas (en este caso, con Luis Herrera de la Fuente), así como breves comentarios a algunos programas y obras específicas. Se agradece especialmente a los editores de *Allegro* que incluyan en su agenda los eventos dancísticos de la capital, que después de todo no son ajenos a la música. No deja de ser interesante el hecho de que una agenda relativamente breve (el primer número consta de 64 páginas) contenga 33 inserciones publicitarias; ojalá esto permita una larga y poco onerosa vida a *Allegro*. Dos preguntas respecto a esta agenda musical:

1. ¿Tendrá los mecanismos adecuados de distribución para que el esfuerzo no caiga en el vacío?

2. ¿Será posible incluir en *Allegro* la totalidad de la oferta de música de concierto de cada mes, considerando la profusión de eventos y sedes musicales y los numerosos cambios de última hora que son como una epidemia?

Mientras llegan las respuestas, no queda sino desear suerte a este nuevo proyecto de difusión musical.

ALLEGRO

Guía mensual de conciertos

Editorial Casiopea, México, 1994



WITOLD LUTOSLAWSKI (1913-1994)

Contemporáneo de Messiaen y Carter, Witold Lutoslawski, uno de los más grandes músicos de este siglo, falleció a principios de este año. En una de sus obras tempranas, las *Variaciones sinfónicas* (1937), se perfilan ya algunas de sus características como compositor: excelente sentido de la construcción, refinado colorido y una decidida voluntad que aspira a encontrar, a inventar un nuevo y lógico sistema armónico. Obtuvo su primer gran éxito con las *Variaciones sobre un tema de Paganini* para dos pianos y a partir de entonces cada nueva composición constituyó un verdadero acontecimiento. Aparecen, así, obras hoy clásicas como *Música fúnebre* para orquesta de cuerdas, *Tres poemas de Henri Michaux* para coro y orquesta, su *Cuarteto de cuerdas* y *Juegos venecianos* para orquesta en la que recurre por primera vez a los elementos de la técnica aleatoria, individualizándola en el llamado "aleatorismo controlado". Según sus propias palabras esta técnica "consiste en utilizar el elemento del azar de tal forma

que contribuya al enriquecimiento rítmico y expresivo de la música sin violar en nada el pleno dominio del compositor sobre la obra en su forma definitiva”.

En sus manos la aplicación de las técnicas más modernas nunca se convierte en una finalidad en sí misma. Este excepcional compositor se sirvió de ellas para crear una música relativamente fácil de oír, de una implacable y depurada lógica formal y de una enorme expresividad. De una u otra manera prácticamente todos los compositores de la segunda mitad de este siglo somos sus deudores. Lutoslawski poseía un espíritu inquieto siempre en busca de aventuras, de nuevos caminos para el arte musical. Su obra es uno de los más sólidos y espléndidos logros del arte contemporáneo.

(Para un mejor conocimiento del pensamiento de este artista, remitimos a nuestros lectores a *Pauta* 43, julio-septiembre de 1992, donde publicamos la entrevista que generosamente nos concedió el compositor polaco.)

M. L.

MÚSICA DEL SIGLO XX

Estupendo el ciclo de 27 conciertos denominado *De fin de siglo a fin de milenio* que se llevó a cabo en el Munal y en la sala Manuel M. Ponce durante los primeros cuatro meses de este año. La programación de esta serie abarcó desde el postromanticismo alemán hasta nuestros días, con un itinerario que recorrió las múltiples voces que han conformado lo que denominamos *Música del siglo XX* y que no es otra cosa que la reunión de diferentes maneras de hacer y concebir la música en nuestro tiempo. Por ello las obras (casi todas de estreno o de segundas audiciones) y los autores incluidos en este ciclo fueron de una asombrosa variedad y reflejaron la sorprendente pluralidad de estilos y técnicas que caracterizan al arte moderno y su rostro múltiple y plural. En cada uno de los conciertos convirtieron los compositores “vanguardistas” con los “tradicionalistas” (Cage-Weill; Webern-Britten;

Berg-Prokofieff; Bartok-Gershwin; Messiaen-Poulenc; Schoenberg-Rodrigo) y se escucharon numerosos lenguajes, cada uno con su propio vocabulario y su propia sintaxis.

Felicitaciones a la Coordinación de Música del INBA. Ya era hora de que escucháramos en México, y “en vivo”, a los clásicos del siglo XX, no pocos de ellos ausentes permanentes de nuestras series regulares de conciertos.

UNA ÓPERA DE ENSUEÑO

“A dream of an opera”. “Una experiencia dramática y musical nueva e inmensamente gratificante”. “La música es cautivante”. “El elenco fue perfecto”. Estas son algunas de las críticas que aparecieron al día siguiente del estreno en el Civic Theatre de San Diego, el pasado mes de marzo, de la ópera de Daniel Catán *La hija de Rappaccini*. Con localidades agotadas, la ópera de San Diego ofreció cinco funciones con un elenco de primera: Giovanni, Fernando de la Mora; Beatriz, Encarnación Vázquez; Dr. Rappaccini, Oscar Sámano; Dr. Baglioni, Ignacio Clapés; Isabella, Ellen Rabiner. Todos bajo la dirección de Eduardo Díazmuñoz. Johnathan Pope fue el director de escena y la hermosa escenografía la realizó John Couklin. La crítica fue casi unánime en sus elogios, tanto al elenco, como a la dirección de escena, a la escenografía, y a la música y la dirección musical. Es esta la primera producción profesional que se hace de una ópera mexicana en Estados Unidos y no pudo ser mejor la elección. *Pauta* felicita a Catán por el éxito de su “hija” y elogia también a la San Diego Opera y a su director general Ian Campbell por haber decidido programarla y con ello comenzar a descubrir el talento de los artistas de su país vecino.

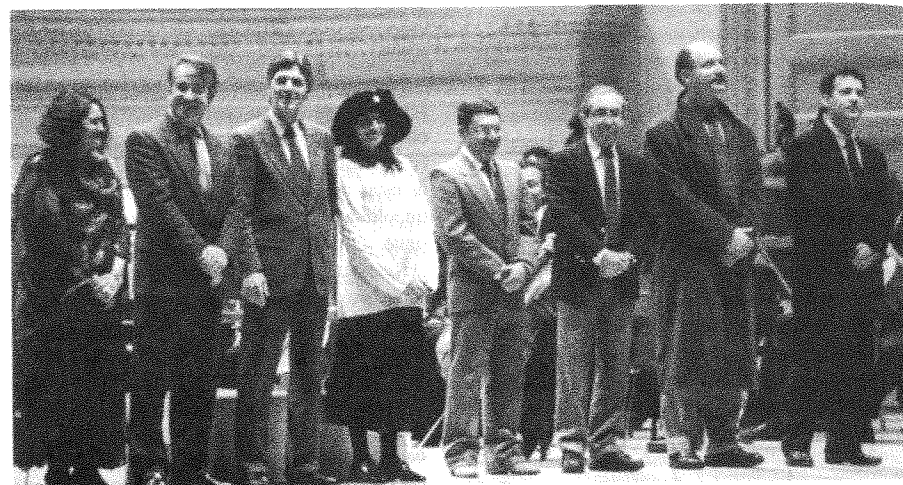
EL CLARINETE EN MÉXICO

Auspiciado por el Departamento de Música de la UNAM, se llevó a cabo del 14 al 18 de mayo en la Sala Carlos Chávez la *Semana del clarinete*,

cuyo responsable no podía ser otro que Luis Humberto Ramos, sinónimo de excelencia y, sin duda alguna, uno de nuestros más notables intérpretes. Con la participación de Joaquín Valdepeñas, principal de la Orquesta Sinfónica de Toronto, Marino Calva, Abel Pérez, Sandra Potkay, Francisco Garduño, Joel David, el Cuarteto de clarinetes Elite (formado por Austreberto Méndez, Baltazar Chavarría, José A. Martínez y Alberto Álvarez), Francisco Viesca y el Conjunto de clarinetes dirigido por Luis Humberto Ramos, se ofrecieron cursos magistrales, conciertos, conferencias y una mesa redonda sobre la enseñanza del clarinete en México. *Pauta* felicita no sólo a Luis Humberto, sino a todos aquellos que hicieron posible que la Sala Carlos Chávez se convirtiera durante cinco días en una inmensa caja de resonancia del increíblemente bello sonido del clarinete. Ojalá se hiciera algo similar con los demás instrumentos. Así, tendríamos la *Semana del fagot* o la *Semana del violonchelo*, o la *Semana del oboe*...

FESTIVAL SONIDO DE LAS AMÉRICAS: MÉXICO

El pasado mes de febrero se llevó a cabo en el prestigioso Carnegie Hall de la ciudad de Nueva York el festival *Sonido de las Américas: México* auspiciado por la American Composers Orchestra y el Instituto Cultural Mexicano de Nueva York. Álvarez, Catán, de Elías, Enríquez, Gutiérrez Heras, Ibarra, Lara, Lavista, Nancarrow, Núñez y Rodríguez fueron los compositores invitados a Nueva York para asistir a los ensayos y presentaciones de sus obras, ofrecer algunas *master classes* en prestigias universidades y escuelas de música como Princeton, Rutgers, Yale y Julliard y participar en los llamados *Composer to composer meetings* que se llevaron a cabo en la Escuela de Música Julliard y permitieron establecer una relación profesional y personal entre los compositores mexicanos y sus colegas americanos invitados especialmente para el festival. Estos fueron: Marc-Antonio Consoli, Anthony Davis, John Harbison, Lou Harrison, Stephen Hartke, Libby Larsen, Steve Mackey, Jeffrey Mumford, Roberto Sierra, Bernadette Speech y Julia Wolfe. Hubo también la



En el escenario del Carnegie Hall: Marcela Rodríguez, Francisco Núñez, Mario Lavista, Ana Lara, Federico Ibarra, Joaquín Gutiérrez Heras, Daniel Catán y Javier Álvarez. Nueva York, febrero, 6, 1994.

participación de estupendos intérpretes como el Cuarteto Latinoamericano de cuerdas, el Trío Neos, Horacio Franco, el Conjunto de Cámara de la American Composers Orchestra bajo la dirección de Tania León, el Quinteto de alientos de las Américas, la pianista Ursula Oppens y la American Composers Orchestra que tuvo a su cargo el concierto de clausura.

Además de las obras de los compositores mexicanos invitados se escuchó música de Chávez, Revueltas, Halffter, Carrillo, Montes de Oca, Márquez, Medina, Agudelo, Ortiz, Durán, Risco, Paredes, Rasgado, Alida Vázquez, Zyman, Lifchitz, Carlos Sánchez y Salinas.

Esta es la primera vez que se ha mostrado en un foro internacional la gran diversidad, pluralidad y vitalidad que caracteriza a la música mexicana de hoy, tanto en el orden interpretativo como en el de la composición. Por otra parte, se pudieron estrechar los lazos y reavivar los vasos comunicantes que alguna vez tuvieron la música mexicana y la norteamericana. Por su resonancia y trascendencia, el festival *Sonido de las Américas: México* ha sido, sin lugar a dudas, una de las mejores cosas que le han pasado a la música mexicana.

M.L.



ALGO MÁS SOBRE LOS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS JÓVENES

Coriún Aharonián

Releí mi trabajo publicado en *Pauta* No. 46 ("La música de los compositores latinoamericanos"), observo que he omitido allí mencionar un par de aspectos que he dado por sobreentendidos. Me siento obligado, si *Pauta* tiene espacio, a intentar anotarlos en una segunda parte, que quizás escape a las generales de la ley y no sea no-buena.

A la enumeración de tendencias observables en la creación de los compositores jóvenes, deberían agregársele las siguientes dos:

j) **Lo mágico.** El compositor latinoamericano parece estar particularmente interesado en explorar la magia inherente al hecho musical*.

k) **La identidad.** La generación joven de los setenta agrega a la puesta al día respecto a la metrópoli (y esto se relaciona con el punto g de mi tentativa de enumeración de tendencias) el interés por marcar de un modo inteligente factores de identidad cultural, y esta actitud es mantenida en general, siempre de maneras distintas en compositores distintos, por los jóvenes de los ochenta y de estos noventa.

El penúltimo párrafo de la página 74 puede ser incorporado como punto i, diciendo que "se observa una aparentemente mayor ideologicidad en los compositores latinoamericanos jóvenes de estas dos décadas que en sus coetáneos metropolitanos" y manteniendo el ejemplo que le sigue.

Respecto a la problemática metodológica, considero importante dejar claro que el criterio al que he adherido es el de considerar como referencias los ejemplos de compositores y composiciones (obviamente de nivel técnico suficiente) que, con las limitadas posibilidades de perspectiva que podemos tener, resultan con características propias —particulares y diferenciales— respecto a los compositores y las composiciones de los países metropolitanos. Ese "reconocimiento internacional" del que hemos

hablado puede ser, actuando como espejo dialéctico, uno de los medidores posibles.

Es necesario, sin duda, establecer el punto de vista en una perspectiva adecuadamente comprensiva: primero latinoamericana y luego a escala mundial. Es una verdad de perogrullo, pero conviene recordarla: no se puede tener perspectiva de objetos de los que no se ha tomado —de algún modo— la debida distancia.

Estamos en una estructura cultural mundial de índole colonial. Dentro de esa estructura, que no podemos cambiar por simple voluntad individual ni de un día para el otro, y que no podemos ignorar con la técnica del avestruz, existen papeles geopolíticos prestablecidos y comportamientos socioculturales condicionados. En música culta, los modelos son generados por la metrópoli imperial —hablo de metrópoli en su acepción de área de centralización del poder político-económico—, y la metrópoli espera que las sociedades del sistema colonial se limiten a consumir esos modelos regularmente renovados, o en todo caso a reproducirlos, con retraso inevitable (que algunas veces, como podemos comprobar en todo el Tercer Mundo, puede ser no de semanas o meses sino de muchas décadas).

Ergo, la única forma de ser por sí mismos de los hombres de las sociedades dependientes de esos modelos metropolitanos es el intentar vivir el hecho creativo de tal modo que pueda significar la generación de contramodelos culturales (y específicamente, en nuestro caso, de contramodelos en materia de una nueva música culta).

Quizás ahora mi planteo quede más claro y menos incompleto. Ojalá.

* Esto fue ampliamente discutido ya en el Primer Curso Latinoamericano de Música Contemporánea en 1971, y sobre ello escribió Mariano Etkin un ineludible ensayo inmediatamente después. ("Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina", publicado en el suplemento cultural del diario *La Opinión de Buenos Aires* el 16 de enero de 1972).

ARBITRARIEDADES TRAS LAS CABINAS DE OPUS 94

Opus 94, estación del IMER, es una de las muy pocas estaciones de radio de la ciudad de México dedicada a transmitir música de concierto. Está a punto de cumplir ocho años al aire en su frecuencia del 94.5 de F.M. Como todo proyecto humano ha tenido buenos y malos momentos. Sin embargo, el que actualmente vive, es sin duda el peor de su historia. No sólo ha sido víctima del poco interés que la difusión de la cultura musical despierta en aquellos que deciden a quién otorgar apoyos, sino que su personal se ha visto severamente disminuido tanto en trabajadores de base como en colaboradores externos. Eso para no enumerar la escasez de cintas, material bibliográfico de apoyo, estudios, máquinas, etcétera.

Desde mediados de 1992, está a cargo de la gerencia de la estación el señor Fernando Carmona Collins, quien anteriormente se había hecho cargo por corto pero letal tiempo de la hoy extinta XELA-FM. El señor Carmona ha sido el ejecutor e incluso fraguador de algunos de los "cambios" en Opus 94 que los radioescuchas han tenido que sufrir.

En 1992 los trabajadores de Opus 94 hicieron llegar a los directivos del IMER un documento con firmas en el que señalan las arbitrariedades y el poco criterio profesional del señor Carmona. En dicho documento se relata también un muy desagradable suceso que para colmo se ha repetido en muchas ocasiones: la falta de seriedad y respeto de Fernando Carmona por su trabajo, los radioescuchas, sus compañeros y el IMER al presentarse en la estación y/o transmisiones a control remoto en completo estado de ebriedad, incapaz de controlar sus actos y palabras, mucho menos de dar instrucciones a operadores de audio, ingenieros, locutores y demás personal a su cargo. Es costumbre del señor Carmona también, ejercer lo que él llama el "mando", con autoritarismo, prepotencia y desconocimiento radiofónico haciendo gala de insultos, amenazas, acusaciones falsas y todo tipo de aspavientos.

Poco tiempo después de haber presentado el citado documento de noviembre de 1992, la mayoría de los firmantes, trabajadores de Opus 94, fueron incorporados, sin previo aviso, al "Programa de Retiro Voluntario" que es como elegantemente se nombran ahora a los despidos masivos. Colaboradores externos y personal de confianza fueron también presionados para dejar la estación. Resultado de esto fue lo que hasta la fecha, ha sido la mayor pérdida para Opus 94: el contacto directo con su público, al transmitir en vivo veinte de las veinticuatro horas al aire (caso, por cierto, poco común en la radio, en general, y más raro aún en las estaciones de música de concierto). La estación se "mecanizó", perdió buenas voces y espacios y desde entonces, sólo transmite material previamente grabado por dos o tres locutores. Adiós a la opinión, a la crítica o a las sugerencias del público; adiós a las producciones internas; adiós a la cobertura en vivo de festivales musicales, temporadas de orquestas, etcétera; en pocas palabras, adiós a todo aquello que había constituido el éxito de la estación.

Uno de los más recientes (ojalá pudiera decirse los últimos) actos de arbitrariedad y prepotencia de Fernando Carmona ha sido mi despido; fui locutora fundadora de Opus 94 y último eslabón de la desmembrada cadena que unía el proyecto vivo y profesional de la difusión de la música de concierto en la ciudad de México con un público heterogéneo formado tanto por conocedores como por personas tratando tímidamente de acercarse a la llamada "música culta", tanto por profesionales y artistas como por estudiantes y amas de casa.

Resulta inexplicable la permanencia de Fernando Carmona al frente de Opus 94, solapada por tres distintas administraciones del IMER y la triste salida de la estación de gente valiosa, como Julia Rodríguez, Juan Lara y Carlos Fuentes López, entre otros.

La pregunta sigue siendo ¿por qué? Tal vez en el diálogo público podamos encontrar algo parecido a una respuesta.

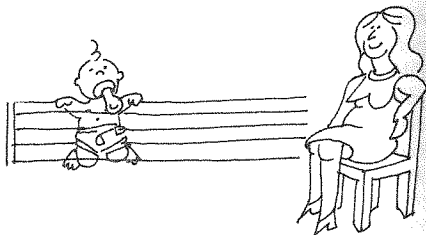
Maria Guzmán

DISCOS

Juan Arturo Brennan

Entre los discos que recientemente ha grabado la Filarmónica de Querétaro, sin duda el más interesante es el que tiene como protagonista único a Manuel Enríquez. Cinco obras, que cubren el espacio cronológico que va de 1954 a 1992, dan al que escucha la oportunidad de abarcar un panorama bastante amplio de la producción de Enríquez y, al mismo tiempo, atestiguan la evolución del lenguaje de uno de nuestros compositores más importantes.

La *Obertura lírica* (1963), de corte casi neoclásico, es una obra sólidamente orquestada, de estructura clara y precisa y de contornos rítmicos categóricos y de gran impulso. Por su parte, el *Concierto I para violín y orquesta* (1954) es, como todo el catálogo violinístico de Enríquez, un recordatorio de la especial excelencia del compositor en la escritura para su instrumento y de su sabiduría en el manejo de la contraposición solista-orquesta. Este *Concierto I* es, además, una obra particularmente expresiva, cronológica y estilísticamente colocada antes del Enríquez austero y parco de años posteriores. Desde el punto de vista de la expresividad, quizá la obra más atractiva del disco sea el *Poema*, (1962) para cello y cuerdas, pieza compacta, intensa y concentrada y llena de momentos de alto impacto sonoro. Cualidades parecidas tiene la obra *El y... ellos*, (1971) para violín y orquesta de cámara, más amplia en el espectro tímbrico y señalada por muy interesantes sec-



ciones libres. La última obra del disco es también la más reciente: el *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1992), dedicado a quienes aquí lo interpretan, Roberto Limón y Jaime Márquez. Destaca en la obra la constante búsqueda (y encuentro) de modos nuevos de producción sonora en los instrumentos solistas y, al mismo tiempo, la temeraria propuesta de un complemento orquestal abundante en percusiones, que acentúa en momentos clave la acertada estructura de la obra. Loable es, sin duda, la producción de discos de este tipo, que ponen de relieve la música mexicana de nuestro tiempo. Sin embargo, como suele ocurrir con muchas realizaciones de este tipo, su destino parece ser el clandestinaje, ya que su distribución es casi nula. Es tiempo de que tanto el INBA como la SACM, así como otras instituciones que producen este tipo de materiales discográficos, dejen de considerarlos como secretos dignos de permanecer en bodega por toda la eternidad y se pongan a implementar mecanismos de distribución coherentes, que buena falta hacen. De otra manera, estas grabaciones serán conocidas sólo por unos cuantos afortunados detectives, y el esfuerzo será, una vez más, en vano.

Colofón: un buen disco, con buenas obras y buenas interpretaciones, pero con un folleto en el que la información musical es escasa y desordenada, y la presentación muy descuidada

MANUEL ENRÍQUEZ: *Obertura lírica*; *Concierto I para violín*; *Poema*; *El y... ellos*; *Concierto para dos guitarras*
Adrián Justus, violín; Natella Zaharian, cello; Eduardo Sánchez Zuber, violín; Dúo Limón-Márquez, guitarras
Orquesta Filarmónica de Querétaro
Sergio Cárdenas, director
SERIE INBA - SACM
Sin marca / Sin número de serie

Otro disco reciente de la Filarmónica de Querétaro presenta una interesante novedad: a Sergio Cárdenas en una faceta que le conocemos poco,

la de compositor. El disco en cuestión abre con el *Salmo 23* que Cárdenas ha planteado de una manera singular, como un breve ciclo de cuatro canciones para soprano y orquesta. El discurso musical empleado por Cárdenas para esta pieza religiosa es severo, intenso, contenido y por momentos se aprecia en él una cierta tendencia hacia el expresionismo. De especial interés en este *Salmo 23* de Sergio Cárdenas es el tratamiento de la voz, en el que se alternan pasajes cantados con pasajes recitados.

El disco contiene también el *Concierto para violoncello* de Manuel Enríquez, obra llena de una peculiar energía y de un desarrollo expansivo y complejo. Es especialmente llamativa en este *Concierto* la presencia de episodios líricos, que contrastan abiertamente con las partes más robustas del discurso sonoro propuesto por Enríquez. Tal y como ocurre en el *Concierto para dos guitarras* reseñado arriba, en el *Concierto para violoncello* aparece también una importante batería de percusiones, cuya contraposición con el trabajo del solista es uno de los hilos conductores más interesantes de la obra.

La otra mitad del disco de la Filarmónica de Querétaro está dedicada a Manuel M. Ponce, a través de las obras sinfónicas *Chapultepec* y *Ferial*. En estas buenas versiones de Sergio Cárdenas, es evidente que ambas obras tienen muchos puntos de contacto. En esencia, las dos son intentos de Ponce por conciliar todas las fuentes musicales cabalmente mexicanas con un lenguaje que apunta hacia la modernidad. En este sentido, la propuesta musical de *Ferial* es especialmente atractiva por cuanto su desarrollo programático es de fácil comprensión y permite analizar la forma diversa en que Ponce trataba materiales provenientes del mundo prehispánico, colonial y popular moderno.

Este es, pues, un buen disco de música sinfónica mexicana, que a diferencia del reseñado arriba, está bien presentado, con buena información y diseño, y sólidas notas a cargo de Aurelio Tello.

Pregunta: si en este disco se pudo, ¿por qué no en el otro?

SERGIO CÁRDENAS: *Salmo 23*

MANUEL ENRÍQUEZ: Concierto para violoncello y orquesta

MANUEL M. PONCE: *Chapultepec; Ferial*

Rosario Andrade, soprano

Carlos Prieto, violoncello

Orquesta Filarmónica de Querétaro

Sergio Cárdenas, director

SERIE INBA – SACM

Sin marca/Sin número de serie

También a la Serie INBA-SACM pertenece un disco con obras para flauta sola y acompañada con piano, de cinco compositores. La primera pieza del disco es la *Sonata simple* para flauta y piano de Joaquín Gutiérrez Heras, una de sus partituras más directas y transparentes. La pieza ya había sido grabada en disco compacto por Judith Johanson y Ana María Tradatti, de modo que debe ser una de las poquísimas obras mexicanas contemporáneas de cámara en contar con dos grabaciones recientes. En seguida, las *Cinco piezas* para flauta y piano de Carlos Jiménez Mabarak, concisas, económicas, claras y envueltas en un lenguaje lineal y austero con giros armónicos muy atractivos. Arturo Márquez propone en este disco la obra *Moyolhuica*, para flauta sola, cimentada en recursos nuevos de producción sonora como los microintervalos y los multifónicos, integrados a un discurso angular y disjuncto que apunta hacia un periodo de búsqueda en la interesante trayectoria de Márquez. Del compositor estadounidense Ed Bland, el disco ofrece la pieza *For flute*, que sin duda tiene algunos puntos de contacto con la de Márquez, desde el punto de vista del resultado sonoro. Hay aquí algunos elementos técnicos y expresivos del jazz, depurados, estilizados, y en algunos casos reducidos a su mínima expresión. El disco cierra con *Synergy* del compositor argentino Pablo Furman, obra en la que es posible encontrar atractivos ambientes sonoros en los momentos en los que las flautas y los sonidos electrónicos se complementan en vez de luchar entre sí. Este disco tiene como característica

que, siendo mexicano, tiene como intérpretes al flautista Danilo Lozano y a la pianista Althea Waites, quienes son prácticamente desconocidos en nuestro medio pero que, a juzgar por lo escuchado, son ejecutantes de calidad. Por otra parte, también es preciso señalar que si la memoria y los archivos no me traicionan, este es el primer disco de la Serie INBA-SACM que contiene música de autores extranjeros.

JOAQUÍN GUTIÉRREZ HERAS: *Sonata simple*

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK: *Cinco piezas*

ARTURO MÁRQUEZ: *Moyolhuica*

ED BLAND: *For Flute*

PABLO FURMAN: *Synergy*

Danilo Lozano, flauta; Althea Waites, piano

SERIE INBA-SACM

Sin marca / Sin número de serie

Cada vez con mayor frecuencia, los intérpretes mexicanos que se dedican a las labores de la música antigua están dando a conocer su trabajo a través de discos compactos. Toca el turno ahora, de nuevo, al grupo Ars Antiqua, que tiene su sede en Guadalajara, y que ha producido un compacto realmente muy atractivo. Con motivo de su aniversario número quince, Ars Antiqua ha grabado las diez piezas contenidas en el famoso *Llibre Vermell* (Libro Rojo) de la biblioteca del monasterio de Montserrat.

Todas son piezas vocales, algunas con acompañamiento instrumental, sobre textos de carácter litúrgico. Es importante señalar que si en sus producciones discográficas anteriores el grupo Ars Antiqua había abordado su repertorio desde el punto de vista de la variedad tímbrico-instrumental y la vena lúdica de la música, en esta nueva producción han tomado como punto de partida un documento musical mucho más austero y contenido, lo que sin duda ha representado un reto para el ensamble. En esta grabación (hecha al natural, sin ediciones ni pistas) el grupo Ars Antiqua ha contado con la colaboración de la Schola Cantorum de México, en algunas de cuyas participaciones pueden detectarse

dudas en la afinación. Por otra parte, el acompañamiento instrumental elegido por Eduardo Arámbula, director de Ars Antiqua, tiene la virtud de ajustarse en general a la relativa austeridad de las piezas del *Llibre Vermell*. Lo que es realmente interesante de este disco es que además de contener obras de una fuente musicológica muy importante, la presentación es muy atractiva: en vez de la tradicional caja de plástico, el disco viene en un librito rojo de pasta dura y papel de calidad, donde están los textos, notas y datos pertinentes a la grabación, de modo que además del contenido estrictamente sonoro, ofrece una buena producción en el aspecto visual. Por cierto, entre las diez piezas del *Llibre Vermell* destacan dos cánones circulares que recuerdan al famoso *Tout par compas* de Baude Cordier. En suma, una grabación realmente interesante, que además es el disco mexicano con mejor presentación que he visto, a lo que sin duda contribuyó el patrocinio de una importante empresa avícola.

LLIBRE VERMELL DE MONTSERRAT

Grupo Ars Antiqua

Schola Cantorum de México

Eduardo Arámbula, director general

ARS CD 003

En 1992, bajo la etiqueta discográfica de la Musical Heritage Society, se grabó un disco muy interesante que viene a reafirmar el hecho de que el puertorriqueño Roberto Sierra es una de las voces musicales más sólidas y atractivas de Latinoamérica en la actualidad. Seis obras para diversas dotaciones de cámara ponen de relieve que al interior de una unidad estilística y un len-

guaje muy personal, Roberto Sierra es capaz de crear mundos sonoros de una gran variedad, y siempre muy expresivos. De esas seis piezas, tres resultan especialmente significativas en el contexto de la búsqueda estética de Sierra. En primer lugar, el *Trio tropical* para violín, cello y piano, de evidente disciplina formal y de una riqueza tímbrica inesperada a partir de una dotación tan tradicional. En segundo lugar destacan los *Cinco bocetos* para clarinete, muy bien pensados y realizados en función de las cualidades del instrumento, con un *clarinetismo* en el que la exigencia técnica no excluye el lirismo y la expresividad. En tercer lugar, la *Descarga* para piano y diez instrumentos, en cuyo título está la clave de la música: una pieza que suena como un controlado periodo de improvisación, como una disciplinada y al mismo tiempo lúdica cadenza en la que las raíces de la música popular urbana vuelven a estar presentes, como lo están en una parte significativa de la producción de Sierra. Completan este sólido disco los *Vestigios rituales* para dos pianos, *Glosa a la sombra* para mezzosoprano, clarinete, viola y piano y *Conjuros* para soprano y piano. Esta presentación de obras de Roberto Sierra tiene la ventaja añadida de que las interpretaciones, de alta calidad, están a cargo del grupo Continuum, de admirable trayectoria en el ámbito de la promoción de la música de nuestro tiempo.

ROBERTO SIERRA: *Vestigios rituales; Conjuros; Trio tropical; Cinco bocetos; Glosa a la sombra; Descarga*

Continuum

Cheryl Seltzer y Joel Sachs, directores

MUSICAL HERITAGE SOCIETY 51329IT

Hasta hace unos meses, la empresa Spartacus era conocida en México como importadora y distribuidora de algunas importantes etiquetas discográficas de Europa. En fechas recientes, sin embargo, Spartacus ha dado un importante paso al añadir a sus actividades la producción de discos compactos. No es usual que una em-



presa privada mexicana asuma los riesgos evidentes de un proyecto de futuro incierto, en el entendido de que producir en México discos de música mexicana de concierto nunca ha sido un negocio particularmente productivo.

Entre los primeros discos producidos por Spartacus encontramos uno dedicado a villancicos de la colonia, interpretados por el Coro de la Catedral de México que dirige Guillermo López Nava. Este interesante compacto contiene algunos materiales que ya han sido explorados en otras grabaciones, así como algunas piezas que son novedades discográficas. Como ya he mencionado en otras reseñas de esta sección, siempre será bienvenido cualquier esfuerzo por rescatar y difundir la rica herencia de la música colonial mexicana, y este disco es una contribución a esta tarea. Además del repertorio mismo, es interesante en esta grabación el ámbito acústico logrado por Xavier Villalpando; se trata de una resonancia amplia y duradera que quizá fue lograda grabando al coro en la propia Catedral Metropolitana; este dato no se consigna específicamente en el disco, pero es probable que así haya sido. El hecho es que se trata de un sonido interesante que bien vale la pena escuchar. Sin embargo, como en el caso de otras empresas similares en el campo de la música vocal, es preciso señalar que aún falta trabajo de ensamble y atención a cuestiones de afinación en el trabajo del Coro de la Catedral de México. Por otra parte, el disco cuenta con buenas notas a cargo de Aurelio Tello, sólido especialista en la materia, aunque también falta cuidado en la edición y la presentación del folleto adjunto, elemento que sin duda mejorará a medida que Spartacus adquiera más experiencia en el campo de la producción discográfica.

VILLANCICOS DE LA COLONIA

Obras de Fernández, Bruna, Gutiérrez de Padilla, Vidales, Loaysa, Salazar, García y Jimeno
Coro de la Catedral de México, A. C.
Guillermo López Nava, director
SPARTACUS 21002

Además del disco reseñado arriba, Spartacus ha producido algunos más, protagonizados por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México que dirige Luis Herrera de la Fuente. Si bien uno de ellos no contiene novedad alguna por estar conformado por repertorio muy conocido y previamente grabado en otros discos, los demás contienen propuestas mucho más interesantes, alternando obras básicas del repertorio mexicano con otras no tan conocidas y que no han sido grabadas antes. Es evidente que el mérito de la compañía productora está precisamente en la inclusión de estas partituras que aquí se graban por vez primera.

El disco a que me refiero arriba contiene sendas versiones del *Huapango* de Moncayo y *Sones de Mariachi* de Galindo, ambas obras grabadas hace muchos años por Herrera de la Fuente con la Sinfónica Nacional para la etiqueta Musart. Así, estas nuevas versiones pueden servir como punto de comparación y evolución, con el matiz insoslayable de que la Filarmónica de la Ciudad de hoy suena mucho mejor que la Sinfónica Nacional de entonces, además de que hay una gran distancia en la calidad de las respectivas grabaciones. El disco trae, además, el arreglo de Candelario Huízar al vals *Sobre las olas* de Juventino Rosas, así como la versión de Gustavo Campa al *Vals poético* de Felipe Villanueva. La parte medular del disco está contenida en *La noche de los mayas* de Revueltas, obra que fue recientemente grabada por Enrique Diemecke y la Sinfónica Nacional y que también puede servir para una interesante comparación en lo que se refiere a directores, orquestas y versiones. Esta grabación de la partitura cinematográfica de Revueltas a cargo de Herrera de la Fuente y la OFCM presenta, de nuevo, las evidentes cualidades de la orquesta, aunque la versión de Diemecke al frente de una orquesta de menor alcance es más incisiva en cuanto a la exploración de los matices y los contrastes. El último corte del disco está dedicado a un arreglo fácilmente olvidable de *La bamba*, a cargo de Terig Tucci, que no aporta nada a esta sabrosa pieza tropical. El sonido del disco es bueno en general, y si el repertorio no es nada fuera de lo

común, al menos aporta nuevas versiones a la creciente discografía de la música mexicana de concierto. Mucho más interesantes son los demás discos de la serie (mismos que serán reseñados en este espacio en la próxima entrega de *Pauta*), y el proyecto en general es ciertamente admirable. Suponemos también que siendo Spartacus una empresa con experiencia en asuntos discográficos, sus producciones serán bien distribuidas y estarán a disposición del público en sitios variados y numerosos. Sería una lástima que este interesante proyecto de grabación y difusión de música mexicana se perdiera en el limbo, como se han perdido tantos otros por culpa de los atroces mecanismos de (falta de) distribución de Bellas Artes, la UNAM, etc.

MÉXICO CLÁSICO

JOSÉ PABLO MONCAYO: *Huapango*

BLAS GALINDO: *Sones de Mariachi*

JUVENTINO ROSAS: *Sobre las olas*

FELIPE VILLANUEVA: *Vals poético*

SILVESTRE REVUELTAS: *La noche de los mayas*

LA BAMBA (Tradicional)

Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México

Luis Herrera de la Fuente, director

SPARTACUS 21007

EL ÚLTIMO REVUELTAS: UN DISCO DEL CUARTETO LATINOAMERICANO

Luis Jaime Cortez

"Silvestre nos entregó en la cantina aquellas hojas sueltas, para que se hagan unos cucuruchos. Pensamos que nos estaba tomando el pelo y le seguimos la broma: los papeles rodaron enrollados y desenvueltos durante toda la sesión

El jarrón da una forma al vacío,
y la música, al silencio.

Georges Braque

sin que llegáramos a descubrir que el asunto era en serio. Nada había en su rostro que dejara percibir el más mínimo interés por esos pentagramas borroneados y llenos de trazos violentos. Y sin embargo esos trazos, así en abstracto, sin atender a las notas ni a los ritmos, hicieron nacer nuestras primeras sospechas. Era una escritura que yo no había visto antes, ni los demás, según me dijeron más tarde. Parecía, cómo decirle, algo inteligente, algo que tenía vida propia, que fluía. Recuerdo también esa tarde porque fue entonces cuando Silvestre nos contó la historia de las bailarinas del teatro de San Antonio.

"Cuando nos despedimos (despedirse es una palabra demasiado tenue para hablar de un fin de parranda con Silvestre), cada quien guardó su papelito, cada quien temeroso de que al hacerlo el otro soltaría la carcajada, y temerosos todos, sin embargo, de olvidarlo sobre la mesa sucia de varias horas.

"La mañana siguiente, antes del ensayo de la orquesta, nos decidimos a leerlo —decía *Cuarteto*, simplemente. Nos juntamos los cuatro como haciendo una travesura, en un lugar aislado en el que nadie podía oírnos, y empezó el cello con un ímpetu que ya no nos permitió detenernos. Por supuesto fue una lectura imperfecta, llena de errores y omisiones, pero la curiosidad nos empujó a seguir adelante sin tregua hasta que agotamos la última nota. Estábamos perplejos. No sabíamos qué pensar. Indudablemente, y hoy me avergüenza decírselo, sabíamos que había nacido un compositor, un gran compositor, pero... ¿qué tan grande? Nos impactó la originalidad de las ideas (el conocimiento de las cuerdas no, pues todos habíamos recibido alguna lección de Silvestre y en esa materia lo reconocíamos como el amo absoluto) pero nos desconcertó lo que para nosotros era falta de forma. Usted sabe, acostumbrados a Beethoven y Haydn queríamos oír un primer tema y luego un segundo y etcétera. En cambio Silvestre andaba por donde se le pegaba la gana. Pasaba de una idea a otra sin anuncios retóricos, con una economía frenética y una naturalidad que llevaba, digo mejor, *deslizaba* una frase en

la otra. Sus ritmos eran bravos, complejos. Y la armonía era una sabia mezcla de muy distintos recursos, tan opuestos entre sí que un buen profesor de conservatorio los hubiera condenado sin duda.

“Finalmente, muy rigurosos con el amigo, decidimos solemnemente que era un gran inicio, pero que faltaba rigor, que ya el tiempo y el trabajo harían de él, quizás un buen compositor.

“Me avergüenza contar esto, pero me alivia el pensar que usted mismo hubiese coincidido con nosotros. Y es que además de todo Silvestre era tan discreto, tan humilde en el verdadero sentido franciscano, que abandonaba su música a su propia suerte, nunca nadaba en poses de gran artista y casi ni hablaba de ella. Él mismo parecía sorprendido de lo que estaba escribiendo.

“Así nació Silvestre como compositor.

“En poco tiempo escribió tres cuartetos más. Ganó con ellos un mínimo reconocimiento, pero todos preferíamos imaginarlo como violinista y como director. Creo que al volver a escucharlos retrospectivamente, a la luz de sus grandes obras (qué sé yo, *Sensemayá* o *Planos*), crecen como obras y hacen crecer aún más la figura de Revueltas. El tiempo otorga una sabiduría inconcebible para un joven como usted, a su edad no debe uno llegar a juicios definitivos sobre nada. Ahora sé que Silvestre se revela en esas cuatro obras como un compositor maduro y original que tenía cuando menos quince años escribiendo música... ¿conoce usted todas esas obras? Quizá no tengan el mismo valor de la música escrita a partir de 1930, pero señalan con gran claridad la evolución creativa de Revueltas, y demuestran que no se le ocurrió escribir música de buenas a primeras, *nomás* por imitar a Chávez, como escribieron algunos de sus detractores.”

Tres de los cuartetos fueron editados en Estados Unidos y aun así permanecieron desconocidos, como esperando a los músicos que les darían vida. Uno de ellos permanece inédito.

La primera grabación la debemos al Cuarteto Latinoamericano. Fue hecha hace nueve años. Se trata todavía de un acetato que hoy parece

una pieza de museo, editado por la UNAM en la colección *Voz Viva*.

Esa grabación (de un Cuarteto Latinoamericano excelente, pero al que, si lo comparamos con el de hoy, le falta un poco de sal y pimienta) sorprendió por dos razones: porque era un paso en firme de un grupo de músicos de primer nivel, y porque nos revelaba a un Revueltas insospechado. La interpretación, por unanimidad, parecía insuperable. Y seguiría sin duda en ese *status* si el propio Cuarteto Latinoamericano no nos convenciera de lo contrario con su último disco.

Es un CD recién salido del horno (bajo el sello de New Albion Records), que lleva el nombre del último cuarteto: *Música de feria*.

Ahora (difícilmente podrían darnos otra sorpresa) es una interpretación insuperable. Cada detalle ha sido resuelto con maestría de miniaturista. Cada *pizzicato*, cada *armónico*, ha sido puesto en una balanza microscópica. El equilibrio es un desequilibrio lúcido (en la forma, en el balance instrumental). Los *tempi* han comprendido el metrónomo que Revueltas nunca anotó. Los músicos han dejado de leer la partitura: está ya en su aliento, en su mirada. Si el arco del cello modifica su trayectoria en dos grados, algo pasa en el violín segundo, y la viola lo sabe. Si los tenues hilillos del arco del violín primero presionan un poco menos sobre la cuerda atenta, hay el riesgo de que un *pizzicato* explote en el lugar (y en el instante) más inesperado.

Hay un peligro latente en esta música.



REQUIEMS

ARMANDO LAVALLE

Sobre el cierre de edición de esta entrega, la música mexicana sufrió otras dos lamentables pérdidas, las de los compositores Armando Lavalle y Carlos Jiménez Mabarak.

Armando Lavalle nació —como Manuel Enriquez— en Ocotlán, Jalisco, y estudió con Revueltas, Bernal Jiménez y R. Halffter. Fue atrilista, director de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, profesor de la Universidad Veracruzana y de la Escuela Superior de Música, subdirector de las orquestas del Instituto Politécnico Nacional y del Estado de México. En 1979 recibió el Águila de Tlatelolco como reconocimiento a su obra y su labor cultural.

Compuso música de cámara, sinfónica, coral y para ballet. Entre sus obras pueden destacarse *Adagio* para cuerdas (1956), *Estructuras geométricas* para orquesta (1962), un concierto para viola (1966), otro para clarinete (1976), uno más para tuba y guitarra (1982) y, el *Homenaje a Silvestre Revueltas* (1979) para orquesta, tres cuartetos de cuerdas y dos tríos, el segundo de los cuales recientemente fue grabado en CD por el Trío México. En su última etapa, la producción de Lavalle regresó a una escritura sencilla, con frecuencia tonal, que permite la expresión de un estilo romántico y nacionalista.

CARLOS JIMÉNEZ MABARAK

Nacido en 1916 en México, D. F., Carlos Jiménez Mabarak realizó estudios musicales en Guatemala, Chile y Bélgica, donde se movilizó con su familia a raíz de la muerte de su padre. Estudió electrónica en Bruselas y dodecafonía con René Leibowitz en París. En 1937 volvió a México y estudió orquestación con Revueltas. Veinte años después, introdujo la música concreta en nuestro país. Fue bibliotecario de la SEP y pianista de la Escuela Nacional de Danza. Pero sobre todo se dedicó a la docencia en el Conservatorio Nacional, el INBA y la UNAM. “El artista —dijo en una ocasión— es

diferente a los demás. Los demás trabajan para vivir y el artista vive para trabajar. La miseria la pintan dando clases de música”.

Como medio de subsistencia escribió abundante música para cine —incluyendo guarachas y danzones—: en 1951 recibió el Trofeo de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, en 1969 la Diosa de Plata por la música de la película *Los recuerdos del porvenir*, en 1985 un Ariel por *Veneno para las hadas*. Otra distinción curiosa en la vitrina de trofeos de Jiménez Mabarak: su *Fanfarria* fue elegida para la promoción mundial y las ceremonias de premiación de las Olimpiadas de México 1968.

Jiménez Mabarak es autor de un vasto catálogo que abarca prácticamente todos los géneros: música de cámara, música sinfónica, conciertos, música coral, numerosas canciones, óperas —*Misa de seis* (1961), *La Güera* (1981)—, ballets. En este último rubro, el del ballet, sobresalen especialmente las creaciones del compositor. Al despuntar la década de los sesenta, Juan Vicente Melo escribió: “Jiménez Mabarak ha compuesto para diversas temporadas de danza mexicana muchos de los títulos que han renovado este género, proporcionándole nuevos aires y limpiándolo de tics y clisés. *La maestra rural*, *Recuerdo a Zapata*, *Pastillita*, el *Retablo de la Anunciación* y, especialmente, las cuatro *Baladas* (...) permiten darnos cuenta de ese particular lenguaje que tiende a la concisión, a brotar directamente, a manifestarse sin disfraces, envuelto en un profundo, sincero lirismo. Junto a esos ballets es necesario citar *El paraíso de los ahogados*, importante experimento de música magnetofónica. (...) Con *El paraíso de los ahogados*, primera experiencia de música magnetofónica en nuestro país, Jiménez Mabarak es, en el amplio y justo sentido del término, un autor contemporáneo”. (*Notas sin música*, FCE: México, 1990; pp. 66-67).

Un sentido tan agudo de la dinámica dancística como del sonido puro ha asegurado la pervivencia en salas de concierto en la forma de suites de ballet, más allá de las vicisitudes de los montajes escénicos, de las partituras de la *Balada del pájaro* y las *doncellas* (1947), la *Balada del venado* y



Carlos Jiménez Mabarak.

la luna (1948), la *Balada mágica* (1951) y la *Balada de los quetzales* (1953). De espíritu lúdico y desenvuelto, con momentos de lirismo puro, estas baladas no dejan de evocar algo de la atmósfera y los recursos de los primeros ballets de Stravinsky, sobre todo en la riqueza tímbrica — por ejemplo, el uso del piano como color orquestal— y los marcados contrastes rítmicos.

En el Festival Cervantino de 1990 se estrenó una quinta balada: *Balada de los ríos de Tabasco*, dedicada a Carlos Pellicer. Y en diciembre de 1993, poco antes de recibir Jiménez Mabarak el Premio Nacional de Ciencias y Artes, se interpretó con éxito en el Festival Europalia la *Balada de los quetzales*, en Bélgica, como cerrando felizmente en el país en que vivió su infancia y adolescencia, un largo, intenso ciclo vital y musical.

L.I.H.

JIMÉNEZ MABARAK EN PAUTA:
véase sobre todo el ensayo del propio compositor sobre su obra para canto y piano en el número 47-48.

GRACIAS ANTONIO ALATORRE

Olvidamos en el número pasado dar crédito a Antonio Alatorre, siempre melómano y amigo de *Pauta*, como descubridor de la curiosa letra con música de Manuel Arévalo que reproducimos en “Notas sin música”. En espera de otros hallazgos suyos, gracias Antonio.

FANFARRIAS PARA KLEINBURG

Mucho gusto nos dio saber que nuestro amigo y colaborador Gerardo Kleinburg, joven y talentoso director de la Ópera de Bellas Artes, fue distinguido con un reconocimiento nacional de comunicación en el área de música. Así lo ameritan sus ensayos y críticas musicales, tanto como su excelente programa *Espectáculo sin límites* (Canal 11, domingos a las 19 horas). Premio que en su colección suma Kleinburg al de Crítica de Salzburgo, que recibió hace unos años. Enhorabuena

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICIÓN QUEEN ELISABETH 1995

La Queen Elisabeth Music Competition of Belgium convoca a su emisión de 1995 para compositores de todo el mundo de 17 a 30 años de edad. Los compositores interesados deberán enviar una obra para piano y orquesta de quince minutos de duración. Se seleccionarán doce finalistas que ejecutarán sus respectivas obras durante la última semana del certamen. El ganador recibirá como premio: BF 200,000, diploma, grabación en CD de su obra y transmisión de la misma por radio y televisión.

Para mayores informes, escribir a: Secretariat of the Queen Elisabeth/ International Music Competition of Belgium/ 20 rue aux Laines/ B-1000 Brussels-Belgium/ Tel. 32/2/513.00.99- Fax 32/2/514.32.97.

NUEVA REVISTA SOBRE ÓRGANOS

Desde Cholula, Puebla, tierra de iglesias y órganos, la Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano, que dirigen los profesores Gustavo Delgado Parra y Ofelia Gómez Castellanos, nos ha hecho llegar el primer número (noviembre, 1993) de una publicación del mismo nombre de la academia que la edita con apoyo del INAH, la SEP-OEA y el CONACULTA. La revista se propone el registro, la catalogación y el estudio científico de los órganos históricos de México, patrimonio cultural muy valioso y por mucho tiempo olvidado, cosa que felizmente empieza a cambiar gracias a especialistas como María Teresa Suárez —autora del excelente libro *La caja de órgano en Nueva España durante el Barroco*, Cénidim: México, 1991— o los propios miembros de la Academia Mexicana.

El órgano no es sólo un instrumento musical de los más ricos y complejos; también una obra de arte en sí mismo y a veces de unas dimensiones y una arquitectura tan imponentes como los de una catedral. Así lo entienden Ofelia Gómez, Gustavo Delgado y sus colaboradores —entre ellos nada menos que Ivonne Lorioid-Mesiaen—, quienes además de interesantes artículos históricos, técnicos y eruditos que nos instruyen sobre el instrumento, nos ofrecen excelentes fotografías de órganos poblanos. Mucho podría mejorar esta publicación en cuestiones

LUTOSLAWSKI EN PAUTA:

Puede verse sobre todo la larga entrevista de María Isabel Arredondo y César Cruz con Lutoslawski en el número 43.

ENRÍQUEZ EN PAUTA:

Véase núms. 9, 17, 43, 47-48 y reseñas discográficas de Juan Arturo Brennan

de edición y redacción —hasta ortografía: ojalá que en la “Presentación” ya no vaya un “vaya” como “valla”, pues vaya que hay diferencia—, pero hay que aplaudir los primeros acordes de una revista tan curiosa y necesaria.

Los interesados pueden escribir a: *Academia Mexicana de Música Antigua para Órgano*/ Gustavo Delgado Parra, Ofelia Gómez Castellanos/Apdo. Postal 222, Cholula, Puebla/ 72760, México/ Tel. Fax (91 22) 47-73 44.

SE LANZA ALCIDES

Se lanza el compositor y amigo argentino Alcides Lanza a producir discos compactos con “Música Nueva de las Américas”. Bajo el sello Shelan aparecieron ya los primeros dos volúmenes de la importante serie, con obras, muchas inéditas, de Gitta Steiner (USA), Mariano Etkin (Argentina), alcides lanza —no hay erratas: así, en minúsculas cummingsianas, escribe el músico su nombre— (Argentina-Canadá), Edgar Valcárcel (Perú), Juan Carlos Paz (Argentina), Micheline Roi (Canadá), Chris Howard (Canadá), Bengt Hambraeus (Suecia-Canadá), Brent Lee (Canadá), Claudio Santoro (Brasil), Richard Bunger (USA). Y Shelan lanza a través de alcides una primicia: “Vintage Romantic Songs” (Gershwin, Porter, Sondheim y Caromichael) en la interpretación de la soprano Meg Sheppard y el pianista (y compositor) Gerardo Gandini.

Deseamos mucha suerte a alcides en su lanzamiento olímpico de discos.

L.I.H.



LA MUSA INEPTA



SIC TRANSIT GLORIA MUNDI

Si ya lo venía diciendo desde hace tiempo la Musa Inepta: la música tiene Spoderes terapéuticos. Por ejemplo, y de acuerdo con las agudas observaciones del Dr. Juan Vicente Melo (véase "Las virtudes terapéuticas de la música" en *Pauta* 8, octubre de 1983), si sufre usted de acné juvenil, la audición repetida de *Madame Butterfly* o de *La Bohème* de Puccini lo hará desaparecer (el acné) rápidamente; si presenta grados avanzados de sífilis, *La Pasión según San Mateo* le evitará mayores complicaciones; su fiebre reumática mejorará con las Sonatas de Scarlatti, y si sufre de todo, toda la obra de Mozart es curativa.

A esta lista se agregan ahora "las mejores obras del Canto Gregoriano". Se trata de cantos que sirven para exorcizar el *stress*. Y qué mejor que relajarse con un bonito *Gradual* o un elaborado y sentido *Pater Noster*. Si el *stress* le ocasiona además inseguridad, le recomendamos un magnífico *Credo* en una estupenda y convincente versión del coro de monjes del monasterio de St. Pierre de Solesmes. Su interpretación del responsorio *Libera me Domine* es también insuperable y le ayudará a liberarse de sus preocupaciones, sobre todo de orden económico, las cuales se sabe que son también causantes del *stress*. Pero si su *stress* continúa y le ocasiona un estado depresivo, no hay nada mejor que un alegre y bullanguero *Alleluia*, siempre con los mismos intérpretes, aunque los de San Gall no cantan mal las rancheras.

Ahora que si llega usted a su casa cansado y harto de la oficina y de su jefe, nada le ayudará más que un buen rompopo de la hermana Engracia mientras escucha al Hofburgkapelle de Viena cantando la inspirada melodía *Communion*. Esto le ayudará a sentirse una vez más parte del todo y de todo. Por último, si tiene usted serios problemas sexuales con su pareja, ocasiona-

dos también por el *stress*, deje a un lado el *Bolero* de Ravel, y ponga inmediatamente un *Introitus* (cualquiera sirve) en la versión de los monjes benedictinos. No hay pierde.

En fin, estos son algunos de los milagros que la mercadotecnia nos ha revelado. Para ella el Canto Gregoriano no es solamente el Canto Gregoriano. Qué va. Es más que eso: es *el álbum*, *el antídoto*. En otras palabras, primero compre, después cúrese.

Ella (la mercadotecnia) debería hacernos otro milagrito: pedirle al Papa Woytila que revoque el edicto de Juan XXIII, el cual hizo posible que en las iglesias cantaran las inefables estudiantinas que causan *stress* agudo además de urticaria en todo el cuerpo, y permita a los monjes cantar en su lugar "las mejores obras del Canto Gregoriano" que lo quitan: el *stress* y de paso la urticaria.

M. L.



Las mejores obras del
CANTO GREGORIANO
con el coro de monjes
del Monasterio Benedictino
de Santo Domingo de Silos

*Cuando las presiones de la vida diaria
te causan stress...*

Demos Gracias a Dios, por la pureza del CANTO GREGORIANO.

CANTO GREGORIANO, el álbum, el antídoto.

LA MUSA INEPTA



LAS RENCILLAS DE RECILLAS

El morbo que el 4 de junio pasado hizo rodar a nuestra rubicunda Musa Inepta hasta el puesto de periódicos más próximo para compararse el suplemento literario-pornográfico *Sábado* del diario *Unomásuno*, quedó ampliamente recompensado con una gozosa reseña firmada por José Manuel Recillas sobre la reciente y bienvenida reedición facsimilar (CENIDIM/INBA/CNCA) de la revista *Cultura musical* (1936-1937) que dirigió Manuel M. Ponce.

Línea tras línea, el joven Recillas va entablando rencillas y forjando frases sorprendentes. Por ejemplo: "...la musicología es absolutamente inexistente en nuestro país". La Musa, mordisqueando un plátano, se pregunta, perpleja: si la musicología es inexistente en este país, entonces ¿qué tanto habrá en las páginas del grueso volumen de *Cultura musical* que largamente Recillas reseña, o a qué se dedicarán los numerosos investigadores de planta del CENIDIM?

"La crítica musical en México se destaca por su ignorancia", dice, citado por la pluma de Mariscal, Revueltas, en una entrevista de 1936, y Recillas acota: "algo que, ciertamente, no ha cambiado ni un ápice". ¿Quién si no Recillas, que tanto conoce de música, razona la Musa, podrá juzgar el trabajo de, digamos, los señores Alcaraz, Brennan o Kleinburg?

Y después le tocan las pedradas —gran originalidad— a Carlos Chávez, de quien desde luego hallamos su "proverbial mezquindad intelectual (...)" que tanto daño hizo y sigue haciendo —a través de sus seguidores— en nuestro país". Y razona de nuevo nuestra Musa: si quien fundó en México la que es ahora la Orquesta Sinfónica Nacional, trajo a músicos como Stravinsky, fue primer director de Bellas Artes y pionero impulsor de mil cosas, le

parece un mezquino a Recillas, ¿qué habrá que hacer para merecer de este joven y generoso crítico el calificativo de "generoso"? Después, la original estrategia de Recillas para desprestigiar a Chávez es enemistarlo con varios músicos: otra vez, claro, con Revueltas, cuya colaboración sobre la crítica musical, dice, "provocó, por lo visto, el mutismo de Chávez". Sólo que nunca sabemos por qué y sólo obtenemos el mutismo de Recillas. Sigue Aaron Copland, "quien habla de Chávez y Revueltas, mostrando un sabio entusiasmo por Revueltas". Bravo, reseñista, sólo que Copland siempre fue amigo íntimo y admirador de Chávez. Después, Chávez vs Candelario Huízar, "acérrimo enemigo de Chávez". Toda una revelación, porque sin ir más lejos en la p. 30 del núm. 11 de *Cultura musical* leemos que Chávez y Huízar hicieron al alimón "una vigorosa instrumentación del Concierto Grosso en Re menor de Vivaldi", y el *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (F.C.E., 1989) sólo da testimonios de amistad y respeto mutuo entre estos músicos.

Abundan las frases y las rencillas de Recillas que regocijaron estruendosamente a la Musa, como, por ejemplo, que "jamás escribieron una línea" colaboradores como Heitor Villa-Lobos, cuyo largo artículo "Nuevas direcciones de la educación artística musical" abre el núm. 7, pero sobre todo, las que hizo favor de dedicar a *Pauta*. Entre otras bellezas, dice el reseñista que *Cultura musical* fue "en más de un sentido, antecedente de la actual *Pauta*". (Bueno, sólo en uno: en que se editó *antes*). Y también que el contenido no era técnico sino "más de carácter literario (?) —sin llegar a los excesos en que *Pauta* continuamente cae". No queriendo pensar en sus propios excesos, la obesa Musa reflexionó entonces sobre los groseros excesos de *Pauta* al abrir puertas a, digamos, unos poemas de Mutis o Lizalde, o unos textos de Novo o Cabrera Infante...

Finalmente, si no tenemos musicólogos, ni críticos musicales ni revistas de música, ¿por qué habríamos de tener compositores? Y efectivamente: tampoco. No sólo queda descartado Chávez: "Manuel M. Ponce (...) nunca fue —concluye el crítico y musicólogo y juez Recillas— un gran músico, pero no pretendió ocupar un sitio que no le correspondía, como otros músicos de hoy pretenden para sí".

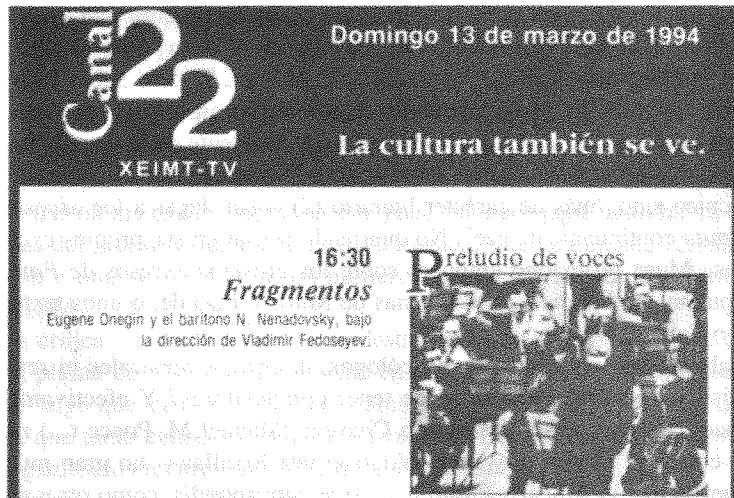
Así que ya saben, pretenciosos músicos de hoy, favor de desalojar butacas que no les corresponden y dejarlas como deben: vacías.

L.I.H.

LA MUSA INEPTA



La Musa Inepta se complace en anunciar que en fechas recientes ha encontrado nuevos colaboradores en la H. Dirección General de Comunicación Social del Canal 22 que, como todo mundo sabe, es el canal cultural de esta ciudad. En su cartelera de la fecha claramente señalada, el Canal 22 ofreció a su melómano público una verdadera delicia musical:



El programa en cuestión resultó maravilloso; Onegin y Nenandovsky cantaron con tanto primor y encanto que el público televidente pidió más y más. Por ello, el Canal 22 anunciará en su cartelera de fecha próxima una auténtica primicia: una Gala de Ópera en la que alternarán grandes artistas como Luisa Miller, Roberto Devereux, Adriana Lecouvreur y Peter Grimes.

No se la pierda.

La falta de presupuesto debida a los exorbitantes honorarios de su nutrióloga impidieron a la gordita Musa Inepta asistir a los conciertos que Charles Dutoit dirigió ante la Orquesta Nacional de Francia. Por fortuna, pudo solazarse con la indispensable crónica de las páginas muy culturales de *Excelsior*, de nuevo bajo la firma de Gabriel Rodríguez Piña. He aquí la parte medular de tal crónica, admirable por su claridad y concisión:

“Dutoit pareciera seguir una senda de círculos tonales y rítmicos, mover sus brazos en el mismo sentido, arriba o abajo, pero sin dejar de indicar las melodías, los giros, las frases, los temas, los motivos de reciente aparición o aún la señalización de aquellos a punto de fenecer.”

Dicen que a raíz de esta crónica, al maestro Dutoit le han sido abiertas las puertas de oficios tan interesantes como el de instructor de aerobics y policía de tránsito.

Usted quizá no lo sepa, pero Don Daniel Bitrán, además de ser padre de tres cuartas partes del Cuarteto Latinoamericano, es un buen economista, *croupier* con mucha mano izquierda (esto le consta a los bolsillos de La Musa Inepta), estrella de reciente ingreso al firmamento cinematográfico, y además, violista del Cuarteto Acorde. En reciente fecha, el mencionado cuarteto envió a la imprenta los datos de uno de sus conciertos, y la imprenta devolvió, como casi todas las imprentas, una visión altamente poética de la música en cuestión. Imagínese usted, lector, la sorpresa de Bitrán Sr. al enterarse de que él y su cuarteto tocarían la *Bavota* de Ponce. Más que error poético, suponemos que Gloria Trevi ha estado jugando con la idea de asimilar la música de Ponce a su propia creación artística. Por ejemplo en:

Me dejaste...

Como a Ponce sin su bavota...

Y la bavota eres túúúú...

(Cántese con la música que le dé la gana)

El muy joven diario *Reforma*, enterado de la trascendencia de las digresiones de nuestra Musa Inepta, se ha insertado ya categóricamente a estas blasfemas páginas. De reciente edición del mencionado diario, esta primera colaboración.

De las páginas de sociales (que no de música) del 18 de febrero de 1994, este interesante titular:

“VIENE A MEXICO LA GUITARRA DE OTTMAR LIEBERT”

En efecto, en el muy puntual vuelo de Lufthansa llegó la guitarra de Ottmar Liebert, instrumento que en ausencia de su dueño se presentó en el escenario donde, con mucho aplomo, se dejó contemplar por un público admirado y silencioso. La velada fue un éxito tal que desde ya se anuncian futuros conciertos (de muy bajos decibeles) a cargo de las cuerdas vocales de Pavarotti, el copete de Luis Miguel y los crócalos de Sonia Amelio.

En pleno afán de internacionalización, La Musa Inepta se lanzó a Europa con la intención de seguir la huella del Cuarteto Latinoamericano. En tierras alemanas, asistió a un soberbio recital que fue anunciado así en el programa general de la temporada:

Karten: 25,-/36,-DM

*In Zusammenarbeit mit der mexikanischen Botschaft
Schirmherrschaft S. E. Juan José Bremer Martino*

Montag **Cuarteto Latinoamericano**

14. Februar 1994 Aurelio Tello Violine Roberto Sierra Viola
20.15 Uhr Javier Alvarez Violine Celso Garrido-Lecca Violoncello
Bahnhof Rolandseck VILLALOBOS - PUCCINI - REVUELTAS - DVORÁK
Karten: 25,-/36,-DM

In Zusammenarbeit mit der Stiftung Villa Musica, Mainz

Por una parte, la redonda Sra. Inepta reconoce públicamente que no tiene la más pálida idea del significado de palabrotas altisonantes como Zusammenarbeit y Schirmherrschaft. Por otra parte, la mencionada administradora de esta sección de *Pauta* confiesa su asombro ante el súbito cambio de personal en el CL; una cosa es que Javier Álvarez haya sido un competente clarinetista allá en la prehistoria de su carrera, y otra que le haya

tumbado la chamba impunemente a Arón Bitrán. Y ciertamente, Roberto Sierra sufrió con la afinación de su recién adquirida viola. Desde su retiro en las montañas, los ex-miembros del Cuarteto Latinoamericano enviaron su beneplácito por este relevo generacional y desearon la mejor de las suertes a sus herederos artísticos y espirituales. Ahora sí, con dos peruanos, un mexicano y un puertorriqueño, el CL será auténticamente Latinoamericano. (Nota: en el mencionado recital inaugural del nuevo CL en Bonn, el *Botschaft* fue la mejor pieza del programa, y resultó especialmente ovacionada)

J.A.B.

En su próximo número

pauta
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales:

- Crónicas musicales de Salvador Novo
- Gerardo Deniz: *Preludio a la siesta de un fauno*
- Jos van Immersee: Música y retórica en los conciertos para piano y orquesta de Mozart
- Ramón Montes de Oca: entrevista a Górecki
- Germán Cácoara: La música contemporánea en El Salvador
- Ricardo Miranda: *Muros verdes* de José Pablo Moncayo
- Ramón Barce: A veces resulta difícil
- Violet Vagramian Nishanian: Vida y música de George Enescu
- Fred Popovici y Mihaela Marinescu: La música rumana contemporánea

COLABORADORES

- **Eduardo Lizalde:** véase *Pauta* 24, 29, 35, 37-40, 42, 47-48, 49.
- **Arthur Rubinstein:** véase *Pauta* 47-48.
- **Juan Arturo Brennan** ha colaborado en todos los números de *Pauta*.
- **Fabio Morábito:** véase *Pauta* 45.
- **Witold Lutoslawski:** véase "Notas sin música".
- **Claude Lévi-Strauss**, antropólogo, lingüista, filósofo y figura fundamental del estructuralismo, nació en Bruselas, Bélgica, en 1908, pero ha vivido casi siempre en Francia, donde fue director de la École Pratique des Hautes Études y, desde 1959, catedrático del Colegio de Francia. Su profundo interés en la etnología lo ha llevado a realizar varias expediciones por América del Sur y el norte de Estados Unidos y Canadá. Entre sus libros más importantes: *Tristes tópicos* (1955), *Antropología estructural* (1958), *El totemismo en la actualidad* (1962), *El pensamiento salvaje* (1964). Y entre los numerosos reconocimientos que ha recibido está el Premio Internacional Erasmo, en 1973.
- **Salvador Novo:** véase *Pauta* 41 y nota preliminar a "Documentos" en este número.
- **Carlos Chávez:** véase *Pauta* 1, 3, 16, 20, 26-28, 35, 41, entre otros números.
- **Georges Perec** (París, 1939-1982) escribió varias novelas; entre las más importantes: *Las cosas* (1968), *W o el recuerdo de la infancia* (1975), *La vida: instrucciones de uso* (Premio Medicis 1978). En 1967 ingresó al Grupo Oulipo. También fue guionista y productor de cine.
- **André Pieyre de Mandiargues** (París 1909-1991), poeta, cuentista y novelista se incorporó al movimiento surrealista en los años cuarenta.

Su novela *El margen* ganó el Premio Goncourt. Entre sus libros de cuentos están *El sol de los lobos* y *Mascarets*; y entre sus poemarios, *La edad de Tiza* y *El lugar en el que estoy*.

• **José Eduardo Martins:** escritor y crítico brasileño autor de un importante estudio sobre la obra para piano de Debussy. Colabora regularmente en las principales publicaciones musicales latinoamericanas.

• **Roberto García Bonilla:** véase *Pauta* 49.

• **Monika Fürst-Heidtmann** nació en Potsdam, Alemania, en 1946. Estudió música, letras alemanas, filosofía y musicología en Colonia, Tübingen y Berlín. En 1978 se graduó en musicología con la tesis *El piano preparado de John Cage*. Ha trabajado en la docencia, la radio y publicaciones relacionadas con la música nueva. Se ha dedicado a investigar la música experimental de los Estados Unidos. Conoce a Nancarrow desde 1976 y ha publicado numerosos artículos sobre su música.

• **Ricardo Pohlenz** (Puebla, México, 1965) estudió cine y filosofía y es licenciado en literatura latinoamericana. Ha colaborado en *Vuelta*, *El Semanario Cultural de Novedades* y las secciones culturales de *El Nacional*, *Excelsior* y *Siempre!*. Poeta y ensayista, es autor del poemario *Oración para gato y dama en desgracia* (Cuadernos de Malinalco 47: Malinalco, Estado de México, 1991).

• **John Cage** (1912-1992): véase *Pauta* 2, 5, 9, 18, 43 y 47-48.

• **Conlon Nancarrow:** véase dossier en este número.

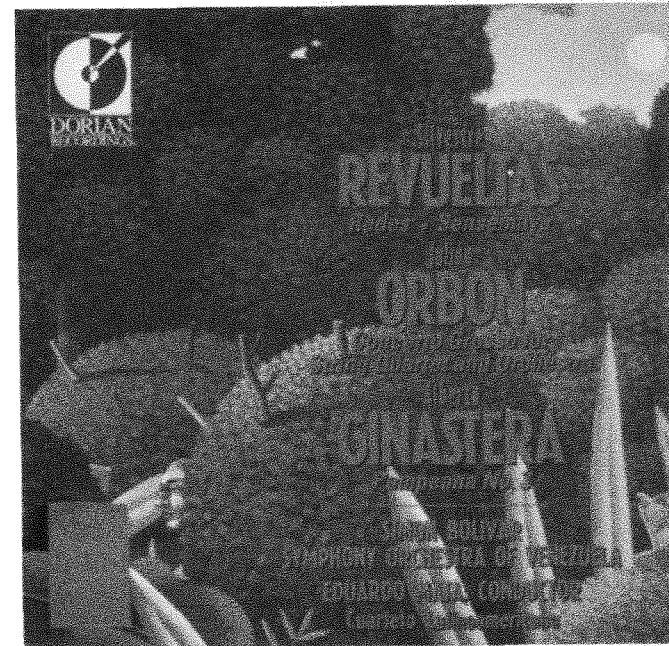
• **Gyorgy Ligeti** (Transilvania, 1923), véase *Pauta* 36.

• **Henry Cowell** (1897-1965), pianista y uno de los compositores norteamericanos más importantes del siglo, es autor de una extensa obra experimental, innovadora, que abarca la música de cámara, la música sinfónica, la música para percusiones y 18 obras para diversas combinaciones (*Hymn and Fuguing Tune*, 1944-64). Desarrolló la técnica pianística de *Clusters*, el uso de procedimientos aleatorios y, con Theremin, inventó el Rhythmicon, piano percutivo. Fundó y dirigió la importante revista *New Music Quarterly*.

• **Roger Reynolds:** compositor norteamericano autor de una extensa obra que abarca tanto el género instrumental como el electroacústico. Es autor también de varios libros de teoría musical. Se ha interesado profundamente en la obra de Nancarrow y de Augusto Novaro. Actualmente reside en San Diego donde es director del Departamento de Música de la Universidad de California (UCSD).

• **Carlos Sandoval** (México, 1956) estudió guitarra y composición en la ENM-UNAM y composición y teoría con Julio Estrada. Es asistente de Nancarrow desde 1991. Fue coordinador de las exposiciones-homenajes a Nancarrow en la UNAM y Bellas Artes, realizadas recientemente. Ha compuesto música de cámara, música para piano mecánico y obras electrónicas. A partir de su relación con Nancarrow y del estudio de los desarrollos tecnológicos de Trimpin, su interés se ha concentrado en el manejo de instrumentos acústicos controlados por computadora y en la creación de estructuras rítmicas complejas en rollos de piano mecánico.

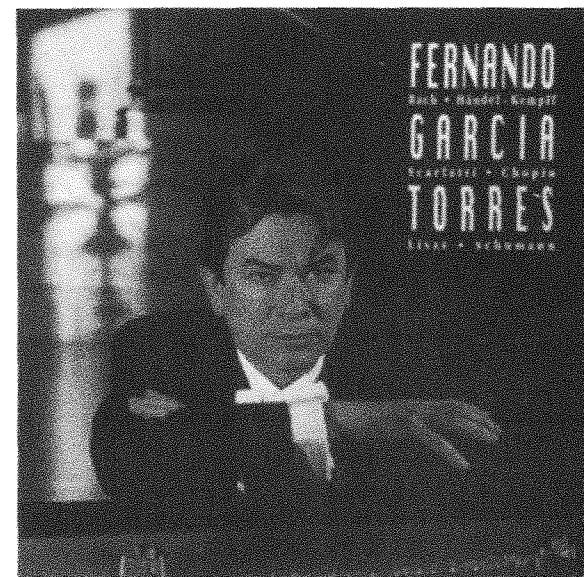
• **Natalia Gurovich** (Santiago de Chile, 1966) se graduó como diseñadora gráfica en la Universidad Católica de Chile y trabajó después en el área editorial. Actualmente reside en México, donde trabaja como ilustradora y diseñadora gráfica.



De venta en
las principales
casas de música



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



De venta en las
principales casas
de música

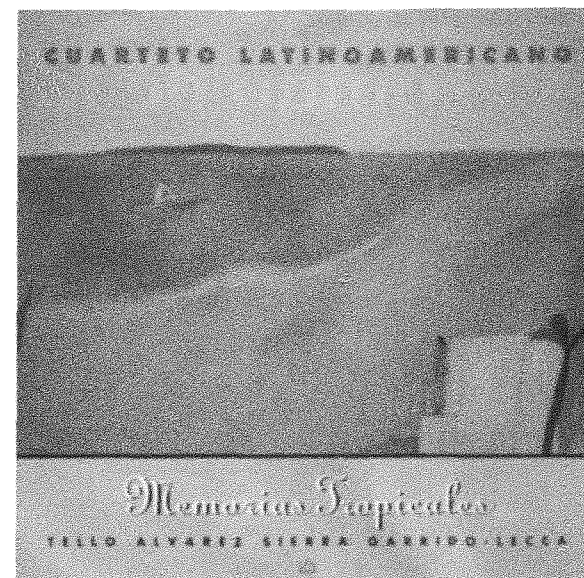
Obras de Gutiérrez
Héras, Ponce,
Brouwer, Lobato, y
Delano



De venta en las
principales casas
de música



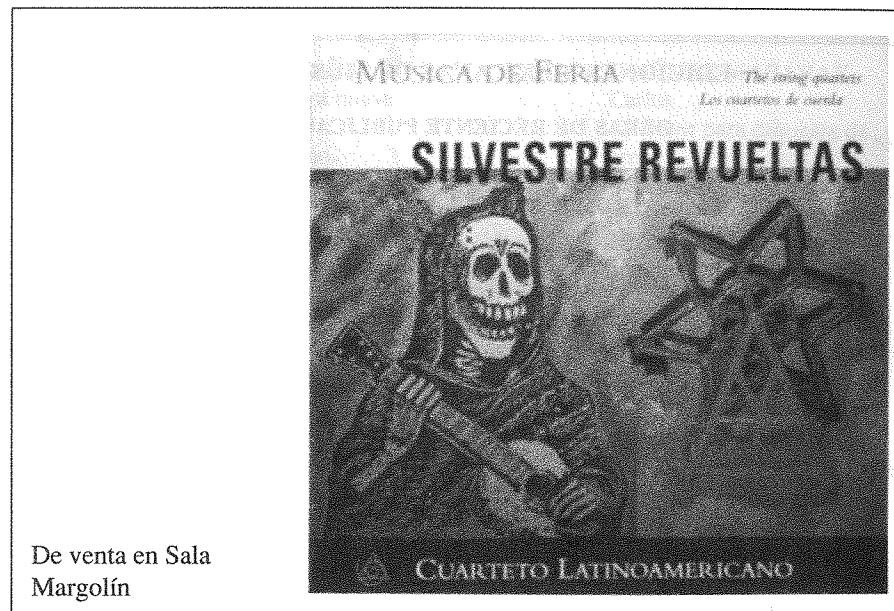
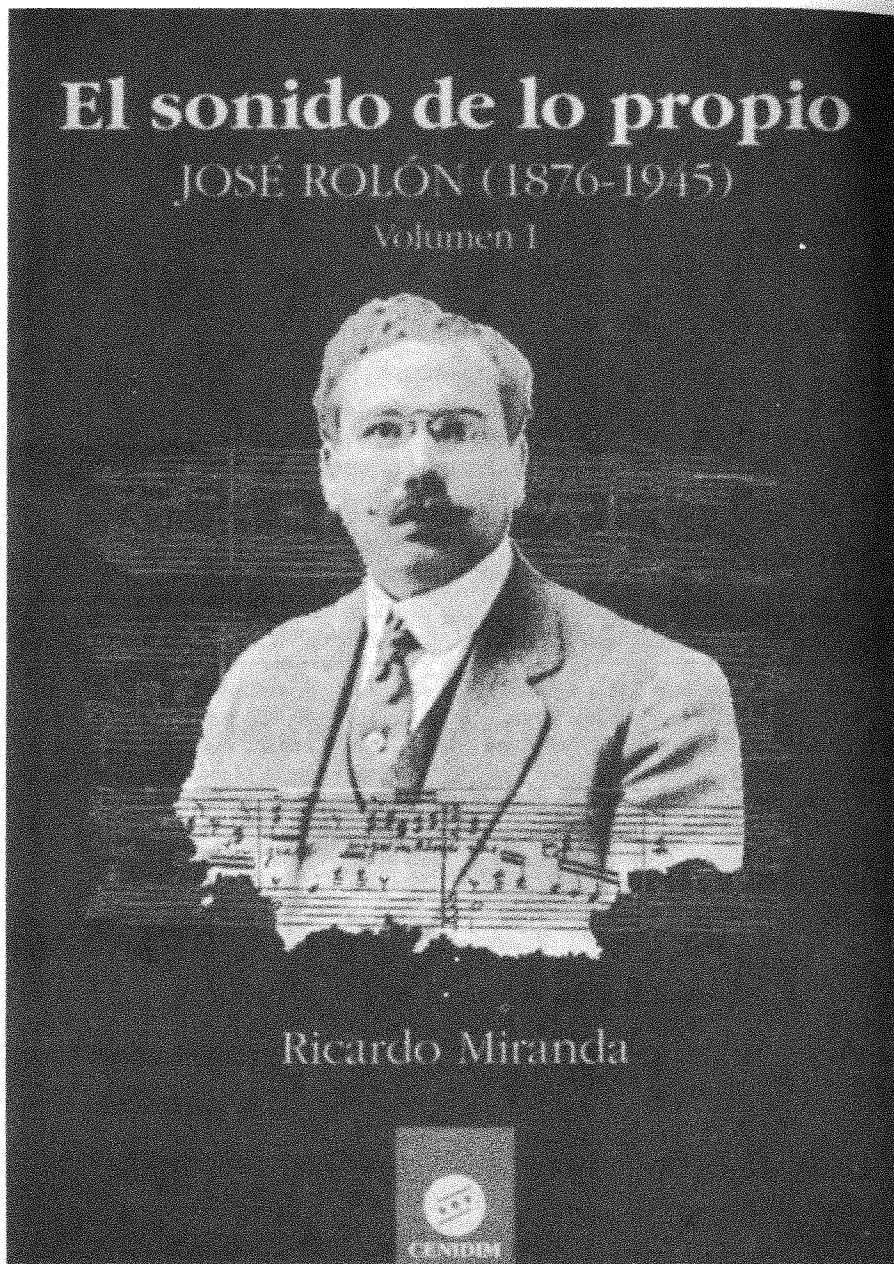
Obras de Tello,
Alvarez, Sierra, y
Garrido-Lecea



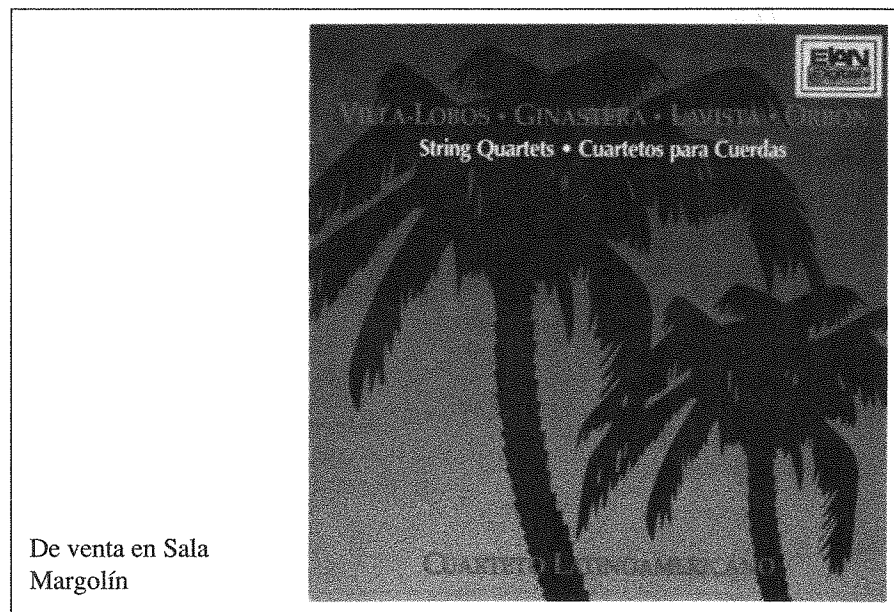
De venta en Sala
Margolín



De venta en las
principales casas
de música



De venta en Sala Margolín



De venta en Sala Margolín

EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

OBRAS DE RECIENTE PUBLICACIÓN

MÚSICA INSTRUMENTAL

FLAUTA SOLA

- D No. 59 LARA, Ana
Hacia la noche para flauta sola amplificada
- D No. 55 LAVISTA, Mario
Ofrenda para flauta dulce tenor

FAGOT SOLO

- D No. 62 MONTES DE OCA, Ramón
Laberinto de espejos

GUIARRA

- D. No. 54 VÁZQUEZ, Hebert
Elegía

PLANO SOLO

- A. No. 35 HALFFTER, Rodolfo
Dos ensayos para piano
- A. No. 36 IBARRA, Federico
Sonata II (1982)
- A. No. 38 IBARRA, Federico
Sonata III (1988)
Madre Juana
- A. No. 39 PAZOS, Carlos
Homofonías y Polifonías
- A. No. 37 QUINTANAR, Héctor
Cinco piezas para niños
- A. No. 40 CASTRO, Ricardo
Obras escogidas
- A. No. 41 VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX
Volumen I

ÓRGANO

- A. No. 42 GALINDO, Blas
Sin título

VIOLÍN Y PLANO

- D No. 60 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLA Y PLANO

- D. No. 67 MONCAYO, José Pablo
Sonata

VIOLONCHELO SOLO

- D. No. 63 RODRÍGUEZ, Marcela
Lumbre

ARPA SOLA

- D. No. 69 MUENCH, Gerhart
Speculum Veneris

MÚSICA VOCAL

CANTO Y PLANO

- B. No. 25 HERNÁNDEZ MONCADA, Eduardo
Canciones al estilo de mi tierra

CORO A CAPPELLA

- C. No. 17 GALINDO, Blas
La Montaña
- C. No. 18 GUTIÉRREZ HERAS, Joaquín
De profundis para coro mixto, piano y percusiones

CONJUNTOS

INSTRUMENTALES

- D. No. 68 DURÁN, Juan Fernando
El resplandor de lo vacío para flautas soprano, alto y tenor de pico

- D. No. 58 HALFFTER, Rodolfo
Divertimento para nueve instrumentos

- D. No. 64 LAVISTA, Mario
Responsorio para fagot y percusiones

- D. No. 57 MUENCH, Gerhart
Tessellata tacambarensis No. 6 para violín, pianoforte, 2 maracas y 2 claves

- D. No. 56 NÚÑEZ, Francisco
Aspectos sexteto; flauta, clarinete, corno, violín violonchelo y contrabajo

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partitura

- D. No. 61 ORTIZ, Gabriela
Cuarteto No. 1 para instrumentos de arco, partes

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partitura

- D. No. 65 LAVISTA, Mario
Reflejos de la noche para cuarteto de cuerdas, partes

- D. No. 66 TRIGOS, Juan Carlos
Cuarteto Da-Do para clarinete, saxofón, guitarra y bongós

ORQUESTA DE CUERDAS

- E. No. 33 AREÁN, Juan Carlos
Epicedium in memoriam Augusto Novaro para orquesta de cuerdas y piano

- * GALINDO, Blas
Concertino para violín y orquesta de cuerdas

- E. No. 32 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Obertura para orquesta de arcos

- E. No. 29 MONCAYO, José Pablo
Homenaje a Cervantes para dos oboes y orquesta de cuerdas

ORQUESTA SINFÓNICA

- * GALINDO, Blas
Suite para orquesta de cámara

- * IBARRA, Federico
Imágenes del quinto sol ballet en dos actos, para orquesta (1980)

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Sinfonía en un movimiento

- E. No. 34 JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
Concierto en Do para piano y pequeña orquesta (reducción para dos pianos)

- E. No. 31 LAVISTA, Mario
Aura paráfrasis orquestal de la ópera

- E. No. 35 LAVISTA, Mario
Clepsidra

- E. No. 30 SANDI, Luis
Díptico

ÓPERA

- * JIMÉNEZ MABARAK, Carlos
La Gülera, en tres actos, partitura de canto y piano

* Obras publicadas en colaboración con la Universidad Nacional Autónoma de México.

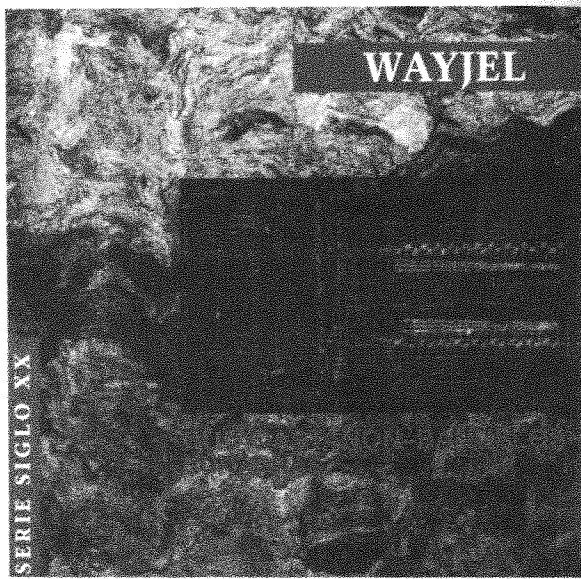
**HORACIO
FRANCO**
Música mexicana
para flauta de pico



De venta en las
principales casas de
música

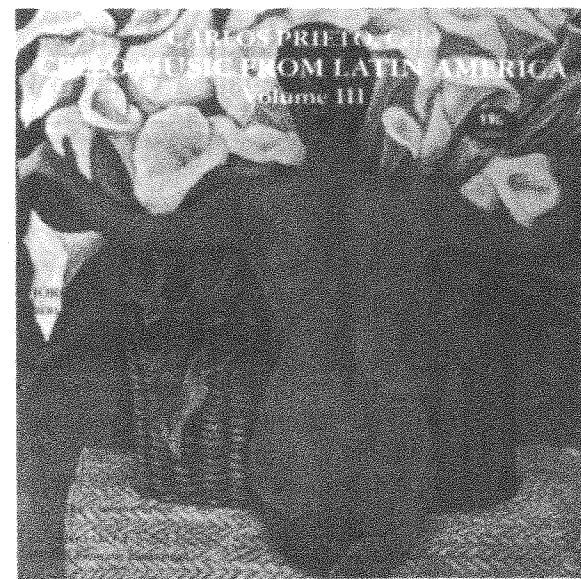
Duo
Castañón-Bañuelos

Obras de
compositores
mexicanos



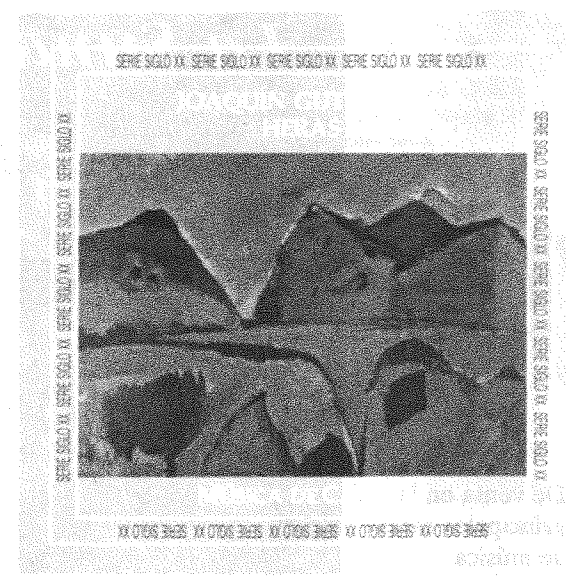
De venta en las
principales casas de
música

CARLOS PRIETO
Cello
Cello music from
Latinoamerica
Obras de Castro,
Ponce, Lavista,
Chávez, De Elías y
Garrido-Lecca



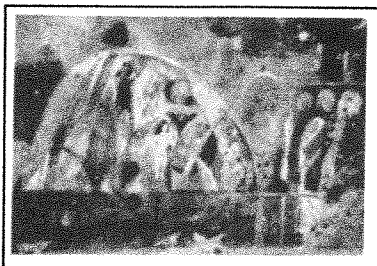
De venta en las
principales casas de
música

**JOAQUÍN
GUTIÉRREZ
HERAS**
Música de cámara



De venta en las
principales casas de
música

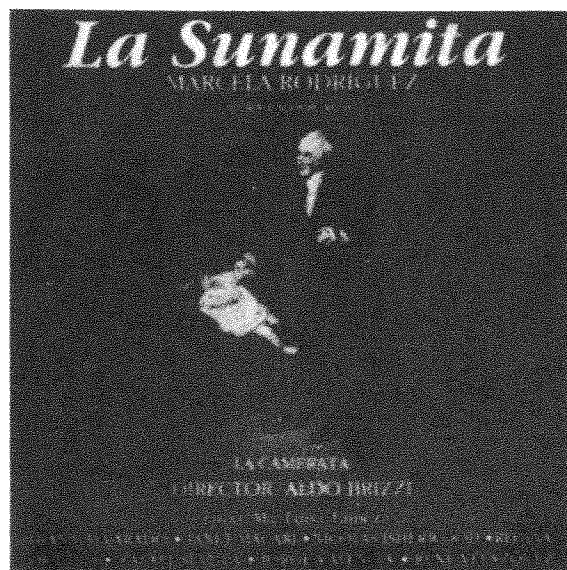
Daniel Catán
Homenaje a Octavio Paz



La hija de Rappaccini ♦ *Mariposa de obsidiana*
 Fernando de la Mora ♦ Encarnación Vázquez ♦ Jesús
 Suaste Filarmónica de la Ciudad ♦ Eduardo Diazmuñoz

Edición limitada

Pida su CD a los tels. 510 97 00 • 510 97 62 y recíbalo en su casa o adquiéralo
 en las oficinas de la revista *Vuelta* 554 56 86 • 554 95 62 • 554 88 11

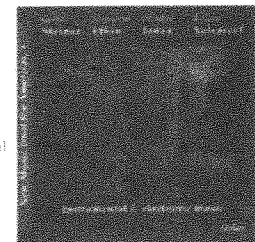


De venta en las
 principales casas
 de música

new music from the americas, vol 1

Contemporary chamber music by

- Gitta Steiner** (USA)
The 1969, percussion & piano
Equinox Piece (1978), marimba
3 Jeunesses (1980), vibraphone
Mariano Etkin (Argentina)
Agave II (1982), two pianos
alcides lanza (Argentina/Canada)
explorations V (1990) II, piano & tape
Édgar Valcárcel (Perú)
Pureté (1986), electronic music
Chacabú VI (1974), French horn,
 trombone, piano



This exciting new compact disc features extraordinary performances of these pieces never before recorded. Each composer represents a different contemporary style, but each is rooted in the American experience—irradiating and informing.
 Performers: Daniel Barenboim, Carlos Guillermo Rey D'Arcy Gray, percussion, Pierre LeClerc, French Horn, Mattias and Alcides Lanza, piano, Lisa Booth, French horn and Michael Thompson, trombone

shelan
 607, 4th St. • Times Square
 New York, NY • Canada (905) 407-
 0200 • Fax (905) 407-0214

t r i l o g y



Three works for
 voice & electronics by
alcides lanza
 Performed by
Meg Sheppard

ekphrastics V
penetrations III
ekphrastics VI

TRIOLOGY is an evening of music drawn by abstract sound, electronic sounds and electronic extensions with digital synthesis and lighting effects.
TRIOLOGY is an autobiographic work of songwriting youth, a growing political awareness, and multiple reflections of the nature of memory. The piece makes extensive use of multilingual text—freely moving from English, to French, to Spanish, and invented language.

"The music is witty and fascinating..." —*Canadian Composer*
 Sarah Jane Thomas: "The composition desired by a composer so characteristically presented to the listener." —*Listener*
 "D'une belle partie poétique... let, la voix et la trame sonore électroacoustique ont un heureux mélange, avec une imagination et une sensibilité peu communes." —*Le Devoir, Montreal*

A mi amable discipula Srta MARIANA OLMEDO



CANCIONES

PARA VOZ Y PIANO

MELESIO MORALES

36967

Propiedad de los Editores

Fr. 2.50

MILANO. Establecimiento musical F. LUCCA

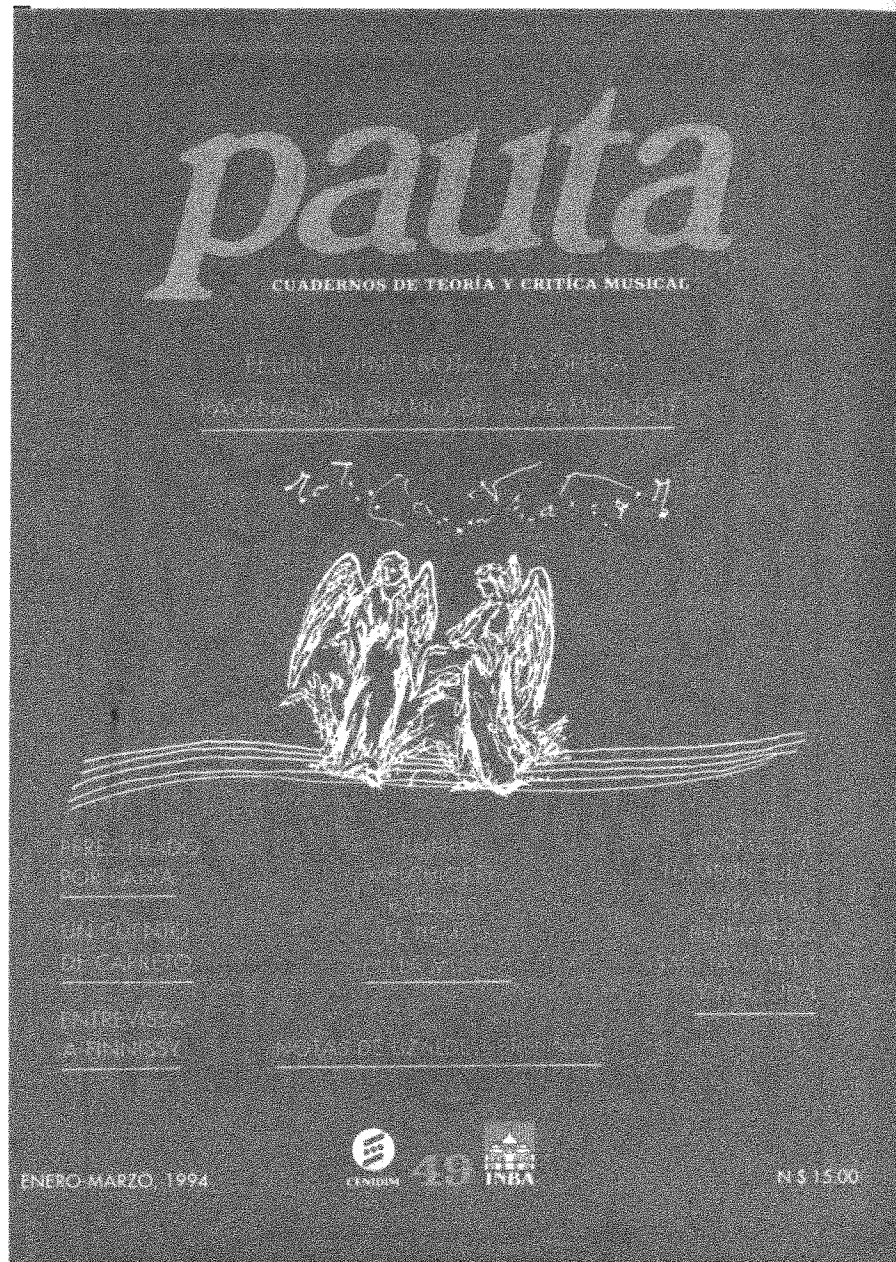
HACIA UNA
NUEVA **M**ÚSICA



Carlos Chávez



El Colegio Nacional



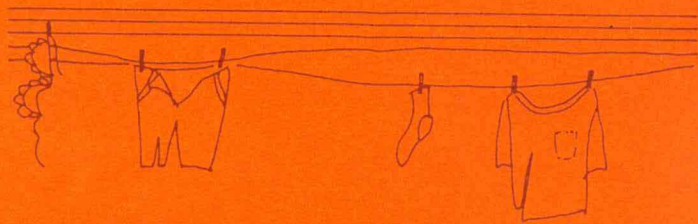
LECCIÓN DE MÚSICA*

Se utiliza el término de “generación perdida” porque justamente dentro de esa generación hubo músicos que se encasillaron dentro de un lenguaje pseudonacionalista, folklorista, que no condujo a ningún lado. Su información era tardía ya que les llegaba 30 o 40 años más tarde. Por otro lado, su obra es escasa y sus inquietudes limitadas, debido tal vez a lo raquítrico del medio y a la falta de estímulos válidos. Ahora bien, yo nunca compartí los principios de mis colegas de generación, por lo que tuve que entablar una búsqueda realmente cruel dentro de las nuevas corrientes, tratando de encontrar mi propio estilo.

Por ejemplo, refiriéndome a los principios de esta generación, puedo decirte que nunca fui un particular creyente ni adorador del nacionalismo. Siempre lo consideré, inclusive desde mi primera época, una etapa ya superada por otros compositores anteriores a nosotros que tal vez, y ahora el tiempo me da la razón, lo hicieron mejor que cualquiera de nosotros lo hubiera podido hacer.

Manuel Enriquez

* Tomado de: entrevista de María Ángeles González, *Música mexicana contemporánea*, Sep. núm. 80, México, 1982.



CENIDIM



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

Instituto Nacional de Bellas Artes



INBA